

Д. Д. БЛАГОЙ

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XVIII ВЕКА

УЧПЕДГИЗ

1951

Д. Д. БЛАГОЙ



ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА



*Издание 2-ое
переработанное*



*Допущено
Министерством высшего образования СССР
в качестве учебника для университетов
и педагогических институтов*



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР

МОСКВА · 1951



ВВЕДЕНИЕ

Художественная литература — отражение и выражение жизни народа.

XVIII век является очень важным периодом в истории русского народа, а тем самым и в развитии русской литературы.

Указывая, что «*Нация есть исторически сложившаяся устойчивая общность людей, возникшая на базе общности языка, территории, экономической жизни и психического склада, проявляющегося в общности культуры*», товарищ Сталин подчёркивает, что «*Только наличие всех признаков, взятых вместе, даёт нам нацию*»¹. До XVII в. при наличии ряда признаков, необходимых для нации, у русского народа ещё не было общности экономической жизни. Небольшие местные рынки стали концентрироваться в один всероссийский рынок, как указывает В. И. Ленин, примерно с XVII века².

К XVII — XVIII вв. и относится развитие русской народности в русскую нацию.

Потребностями складывающейся русской нации были вызваны экономические и социально-политические реформы Петра I.

Исчерпывающе чёткое исходное положение, являющееся ключом к пониманию русского исторического процесса XVIII в., содержится в той характеристике Петра, которая дана товарищем Сталиным.

«Петр Великий сделал много для возвышения класса помещиков и развития нарождавшегося купеческого класса. Петр сделал очень много для создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев. Надо сказать также, что возвышение класса помещиков, содействие нарождавшемуся классу торговцев и укрепление национального государства этих классов происходило за счёт крепостного крестьянства, с которого драли три шкуры»³.

В этой сталинской формуле-характеристике вскрыты все основные движущие силы данного периода, поименованы классы-антагонисты, отмечена историческая прогрессивность, национальное значение и социальная ограниченность дела Петра.

¹ И. В. Сталин, Соч., т. 2, стр. 296 и 297.

² В. И. Ленин, Соч., т. 1, изд. 4-е, стр. 137—138.

³ Ленин и Сталин, Сборник произведений к изучению истории ВКП(б), т. III, стр. 523.

Преобразование отсталой Московской Руси в мощное Российское государство, способное отстоять свою целостность и независимость от колонизаторских поползновений соседей, было исторически прогрессивно. Национальное государство строилось Петром и его преемниками в интересах классов помещиков и торговцев; создание национального государства помещиков и торговцев проводилось ценой нещадной эксплуатации закрепощённой крестьянской массы. Но в этой исторически ограниченной форме было осуществлено дело большого национального значения. Россия могучим толчком двинулась вперёд, развила свои производительные силы, укрепила и возвеличила свою государственность, заняла одно из важнейших мест в европейской международной системе.

Создание и укрепление Российского национального государства было органически связано с необходимостью создания и укрепления национальной культуры, в том числе русской национальной литературы и неперемкнутого её условия — общенародного русского литературного языка, национальной художественной формы. Эта исторически назревшая проблема определила собой всё движение нашей литературы XVIII в., отражавшей те процессы, которые происходили в это время в жизни русского народа, и вместе с тем — на своих путях, своими средствами — этим процессам мощно способствовавшей.

Потребностями национального утверждения, ростом национального самосознания вызван тот патриотический дух и связанный с этим высокий общественный — гражданский — пафос, которые составляют одну из характерных и наиболее значительных черт русской литературы XVIII в.

Почти всем сколько-нибудь выдающимся явлениям литературы XVIII в. — от своеобразной фигуры стоящего в её преддверии Феофана Прокоповича до замыкающего её Радищева, от безымянной повести о российском матросе Василии Кориотском и «Похвальных стихов России» Тредиаковского до вдохновенных победных од «певца русской славы» Державина — присуще горячее патриотическое чувство: любовь к родной земле, вера в мощь и великое будущее русского народа, гордое сознание национального достоинства и решительная борьба за это достоинство, за национальную самобытность.

Всё это как существенную черту, свойственную именно русской литературе и отличающую её от западноевропейских литератур, подчёркивал уже Чернышевский. Определяя патриотизм, как «страстное, беспредельное желание блага родине», Чернышевский в «Очерках гоголевского периода» писал: «Понимая патриотизм в этом единственном истинном смысле, мы замечаем, что судьба России в отношении к задушевным чувствам, руководившим деятельностью людей, которыми наша родина может гордиться, доселе отличалась от того, что представляет история многих других стран. Многие из великих людей Германии, Франции, Англии заслуживают свою славу, стремясь к целям, не имеющим прямой связи с бла-

гом их родины... многие из величайших поэтов, учёных, художников имели в виду служение чистой науке или чистому искусству, а не каким-нибудь исключительным потребностям своей родины... Они, как деятели умственного мира, космополиты... О художественных заслугах перед искусством, а не особенных, преимущественных стремлениях действовать во благо родины, напоминают их имена. У нас не то: историческое значение каждого великого человека измеряется его заслугами родине, его человеческое достоинство — силой его патриотизма. Ломоносов, Державин, Карамзин, Пушкин справедливо считаются великими писателями,— но почему? „Потому,— продолжает Чернышевский, повторяя слова Белинского,— что оказали великие услуги просвещению или эстетическому воспитанию своего народа“».

Конечно, подобно всему идейному содержанию нашей литературы XVIII в. и национально-патриотическая её направленность разбивается на конкретную историческую почву, на базе определённой классовой культуры. Поэтому патриотизм русской литературы XVIII в. не представлял собой чего-то единого. Проникнутый идеями общенационального служения, высокий и благородный патриотизм вышедшего «из среды народных» Ломоносова резко отличался от дворянского патриотизма Сумарокова, в сознании которого судьбы страны были неразрывно связаны с судьбами класса помещиков, и ещё больше от дворянско-консервативного патриотизма Карамзина. Казённо-официальному якобы патриотизму Екатерины II, который являлся для неё способом и орудием укрепления российского самодержавия, так же как сентиментально-консервативному помещицкому патриотизму Карамзина, противостоял подлинный революционный патриотизм автора «Беседы о том, что есть сын Отечества» и оды «Вольность» — Радищева, который впервые связал любовь к родине с ненавистью к самодержавно-крепостническому строю и с революционно-освободительной борьбой с ним.

«В каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую»¹, — указывает В. И. Ленин.

В борьбе двух противоположностей — культуры эксплуатирующих правящих классов и элементов культуры передовой, демократической, отражавшей интересы и чаяния трудящихся и эксплуатируемых масс народа — развивалась и литература XVIII в.

Создававшаяся и укреплявшаяся русская национальная литература в основном ещё отливалась в ограниченную форму литературы ведущего на данном историческом этапе класса — дворян-помещиков. Наряду с этим всё больше дают себе знать в литературе, особенно второй половины века, третьесловные элементы, вносимые усиливающейся жизнедеятельностью развивающегося «купече-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 20, изд. 4-е, стр. 8.

ского класса» и городского демократического люда, так называемых «мещан». Однако основная линия социальной борьбы проходит не здесь — и в этом своеобразии русского исторического процесса, определяющее собой и своеобразии развития русской литературы. Под верхним слоем литературы обоих эксплуатирующих классов бьётся подспудный поток народного творчества, отражающего жизнь, настроения и чаяния закрепощённого, порабощённого, эксплуатируемого крестьянства. Основное выражение это находит в фольклоре. Но то и дело голос — точнее, стон — порабощённого крестьянства прорывается и в литературу, сказывается то там, то здесь — в творчестве даже такого типичного дворянского идеолога, как Сумароков, в замечательной сатире Новикова, Фонвизина, Крылова, в обличительно-сатирических одах Державина.

Наконец, в самом исходе века, после грандиозного крестьянского восстания под руководством Пугачёва, этот подспудный поток бурно вырывается наружу в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева. Именно во всём этом высвобождаются и складываются элементы демократической идеологии и демократической культуры, порождаемые условиями жизни трудящейся и эксплуатируемой массы русского крепостного крестьянства. Элементы эти ещё слабо развиты, ещё непрочны, но им принадлежит будущее, ибо «Для диалектического метода важно прежде всего не то, что кажется в данный момент прочным, но начинает уже отмирать, а то, что возникает и развивается, если даже выглядит оно в данный момент непрочным...»¹.

Такова в основном динамика классовый борьбы, стоявшей за процессом развития нашей литературы XVIII в. и этот процесс в его главных линиях обусловившей.

Но отнюдь не улучшая истории, необходимо и не ухудшать её: не забывая об исторической ограниченности литературы XVIII в., следует одновременно помнить, что в ограниченных её формах уже отстаивалось и выкристаллизовывалось передовое русское национальное самосознание, выковывался художественный орган его — могучий и свободный национальный русский литературный язык, закладывались первые основы всей последующей русской национальной литературы, величайшей из литератур мира — литературы Пушкина, Льва Толстого, Горького, Маяковского.

Пушкин — родоначальник новой русской литературы, по слову Горького, «начало всех начал её» — был не только великим зачинателем, но и великим завершителем. Решительно отталкиваясь от всего отжившего, устаревшего, тянувшего назад, Пушкин, восславивший свободу вслед Радищеву, впитал в себя все прогрессивные элементы и лучшие достижения предшествовавшего ему литературного развития. Поэтому, чтобы по-настоящему осмыслить Пушкина,

¹ «История Всесоюзной коммунистической партии большевиков. Краткий курс», 1946, стр. 101.

осмыслить последующее развитие нашей литературы XIX в., необходимо осмыслить и, значит, глубоко изучить литературу XVIII в.

Углублённое изучение литературы XVIII в. важно и безотнositельно к последующему историко-литературному развитию. Наша литература XVIII в. жила очень многообразной, полнокровной и напряжённой жизнью. За весьма короткий, считая от появления первых литературно-художественных произведений в печати, всего лишь семидесятилетний срок русская литература XVIII в. развернулась с большой силой и блеском. В дореволюционной критике и литературоведении нередко выдвигалось утверждение о несамостоятельности русской литературы XVIII в., её «рабской подражательности» литературам западноевропейским. Подобное представление безусловно неправильно.

Русская литература XVIII в., конечно, вырастает на родной, национальной почве, подготовленной древнерусской письменной литературой и устным народным творчеством; продолжает и развивает отечественные литературные традиции, поднимая их на новую, исторически более высокую ступень в соответствии с ростом всей жизни русского народа, развитием общественных, в конечном счете, экономических отношений. Так, русской литературой XVIII в. были «сняты» ограниченные рамки религиозно-церковного мирозерцания, в значительной мере определявшего собой литературу Московской Руси. Это «обмирщение» литературы было большим культурным переворотом, непосредственно связанным с аналогичным общественным переворотом — реформами Петра.

Но русские писатели XVIII в. не ограничивались только отечественным литературным опытом.

Фридрих Энгельс писал: «...философия каждой эпохи располагает в качестве предпосылки определённым мыслительным материалом, который передан ей её предшественниками и из которого она исходит»¹. Примерно то же самое Энгельс замечал и о научном социализме: «Подобно всякой новой теории, он должен был исходить из уже имевшегося запаса идей, хотя корнями он был связан с материальными фактами»².

Всё это в не меньшей степени относится и к художественной литературе. Творчество всякого подлинно значительного писателя-художника связано корнями с материальными фактами, является отражением жизни, реальной действительности. Но в то же время писатель должен располагать всем накопленным к этому времени его предшественниками специальным литературным опытом, дающим ему возможность наилучшим образом отразить действительность на страницах своих книг. Чтобы суметь подлинно и высокохудожественно выразить своё национальное содержание, стать большой национальной литературой, русская литература XVIII в. должна была овладеть и накопленным к этому времени богатым

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVIII, стр. 260.

² Там же, т. XIV, стр. 357.

мировым художественным опытом. И русские писатели XVIII в. настойчиво, упорно и очень быстро и успешно овладевали этим опытом, приёмами и средствами художественного мастерства, используя и развивая то, что уже было достигнуто, в своих целях: для создания своей собственной великой национальной литературы.

Среди столичного дворянства, в особенности в придворно-аристократической верхушке русского общества XVIII в., и в самом деле господствовало подражание Западу, поверхностное и бесплодное копирование иностранных обычаев и мод. Но против этих выучеников иностранных гувернёров — «русских парижанцев», как их тогда называли, не читавших русских книг, говоривших не на родном языке, а по-французски, кичившихся своим космополитизмом и гордо заявлявших, что они любят «все нации», исключая своё отечество, — настойчиво и резко выступали все сколько-нибудь значительные писатели XVIII в., начиная с Кантемира. На галломанствующих дворянских «Иванушек», этих молодых «поросят», побывавших в «чужих краях» и вернувшихся оттуда «совершенной свиньёю», было неизменно направлено остриё нашей сатиры XVIII в. — от сатир того же Кантемира и комедий Сумарокова до сатирических журналов Новикова и Крылова, до творчества Фон-визина, стихов Державина, «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева.

В процессе борьбы с раболепством и низкопоклонством перед Западом, присущими этой придворно-дворянской верхушке, утверждалось национально-патриотическое самосознание, ярко выраженное во многих и лучших явлениях нашей литературы XVIII в. Вместе с тем уже тогда ставился и порой очень правильно разрешался самый вопрос об отношениях между русской и другими европейскими культурами. Особенно интересна в этом отношении статья «Нечто о врожденном свойстве душ российских», опубликованная в качестве передовой, программной статьи в одном из наиболее значительных русских журналов XVIII в. «Зритель», издававшемся молодым Крыловым и группой его идейных и литературных единомышленников. Одному из них, актёру и драматургу Плавильщикову, призывавшему к созданию драматургии с национально-русской — исторической и современной — тематикой, статья и принадлежала. Плавильщиков решительно и резко возражал тем «русским парижанцам», которые рассматривали русскую культуру как якобы подражание Западной Европе. Учиться ещё не значит подражать, заявлял он: «зачастую ученик бывает несравненно знающее своего учителя». И как на ярком примере этого Плавильщиков останавливается на очень распространённых в то время обвинениях Ломоносова в подражании немецкому поэту Гюнтеру, пущенных в ход его литературными недоброжелателями, в частности Сумароковым: «Обвиняют Ломоносова, что он подражал иногда Гюнтеру, но Ломоносовы оды таковы, что Гюнтер кажется подражателем Ломоносову». И действительно, «учиться», овладевать опытом передовых, прогрессивных западных писателей в ту пору, в эпоху

просветительной философии и непосредственной подготовки французской революции, ничего зазорного в себе не заключало. Наоборот, овладение этим опытом было нужно для того, чтобы стать «несравненно знающее своего учителя», было нужно для более быстрого движения вперед, для самостоятельного и полноценного развития.

Однако, если должно решительно отвергнуть, что русская литература до Пушкина была только подражательной, то было бы исторически неверным утверждать, что она уже в это время достигла полного национально-самобытного развития. В процессе овладения западным литературным опытом, традициями западных литератур некоторые наши писатели того времени порой, действительно, не проявляли должной самостоятельности. Отсюда понятны резкие, хотя подчас и не до конца справедливые нападки на «переимчивость» ряда писателей XVIII в. со стороны и самого Пушкина и критиков — революционных демократов Белинского, Чернышевского, Добролюбова.

В то же время чем более прогрессивно и значительно было то или иное явление литературы XVIII в., тем национально-самобытнее, самостоятельнее оно оказывалось. Так, например, борвшийся с галломанией тех, кто золото русского языка «французской медью медит», резко упрекавший Ломоносова якобы в подражательности Сумароков сам строил теорию, да во многом и практику своего классицизма в значительной степени по западным образцам. Наоборот, поэзия Ломоносова с её национально-патриотическим духом, общественным — государственным — пафосом, высокой идейностью и героикой является самым замечательным образцом русского классицизма именно как такового. Глубокой национальной самобытностью отличается и «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева — книга по своему революционному и вместе с тем демократическому духу единственная, не имеющая себе подобной в других литературах того времени.

В литературной деятельности Радищева нашло самое последовательное, яркое и наиболее далеко идущее выражение одно из основных стремлений, свойственных передовым явлениям русской литературы XVIII в., — стремление к правдивому изображению реальной действительности. «Литература наша, — указывает Белинский, — постоянно стремилась к самобытности, народности, из риторической стремилась сделаться естественной, натуральной. Это стремление, озаменованное заметными и постоянными успехами, и составляет смысл и душу истории нашей литературы». В сложном процессе развития русской литературы XVIII в. необходимо вскрыть и показать наличие и нарастание этого постоянного стремления, подчеркнуть достигнутые здесь и немаловажные успехи.

После величайшего художественного гения Пушкина, этого, по словам Белинского, первого и полного «поэта-художника Руси», литература XVIII в. чаще всего мало способна удовлетворить нас в эстетическом отношении.

Но «Исторические заслуги судятся не по тому, чего не дали исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а по тому, что они дали нового сравнительно с своими предшественниками»¹. По сравнению со своими предшественниками — писателями Московской Руси — литература XVIII в. дала исключительно много нового и значительного.

Литература XVIII в. была своего рода гигантской коллективной, творческой лабораторией, в которой выработывались стилистика стиха и прозы, система стихосложения. Все крупнейшие литературные деятели XVIII в. являлись сознательными, зачастую блестящими экспериментаторами в области художественного слова. Не случайно почти все они были не только писателями-художниками, но одновременно и филологами-теоретиками. Вместе с тем мы уже находим в литературе XVIII в. ряд замечательных достижений, имеющих не только крупнейшее историко-литературное значение, но сохраняющих и до сих пор силу очень большой идейно-художественной выразительности. Не только познакомиться с литературой XVIII в., но и раскрыть её эстетическое своеобразие, научить понимать и ценить её в лучших её созданиях — является одной из основных задач вузовского курса.



ИСТОРИОГРАФИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII в.

Прежде чем перейти к непосредственному рассмотрению основных фактов развития нашей литературы XVIII в., необходимо вкратце познакомиться с историографией вопроса — историей оценок и изучения литературы XVIII в. нашей критикой и литературоведением.

Критические оценки и попытки исторического рассмотрения и изучения тех или иных явлений литературы XVIII в. возникают уже в самом процессе её развития. Несомненные зачатки и ростки критики проступают в довольно многочисленных теоретических трудах писателей XVIII в., в их высказываниях о своём творчестве, в многочисленных спорах и литературных дискуссиях; однако критики как отдельной и самостоятельной отрасли литературы в то время ещё почти не было. Самые слова «критик», «критика» утвердились в русском языке только в середине XVIII в. Кантемир в своей VII сатире, написанной в 1739 г., ещё употребляет вместо

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 2, изд. 4-е, стр. 166.

термина «критик» описательное выражение «острый судья», в примечании к этому месту прямо высказывая сожаление об отсутствии у нас соответствующего термина.

Критические оценки тех или иных произведений чаще всего возникали в литературной полемике писателей друг с другом, обусловленной общественной борьбой того времени и отражавшей наиболее рельефно не только их эстетические, но и общественно-политические взгляды, их классовые позиции. Такова, например, ожесточённая полемика между Ломоносовым, Сумароковым и Тредиаковским; острые нападки на Сумарокова со стороны Лукина; борьба передовых сатирических журналов конца 60-х — начала 70-х годов против реакционной журнальной деятельности Екатерины II; борьба прогрессивных писателей против официозного стихотворца Василия Петрова; полемика между Державиным — автором «Фелицы» — и литературными консерваторами; борьба между трёхсословными, вроде Михаила Чулкова, и дворянскими писателями; резкое выступление — с демократических и реалистических позиций — молодого Крылова против Княжнина и Карамзина и т. д. Иногда эта литературная полемика выливалась в форму критических статей, но чаще всего она выражалась во всякого рода сатирических выпадах в стихах и прозе, литературных памфлетах, пародиях и т. п.

Первая собственно критическая статья принадлежит перу Тредиаковского и была написана лишь в 1750 г. («Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю, 1750, в Санктпетербурге»). Как и первые произведения нашей художественной литературы XVIII в., статья Тредиаковского не была тогда напечатана, но, вероятно, получила известность в литературных кругах. Толчком к появлению этой статьи, дававшей крайне резкую оценку произведений Сумарокова, явилась его комедия «Тресотиниус», в которой был высмеян Тредиаковский. Видное место в развитии критики XVIII в. принадлежит самому Сумарокову, «первому (по времени) её представителю» (Бел и н с к и й); но критические высказывания Сумарокова ещё в значительной степени носят характер мелких, порой просто придиричивых стилистических замечаний или безапелляционных оценочных суждений.

Образцом критики такого рода может служить «Рассмотрение» Сумароковым од Ломоносова, опубликованное в посмертном издании сочинений Сумарокова (1781 г.). Оды Ломоносова разбиты по строфам на рубрики: «строфы прекраснейшие», «строфы прекрасные», «строфы очень хорошие», «строфы хорошие», «строфы изрядные», «строфы, по моему мнению, требующие большего исправления», «строфы, о которых я ничего не говорю». За каждой рубрикой следует цифровой перечень соответствующих строф. Для отношения Сумарокова к поэзии Ломоносова характерно, что из рубрики в рубрику количественная наполненность их всё увеличивается: строф «прекраснейших» и «прекрасных» меньше, чем «хороших»,

последних меньше, чем «изрядных»; строф же, требующих большого исправления, и таких, о которых критик вовсе умалчивает, считая их, очевидно, ниже всякой критики, больше всего. Однако ясно, что при всей строгости такой критики она не поднимается выше простых школьных отметок и не выходит за рамки иронической формулы, которой Пушкин склонен был определять и критику ему современную: «Это хорошо потому, что прекрасно, а это дурно потому, что скверно».

Начало историко-литературным изучением положил у нас тот же Тредиаковский статьёй по истории русского стихосложения: «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», опубликованной в 1755 г. Однако в дальнейшем изучения эти не выходили обычно за рамки био-библиографических сведений о писателях, иногда сопровождавшихся и весьма краткой критической оценкой их литературной деятельности. Первой из таких работ было анонимное «Известие о некоторых русских писателях», опубликованное в 1768 г. в одном из иностранных журналов. Здесь были даны сведения о 42 писателях XVIII в. Через четыре года, в 1772 г., появилась аналогичная работа на русском языке: «Опыт исторического словаря о российских писателях». Словарь был составлен «из разных печатных и рукописных книг, сообщенных известий и словесных преданий» замечательным писателем и литературным деятелем XVIII в. Н. И. Новиковым и заключал в себе данные уже о 317 русских авторов, подавляющее большинство которых (около 6/7) относится к XVIII в.¹ К источникам этого же рода принадлежат «Драматической словарь» 1787 г., дающий перечень всех ставившихся у нас, начиная с 1747 г., театральные пьес, с краткими данными об их авторах, времени и обстоятельствах их постановок, успехе у публики, времени издания и т. п.

Через пять лет после выхода своего «Словаря» Новиков приступает к выпуску специально библиографического еженедельника «Санкт-петербургские ученые ведомости», целью которого было «уведомление о напечатанных трудах с присовокуплением критических оным рассматриваний». Помещались в этом издании рецензии и на произведения художественной литературы. Однако оно не привилось и просуществовало всего лишь около полугода.

Не считая отдельных попутных критических суждений, высказываний и оценок, содержащихся в самих художественных произведениях наших писателей XVIII в. или в их теоретических выступлениях и декларациях (например, предисловия Лукина к его пьесам), наиболее значительным из всего появившегося в XVIII в. в области критики и истории литературы, являются две статьи Радищева — «Слово о Ломоносове», введённое им в состав «Путешествия из Петербурга в Москву», и статья о Тредиаковском — «Памятник

¹ «Известие» перепечатано в издании П. А. Ефремова «Материалы для истории русской литературы», 1867, стр. 129—160. Автор его — русский, но имя его точно неизвестно. В том же издании перепечатан и «Словарь» Новикова,

дактилохорейческому витязю», написанная уже по возвращении Радищева из ссылки и опубликованная в посмертном издании его сочинений (ч. IV, 1811 г.). «Слово о Ломоносове» представляет первый опыт биографического очерка о русском писателе с развёрнутой и местами весьма критичной оценкой его литературной деятельности. Статья о Тредиаковском, посвящённая в основном разбору «Тилемахиды», наоборот, представляет собой своего рода апологию этого традиционно осмеивавшегося автора. Обе статьи не были достаточно оценены современниками, но имеют важное значение. Радищев поднимает ими русскую критику XVIII в. на новую, высшую ступень, давая образец высоко идейной и принципиальной критической оценки, исходящей из общественно-политического значения творчества писателя. Одновременно его статьи (в особенности статья о «Тилемахиде» Тредиаковского) изобилуют меткими и тонкими художественно-эстетическими замечаниями и наблюдениями. Статьи Радищева явились началом последующей передовой русской критики, в частности, несомненно отразились в литературно-критическом сознании Пушкина.

Последним этапом в развитии критики XVIII в. явилась литературная деятельность Карамзина, который не только выступил с рядом критических статей и рецензий, написанных с позиций дворянского сентиментализма (о «Кадме и Гармонии» Хераскова, о «Душеньке» Богдановича и др.), но и сделал критику и библиографию обязательным отделом своего «Московского Журнала» (1791—1792). С этого времени отмени критика и становится у нас самостоятельной и вместе с тем неотъемлемой частью литературы.

В первые десятилетия нового XIX в. литература века предшествующего в её обоих, наиболее влиятельных в своё время литературных направлениях — классицизм и сентиментализм — всё очевиднее стала изживать себя, из живой действенной силы, органически связанной с развитием всей жизни общества, превращаться в традицию, в литературное прошлое. В различном отношении к этому прошлому проявлялась борьба двух основных лагерей тогдашней русской общественности — прогрессивного и реакционного. Реакционеры стремились окружить литературу XVIII в. атмосферой безоговорочного пиетета — возвеличивая при этом наиболее слабые, отмирающие её стороны, пытаясь найти в них оружие против всё усиливавшихся реалистических тенденций в развитии новой литературы. В течение примерно первых двух — двух с половиной десятилетий XIX в. эта атмосфера пиетета продолжала оставаться господствующей. Попытки критического отношения к отдельным явлениям литературы XVIII в. порой делались, но они носили достаточно робкий характер.

Таковы статьи профессора Московского университета А. Ф. Мерзлякова, который и сам ещё находился под большим влиянием эстетики классицизма. Пушкин даже в 1825 г., жалуясь на слабое развитие современной ему русской критики, прямо иллюстрировал это ссылкой на критическую деятельность Мерзлякова.

Если Херасков, пишет Пушкин, и «упал в общем мнении, то верно уж не от критики Мерзлякова». В гораздо большей степени «падению» литературной репутации Хераскова способствовала статья студента Московского университета П. М. Строева, написанная в 1815 г. в ответ на половинчатую критику Мерзлякова и дающая весьма суровый разбор главного произведения Хераскова поэмы «Россияда» с точки зрения её несоответствия исторической действительности. Статья Строева была первым ударом по одному из наиболее признанных тогда литературных авторитетов XVIII в.; поэтому понятен весьма сочувственный отзыв о ней Белинского, называющего её «умною, живою, юношески смелою и благородною». Едва ли не первым смело заговорил Строев и вообще об устарелости многих явлений литературы XVIII в. Так, подчёркивая, что в своё время Сумароков справедливо считался выдающимся стихотворцем, он добавлял: «Но кто ныне станет восхищаться его сочинениями? Между тем Сумарокова считают стихотворцем образцовым, достойным нашего подражания. Закоренелые мнения опровергать трудно: это то же, что силиться вырвать огромный дуб, в продолжение целых веков пускавший в недра земли свои корни». Действительно, удар, нанесённый Строевым, при всей его силе оказался единственным. «Закоренелые мнения» продолжали господствовать, реакционная критика призвала подражать произведениям писателей XVIII в. в качестве единственно образцовых.

Первым поставил вопрос о необходимости полной критической переоценки литературы XVIII в.— строгого и нелицеприятного «суда» над нею — родоначальник новой русской литературы Пушкин. Сам он и начал этот суд производить.

Перу Пушкина принадлежит несколько критических статей, связанных в той или иной мере с русской литературой XVIII в.: «О предисловии г. Лемонте к переводу басен Крылова» (1825), в которой содержится оценка литературной деятельности Ломоносова; глава «Ломоносов» в «Путешествии из Москвы в Петербург», наконец, специальная статья о Радищеве, в основном посвящённая политическим взглядам Радищева, но дающая оценку и его литературной деятельности (обе последние статьи, написанные незадолго до смерти Пушкина, смогли быть опубликованы только много времени спустя). Однако большая часть критических замечаний и отзывов Пушкина (не считая сжатых, но необыкновенно метких и содержательных формул-характеристик отдельных писателей в его художественных произведениях) рассыпана по его многочисленным черновым теоретическим и критическим наброскам и по его письмам к друзьям¹.

¹ Все отзывы Пушкина о нашей литературе XVIII в. собраны в сборнике «Пушкин-критик» (2-е дополненное издание, 1950 г.) Н. В. Богословским (см. по указателям в конце книги). Анализ их — в моей статье «Пушкин и русская литература XVIII века (1, Литература XVIII века в сознании и оценке Пушкина)» в сборнике «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», М.—Л. 1941, стр. 101—138.

Критическая смелость в отношении к признанным литературным авторитетам и сокрушительная сила многих из этих высказываний столь велики, что, например, резкий отзыв Пушкина о Державине в письме к Дельвигу 1825 г. мог появиться в печати только тридцать лет спустя после написания и через восемнадцать лет после смерти Пушкина. При этом впервые опубликовавший его П. В. Анненков вынужден был сопроводить свою публикацию особой, нейтрализующей оговоркой. Когда же вслед за тем Чернышевский, полностью соглашаясь с этим отзывом, хотел привести его в своих статьях о Пушкине, печатавшихся в «Современнике», цензура не допустила этого. В то же время Пушкин высоко ценил наиболее сильные стороны литературы XVIII в., в которых имелись зёрна нового — тенденции к реализму и народности, передовая идейно-политическая направленность. Так, он отзывался с большой похвалой о ряде стихотворений того же Державина, исключительно высоко ставил сатирическое дарование Фонвизина, произведения Радищева. Вместе с тем собственное творчество Пушкина, как уже сказано, складывалось в результате органического усвоения наиболее прогрессивных тенденций и положительных элементов предшествующего литературного развития. В 1834 г. Пушкин задумал написать специальный историко-литературный обзор всей предшествовавшей ему нашей литературы (ещё ранее, в 1817 г., аналогичную попытку сделал Батюшков, набросавший план целого «курса словесности русской»). Но дальше начала статьи, наброска плана и нескольких примыкающих сюда отрывков Пушкин не пошёл.

В том же 1834 г. появился в печати первый большой обзор русской литературы — знаменитая статья Белинского «Литературные мечтания». «Суд» над русской литературой XVIII в., к которому призывал «истинную критику» Пушкин, полностью и был осуществлён в критической деятельности Белинского.

В Белинском критик замечательно сочетался с историком литературы. Мысливший глубоко диалектически Белинский смотрел на литературу, как на длительный исторический процесс; каждое данное литературное явление он рассматривал в качестве одного из звеньев этого процесса. «Настоящее есть результат прошедшего и указание на будущее», — писал он. Поэтому рассмотрению современной литературы Белинский обычно предпосылает в своих статьях более или менее пространственный обзор предшествовавшего литературного развития, т. е. главным образом литературы XVIII в. (Помимо «Литературных мечтаний», см. особенно его статьи: «Русская литература в 1841 г.», «Речь о критике» и «Взгляд на русскую литературу 1846 года».) В знаменитом цикле статей о Пушкине Белинский прямо выдвигает тезис: «Писать о Пушкине — значит писать о целой русской литературе»; в соответствии с этим первые три статьи он полностью посвящает историческому обзору допушкинской литературы, начиная его с Ломоносова. Однако литература XVIII в. была для Белинского, как и для Пушкина, не только историческим явлением, но и в какой-то мере ещё действующим, в лице её после-

дователей-эпигонов и «староверов»-теоретиков, активным элементом литературной современности — своего рода мертвецом, хватающим за ноги живых. Этим объясняется чрезвычайная резкость многих суждений о писателях XVIII в. и оценок их как со стороны Пушкина, так и со стороны Белинского, полностью, вплоть до многих почти буквальных совпадений, продолжающего его линию. Для Белинского 30-х — начала 40-х годов литература XVIII в. чаще всего была не столько материалом для исторического изучения, сколько объектом для весьма злободневной борьбы. Борясь с литературой XVIII в., Белинский тем самым боролся за развитие реализма в русской литературе, боролся за Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Ведь, например, совсем незадолго до знаменитого цикла одиннадцати статей Белинского о Пушкине в реакционном журнальчике «Маяк» был также опубликован ряд «уничтожающих» статей о Пушкине, автор которых противопоставлял Пушкину именно литературу XVIII в., утверждая, что своим творчеством он «уронил русскую поэзию по крайней мере десятилетия на четыре». В соответствии с этим большинство высказываний Белинского о литературе XVIII в. окрашено в непримиримо-боевые и остро публицистические тона. Белинский полностью достиг своей цели. Отменённая, «снятая» художественной практикой Пушкина, но продолжавшая ещё пропагандироваться реакционной критикой и традиционно бытовать в литературно-общественном сознании литература XVIII в. была ниспровергнута Белинским и теоретически. Благодаря этому в позднейших своих статьях середины 40-х годов Белинский мог спокойнее, с большим историзмом подойти как к общей оценке литературы XVIII в., так и к оценке отдельных выдающихся её представителей. Это можно нагляднее всего проследить, скажем, на эволюции оценок Белинским поэзии Державина. После неумеренных восторгов перед Державиным в «Литературных мечтаниях» (Державин в юношеские годы Белинского, до того как последний, по его собственным словам, духовно развился «в лоне пушкинской поэзии», был его любимейшим поэтом), Белинский переходит в ряде дальнейших статей к резко отрицательной эстетической оценке державинского творчества. Однако в своих окончательных суждениях о Державине (в двух больших статьях о нём 1843 г., которые, по замыслу критика, должны были явиться началом его основной работы о Пушкине), Белинский дополняет эстетическую оценку Державина историческим рассмотрением его творчества, в результате чего приходит к утверждению «великого значения» Державина в русской литературе в качестве «зари новой русской поэзии».

Весьма высокую оценку даёт теперь Белинский и творчеству Кантемира (в статье о нём 1845 г.). В «Литературных мечтаниях» Белинский утверждал сплошь подражательный характер деятельности Кантемира, которая, по его мнению, была лишена каких бы то ни было корней в русской действительности; теперь он прямо заявляет, что Кантемир был зачинателем реального направления в русской литературе, писателем, который «первый на Руси свёл поэзию

с жизнью». Наряду с Ломоносовым, родоначальником «риторического направления», Кантемир является предтечей того, говоря нашим термином, «критического реализма», элементы которого разрастались в некоторых разделах творчества Сумарокова, в сатире Фонвизина и который в дальнейшем своём развитии особенно ярко расцвёл у Гоголя и писателей «натуральной школы». В своей предсмертной статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский снова выводит литературную родословную критического реализма, или «натурализма», как он его называет, из литературы XVIII в., начиная с деятельности того же Кантемира. В цикле одиннадцати статей о Пушкине Белинский прямо рассматривает Пушкина как органический результат, великий синтез всего предшествовавшего ему литературного развития, как «море», в котором слились все большие и малые «реки и ручейки» литературы XVIII — начала XIX в. Эти высказывания Белинского имеют исключительно важное значение как для понимания действительного характера нашей литературы XVIII в., так и для построения схемы всего историко-литературного процесса XVIII — первой трети XIX в.

В результате литературно-художественной деятельности Пушкина и критической деятельности Белинского литература XVIII в. отступила далеко назад, стала восприниматься главным образом как историческое явление.

После неумеренных восторгов и некритического преклонения перед нашей литературой XVIII в., после беспощадной критической переоценки её и ниспровержения всех до того признанных литературных кумиров наступил период историко-литературного её изучения. Рядом исследователей была проделана обширная работа, носившая, однако, сугубо предварительный, по преимуществу библиографический характер: устанавливаются фактические данные, регистрируется и уточняется биографический и литературный материал, производятся текстологические разыскания, архивные изучения и т. п. Очень много сделали в этом направлении такие исследователи, как акад. П. П. Пекарский, П. А. Ефремов, А. Н. Неустроев и др.

Одной из первоочередных в этом отношении задач было научное издание сочинений крупнейших писателей XVIII в. Наиболее значительным в этой области было издание академиком Яковом Гротом монументального — в девяти огромных томах — собрания сочинений Державина (1864—1883 гг.). Работа Грота была первым у нас опытом научно-критического издания писателя XVIII в. (предпринятая по почину Белинского в 40-х годах XIX в. известным издателем пушкинского времени А. Ф. Смирдиным серия изданий авторов XVIII в. полезна, но научного значения не имеет). Требования современной нам текстологии, достигшей в советское время замечательного расцвета, гротовское издание не отвечает. Грот произвольно не включил в своё собрание ряд произведений Державина. Комментарий отличается чрезмерной громоздкостью. Скальвается на издании и реакционная установка Грота, demonstra-

тивно стремившегося противопоставить революционно-демократической идеологии 60-х годов, в качестве якобы незыблемого авторитета, творчество одного из крупнейших писателей прошлого века — представителя дворянско-вельможеской культуры. Тем не менее по обилию привлечённого материала, по относительной тщательности его проработки (в издание включена, в частности, в качестве целого особого тома обширная биография Державина, написанная редактором) гротовское издание Державина — плод двадцатилетнего труда исследователя — долгое время было единственным в своём роде образцом издания писателя-классика. Столь же монументальным является академическое издание сочинений Ломоносова, принятое Академией наук в 1891 г. и осуществлённое в отношении первых пяти томов, охватывающих литературно-художественное наследие Ломоносова и его работы в области филологии и истории, акад. М. И. Сухомлиновым (издание это выходило весьма медленно, последний, 8-й том, в котором дана переписка Ломоносова и указатели по всему изданию, вышел только недавно, в 1948 г.).

Значение всех этих предварительных разысканий, разработок, публикаций, комментариев несомненно, но, конечно, сами по себе они ещё никак не составляют науки истории литературы. Да и заниматься этим некоторым исследователям приходилось почти поневоле. «Кропотливые библиографические изыскания, — вспоминает А. Н. Пыпин, — стали наполнять журналы потому, что более живые общественные интересы, по слишком неблагоприятным обстоятельствам времени, не могли найти места в тогдашней литературе». Под «неблагоприятными обстоятельствами» Пыпин, конечно, разумеет царскую цензуру.

Но наряду с количественно преобладавшими био-библиографическими и текстологическими разысканиями около этого же времени начали появляться и собственно историко-литературные исследования, посвящённые деятельности отдельных писателей или изучению той или иной группы литературных явлений.

Одна из первых монографических работ о писателях XVIII в. возникла ещё в общественно-литературном окружении Пушкина — это книга П. А. Вяземского «Фон-Визин», в основном написанная в 1830 г., но опубликованная гораздо позже, в 1848 г. Выбор в качестве предмета исследования творчества одного из наиболее передовых писателей XVIII в., «друга свободы», как называл его Пушкин, несомненно, связан с общественной атмосферой периода дворянской революционности 20-х годов. Пушкин не только с горячим сочувствием относился к работе Вяземского, всячески торопил его, помогал ему доставать необходимые материалы, но и подписал его работу (Вяземский прочёл Пушкину всю её в рукописи) тщательно критическому обсуждению (замечаний Пушкина Вяземский нам не сохранил, но несомненно, что многое из них было учтено им при окончательной обработке книги). Вместе с тем на книге Вяземского сказались и слабые стороны мировоззрения автора, вызвавшие его дальнейшее резкое политическое по-

правление. Так, в противоположность и Пушкину и Белинскому, космополитически настроенный Вяземский недооценивал национальную самобытность — «народность» Фонвизина; считал, что в отношении оригинальности он уступает Сумарокову, а с художественной стороны — ниже Карамзина; осуждал острую критику им явлений западноевропейской действительности и т. д. Книга Вяземского затрагивает и ряд историко-литературных вопросов (указывает литературные источники некоторых произведений Фонвизина, даёт анализ его творчества); но в основном она носит биографический характер.

Непосредственно историко-литературные задачи ставит перед собой опубликованная двумя годами ранее магистерская диссертация Константина Аксакова о Ломоносове («Ломоносов в истории русской литературы и русского языка», М. 1846). На работе Аксакова стразились славянофильские позиции автора. Правильно подчёркивая огромное историко-литературное значение Ломоносова, Аксаков одновременно полностью отрицает какую бы то ни было литературную заслугу за деятельностью Кантемира, оставляя без всякого внимания созданное им у нас реально-сатирическое направление («лирический» по преимуществу характер нашей литературы XVIII в. подчёркивал в своей книге о Фонвизине и Вяземский). Этот весьма существенный пробел стремится восполнить в своей докторской диссертации о Сумарокове Н. Булич — «Сумароков и современная ему критика» (СПБ 1854). Автор назвал свою работу «Сумароков и современная ему сатира», но слово «сатира» в заглавии книги цензурой последнего года николаевского царствования пропущено не было. В полном соответствии с суждениями зрелого Белинского, Н. Булич выдвигает тезис о том, что «русская литература в XVIII веке, рядом с лирическим направлением, имеет и сатирическое, относящееся прямо к нравам современного общества». Посвящая первый раздел своего исследования биографии Сумарокова и обрисовке его личности, автор в центр своего внимания ставит выяснение историко-литературного значения сумароковского творчества. Существенным недочётом работы Булича является то, что он считает творчество Сумарокова лишённым какого бы то ни было эстетического значения, т. е. по существу выводит его за пределы художественной литературы. Но вместе с тем исследователь правильно подчёркивает весьма большую историческую роль литературной деятельности Сумарокова, считая его даже родоначальником критического, т. е. сатирического, направления (роль Кантемира им недооценивается) и указывая, что в силу этого он «должен стоять на первом плане в истории русской литературы прошлого столетия». Помимо реабилитации историко-литературного значения Сумарокова¹, работа Булича ценна и тем, что автор впервые вводит в исто-

¹ Вышедшая ещё в 1841 г. книга Сергея Глинки «Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова» носит наивно-апологетический характер и никакого научного значения не имеет.

рию нашей литературы рассмотрение сатирических журналов конца 60-х — первой половины 70-х годов XVIII в., считая их непосредственными «продолжателями дела Сумарокова» (этому посвящён третий раздел его диссертации), хотя снова, опять-таки ошибочно, оговаривает, что они «не имеют отношения к эстетическим формам времени», т. е. не являются памятниками художественной литературы.

Включение сатирических журналов в круг историко-литературного рассмотрения было вызвано условиями времени. Обстановка большого общественно-политического подъёма второй половины 50-х — 60-х годов XIX в. способствовала возникновению повышенного интереса к проявлениям в нашей литературе критического и сатирического отношения к самодержавию и крепостничеству. Не случайно поэтому, что именно сатира XVIII в. привлекает к себе в это время особенное внимание исследователей. Вместе с тем в отношении к сатире XVIII в. отчётливо проявилось размежевание двух общественно-политических лагерей — либералов и революционных демократов. На следующий же год после выхода в свет книги Булича появляется исследование А. Н. Афанасьева «Русские сатирические журналы 1769—1774 годов. Эпизод из истории русской литературы прошлого века» (сперва опубликовано в «Отечественных записках» в 1855 г.; в 1859 г. вышло отдельным изданием). Позднейшие исследователи — А. И. Незеленов (магистерская диссертация «Н. И. Новиков, издатель журналов 1769—1785 гг.», СПб 1875; см. его же «Литературные направления в екатерининскую эпоху», СПб 1889), В. Ф. Солнцев, Н. П. Автономов, В. Боголюбов («Н. И. Новиков и его время», М. 1916), В. П. Семенников («Русские сатирические журналы 1769—1774 гг. Разыскания об издателях и сотрудниках», СПб 1914) и, в особенности, новейшие советские исследователи, — во многом продолжили, углубили и уточнили разыскания Афанасьева. Тем не менее его работа является наиболее полным обзорным исследованием нашей сатирической журналистики этого периода и в этом отношении не утратила своего значения и по настоящее время (была переиздана в 1920 г.).

Подчёркивая весьма важное значение сатирических журналов XVIII в., Афанасьев вместе с тем явно преувеличил — с позиций политического либерализма — их общественно-политическую значимость, попутно слагая восторженные панегирики «блистательному царствованию Екатерины» и её «благотворному влиянию на развитие отечественной литературы и журналистики». В ответ на это в органе революционной демократии — «Современнике» (в 1859 г.) выступил Н. А. Добролюбов с обширной статьёй «Русская сатира в век Екатерины». Замечательный расцвет сатирических жанров в нашей литературе и, в особенности, в журналистике второй половины XVIII в., естественно, должен был особенно заинтересовать Добролюбова. Не случайно, что первая же его большая критическая работа, написанная им ещё на студенческой скамье и в каче-

стве литературного дебюта опубликованная (под псевдонимом Лайбов) в 1856 г. в том же «Современнике», посвящена известному журналу Дашковой и Екатерины II «Собеседник любителей русского слова». Добролюбов уже в этой статье достаточно сдержанно отзывается о сатирических произведениях Екатерины II, прогрессивность которых усиленно подчёркивалась критиками и исследователями из либерального лагеря (эта точка зрения Добролюбова вызвала энергичные возражения А. Д. Галахова, которому Добролюбов ответил в одной из следующих книжек «Современника»). В статье «Русская сатира в век Екатерины» Добролюбов ставит общий вопрос о значении всей сатиры екатерининского времени. В противовес авторам-либералам критик совершенно точно и правильно указывает на неполноценность, ограниченность этой сатиры, нападавшей не на принцип, не на основу зла, т. е. не на устой самодержавно-крепостнического строя, а «только на злоупотребления того, что в наших понятиях есть уже само по себе зло». Однако Добролюбов недооценивает историческое значение сатиры екатерининского времени, в особенности сатиры новиковских журналов, рассматривая её как официозную и не учитывая той конкретной обстановки, в которой приходилось действовать Новикову, вынужденному панегириками Екатерине прикрывать энергичную оппозицию ей по целому ряду общественно-политических вопросов (о многом здесь, в силу недостаточной ещё тогда научно-исследовательской разработки фактического материала, Добролюбов и просто не знал). Ссылка на «наши понятия» определяет основной пафос добролюбовской статьи. Самая постановка критиком вопроса о том, каким условиям должна отвечать подлинная сатира, носит не столько историко-литературный, сколько непосредственно публицистический характер. Между революционными демократами и либералами велась в это время оживлённая полемика по вопросу о задачах и целях сатиры. Либеральной критике и сатире, которая не шла дальше резких слов по поводу отдельных злоупотреблений, Чернышевский и Добролюбов противопоставляли проповедь революционной перестройки общества. Подчёркивание ограниченности, узко словесного характера сатиры в журналах XVIII в., которой Добролюбов сочувственно противопоставляет «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, как раз и имело целью раскрыть точку зрения автора на задачи истинной сатиры. Замечательной стороной только что названных статей Добролюбова, полностью совпадающих в этом отношении с одновременными выступлениями Чернышевского, являются энергичные призывы к постановке больших исторических и литературных проблем, противопоставляемой критикой крохоборческой практике учёных-«библиографов», сводивших всю науку истории литературы к предварительным текстологическим, библиографическим, узко биографическим и т. п. изысканиям. Добролюбов выступает не против необходимости тщательнейших фактических изучений, в частности, важности и полезности библиографии (наоборот, обе его статьи являются результатом вниматель-

нейшего изучения первоисточников), а лишь против того, чтобы относиться с одинаковым якобы научным безразличием к важному и второстепенному, чтобы подменять мелочами основные задачи исследования, заключающиеся, по словам Добролюбова, «в верной, полной, всесторонней оценке» данного писателя или произведения. «Пусть библиографы с презрением отвернутся от моего труда,— пишет Добролюбов во вступлении к своей статье о «Собеседнике»,— пусть люди, ищущие всё только фактов, голых, сырых фактов,— пусть они обвиняют меня в недостатке научного, серьёзного исследования, в пристрастии к общим взглядам,— пусть мой труд покажется им неосновательным, пустым, лёгким. Я не боюсь этого обвинения и надеюсь найти защиту перед читателями именно в лёгкости моего обозрения. Я всеми силами старался скрыть чёрную работу, которая положена в основание задания, снять все леса, по которым лазил я во время стройки, потому что почитаю их совершенно излишними украшениями. Я старался представить выводы, результаты, итоги, а не частные счёты, не множители и делители. Может быть, от этого,— иронически продолжает Добролюбов,— труд мой потеряет научное достоинство, но зато его можно будет читать, а я хочу лучше служить для чтения, нежели для справок». Все эти заявления Добролюбова, делаемые им в нарочито заострённой форме, были законной реакцией против действительно весьма распространившегося в то время мелочного, узко фактографического изучения литературных явлений прошлого. Характерно, например, в этом отношении, что когда тот же Афанасьев, параллельно с опубликованием своей работы о сатирических журналах, приступил к переизданию ряда их, он, оставив в стороне оба первые и наиболее во всех отношениях значительные журналы Новикова «Трутень» и «Живописец», переиздал не только такой относительно второстепенный журнал, как «Кошелёк» того же Новикова, но даже не имеющую почти никакого значения, но зато особенно редкую, сохранившуюся всего чуть ли не в двух экземплярах «Поденьщину». Этот выбор по признаку не наибольшей литературной значимости, а наибольшей библиографической редкости вызвал новую весьма ироническую отповедь Добролюбова (рецензия в «Современнике», 1858 г.): «Человек с обыкновенными простыми понятиями о литературе выбрал бы, конечно, „Трутень“, как самый лучший из всех и имеющий интерес не только исторический, но даже отчасти современный. Затем обыкновенный человек издал бы „Живописца“... На них-то, конечно, прежде всего и обратилось бы внимание обыкновенного издателя, предпринявшего перепечатку старинных журналов. Но библиография имеет свои права и свои воззрения». Заканчивает Добролюбов пожеланием, чтобы Афанасьев, «буде он намерен перепечатать и некоторые другие из старинных журналов», «сделал некоторое снисхождение современной читающей публике» и прежде всего «обратил своё внимание на издания Новикова». Но именно потому, что сатира «Трутня» и «Живописца» ещё продол-

жала, при наличии в то время крепостного права, сохранять свой жгучий «современный интерес», переиздать эти журналы, видимо, оказалось не так-то просто. По крайней мере, оба они смогли быть переизданы известным библиографом и текстологом П. А. Ефремовым только после реформы 1861 г. («Живописец» в 1864 г. и «Трутенъ» в 1865 г.). Около того же времени под редакцией Ефремова вышли новые, научно-критические издания (со вступительными статьями и примечаниями) сочинений других замечательных наших сатириков XVIII в.— Фонвизина (в 1866 г. со вступительной статьёй А. Пятковского), Кантемира (в 1867 г. со вступительной статьёй В. Я. Стоюнина), Василия Майкова (в 1867 г. со статьёй Л. Н. Майкова) и др. Однако попытка того же Ефремова полностью переиздать «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева закончилась неудачей: отпечатанное в 1872 г. под его редакцией двухтомное собрание сочинений Радищева, включавшее в себя и полный текст «Путешествия», по специальному постановлению комитета министров было уничтожено ещё до выхода его в свет. Первое полное научное издание «Путешествия» смогло появиться только в 1905 г. (под ред. Н. П. Павлова-Сильванского и П. Е. Щёголева). Равным образом полный текст другого произведения XVIII в., также уничтоженного правительством Екатерины II,— политической трагедии Княжнина «Вадим Новгородский» — смог быть опубликован только в 1914 г. (под редакцией и со вступительной статьёй В. Ф. Саводника).

Если исследователи и критики — революционные демократы и либералы обращали преимущественное внимание из всей нашей литературы XVIII в. на писателей реально-сатирического направления, — исследователи и критики реакционного лагеря выдвигали на первое место писателей-одописцев или таких консервативно-дворянских деятелей нашей литературы, как Карамзин. Так, в те же 60-е годы появляется двухтомное биографическое исследование о Карамзине М. П. Погодина («Н. М. Карамзин, по его сочинениям, письмам и отзывам современников. Материалы для биографии», М. 1866, в двух частях). Основанная на тщательном изучении архивных данных работа Погодина содержит немало ценного фактического материала, но основная установка автора носит неприкрыто реакционный характер. Посвящая свою работу, выпущенную к столетней годовщине со дня рождения Карамзина, наследнику (будущему царю Александру III), Погодин в предисловии прямо заявляет, что в Карамзине он усматривает «прекрасный пример гражданских доблестей и человеческих добродетелей». Тут же разъясняется, что под «гражданскими доблестями» понимается «преданность православно́й церкви, престолу и отечеству, нашей святой Руси». В том же 1866 г. вышел объёмистый том писем Карамзина к И. И. Дмитриеву под ред. Я. Грота и П. Пекарского. В сугубо «охранительном» духе проводятся в 1865 г. юбилейные торжества в связи со столетием со дня смерти Ломоносова (большую, но чисто фактографическую ценность представляют вышедшие к этому юби-

лею «Материалы для биографии Ломоносова» П. Билярского и ряд публикаций о Ломоносове в «Сборнике материалов для истории Академии наук в XVIII веке», ч. I—II, А. Куника; обширные биографии Ломоносова и Тредиаковского появились в 1873 г. в исследовании П. Пекарского «История Академии наук в Петербурге», т. II). К этому же времени относится начало монументальных работ Я. Грота по Державину (Я. Гроту принадлежит ряд работ и о других писателях XVIII в.— статьи и разыскания о молодом Крылове, лучшее издание сочинений Хемницера и др.).

Оживлённые изучения писателей и литературных явлений XVIII в., возникающие в 50-е и 60-е годы, продолжают и в последующие десятилетия. Но в обстановке начинающегося общественного спада и всё усиливающейся политической реакции в противоположность развернувшейся в статьях Добролюбова дискуссии о сатире XVIII в.— дискуссии, далеко вышедшей за рамки собственно историко-литературного исследования, затронувшей ряд жгучих общественно-политических вопросов современности, изучения эти по большей части (исключения имеются) начинают носить всё более узко литературоведческий, отвлечённо-«академический» характер. Ряд работ в этой области принадлежит перу таких учёных, как академики Н. С. Тихонравов (издание текстов драматических сочинений допетровского и петровского времени, 1874 г., ряд статей по истории литературы, в частности драматургии, XVIII в., вошедших во 2-й и 3-й томы посмертного собрания его сочинений), Л. Н. Майков («Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий», 1889 г.), А. Н. Пыпин, Алексей Веселовский, П. Морозов (магистерская диссертация «Феофан Прокопович как писатель», 1880 г., «История русского театра до половины XVIII столетия», 1889 г.) и многие другие.

Ряд этих работ написан в духе буржуазного компаративизма и проникнут космополитической недооценкой самостоятельности и национальной природы русской литературы XVIII в. Особенно показательна в этом отношении выдержавшая 5 изданий (последнее из них вышло за год до революции в 1916 г.) книжка Алексея Веселовского «Западное влияние в новой русской литературе». Выступая против приверженцев крайних националистических взглядов, Алексей Веселовский вместе с тем резко преувеличивает с позиций буржуазного космополитизма зависимость русской литературы от литератур западноевропейских, доходя порой до совершенно чудовищных утверждений, предлагая, например, пересмотреть точку зрения на Фонвизина, народность творчества которого была так верно понята и оценена ещё Пушкиным, как на «оригинального сатирика».

Аналогична этому позднейшая попытка В. Н. Перетца (в его докторской диссертации) объявить несамостоятельной реформу русского стихосложения Тредиаковским (точка зрения Перетца пользовалась долгое время общим признанием; её несостоятельность установлена только недавно).

Особенным влиянием в буржуазном литературоведении пользовалась космополитическая школа старшего брата Алексея Веселовского, академика Александра Веселовского; специально русской литературой XVIII в. Александр Веселовский почти не занимался, однако влияние его школы неблагоприятно сказалось на ряде исследователей XVIII в., в частности, на ценных по фактическому материалу работах и публикациях по литературе XVIII в. В. В. Сиповского: сборник «Русские повести XVII—XVIII вв.» (тексты и вступительная статья), пространный монография (магистерская диссертация) о «Письмах русского путешественника» Карамзина («Н. М. Карамзин, автор „Писем русского путешественника“», СПб 1899) и др. Особенно следует отметить его «Очерки из истории русского романа» (вып. I, 1909 г.; вып. II, 1910 г.). Правда, работа Сиповского носит главным образом описательный характер (попытки историко-литературной классификации и анализа составляют как раз наиболее слабую её часть), но автором впервые вводятся в круг изучения огромная — самая значительная количественно из всей литературы XVIII в. — область художественно-повествовательной прозы: романа и повести. Автором не только впервые собирается, регистрируется, но и подробно излагается (в обширных выдержках, пересказах, цитатах) содержание весьма большого числа повествовательных произведений XVIII в. Значение этого особенно повышается тем, что очень часто рассматриваемые им произведения составляют библиографическую редкость и почти недоступны непосредственному изучению. Очень полезным является составленный Сиповским же библиографический перечень оригинальной и переводной повествовательной литературы XVIII в.: «Из истории русского романа и повести (материалы по библиографии, истории и теории русского романа)», СПб 1903.

Разработкой и изучением русской литературы XVIII в. в десятилетия, непосредственно предшествовавшие Великой Октябрьской социалистической революции, занимались, помимо названных учёных, И. А. Шляпкин, А. И. Соболевский, В. И. Резанов, В. П. Семеновиков и многие другие. Но в общем изучение литературы XVIII в. являлось в этот период одним из отсталых, запущенных участков нашего литературоведения. Неблагополучно продолжало обстоять дело и с изданиями авторитетных текстов большинства писателей XVIII в. До сих пор у нас нет сколько-нибудь полного собрания сочинений Тредиаковского — литературного деятеля, о котором Пушкин в своё время отозвался, что из всех писателей XVIII в. он наиболее заслуживает изучения. Собрание сочинений Сумарокова не переиздавалось с конца XVIII в.; нет полного и отвечающего современным научным требованиям издания сочинений Фонвизина, в таком же положении находится собрание сочинений Кантемира. Вообще нет собрания сочинений такого выдающегося прозаика XVIII в., как М. Д. Чулков. В 1913 г. Академия наук приняла издание полного собрания сочинений Чулкова, но вышел только первый том его, в котором сочинений Чулкова в сущности

так и не оказалось (в том вошли лишь первые три части составленного Чулковым песенника). Между тем сочинения Чулкова (в изданиях XVIII в.) составляют величайшую библиографическую редкость и с трудом находимы даже в наших столичных книгохранилищах. На первом же томе оборвалось и другое предприятие нашей дореволюционной Академии наук — полное собрание сочинений Карамзина (первый том, содержащий стихотворения Карамзина, вышел в 1917 г.). Зато было издано той же Академией наук полное собрание сочинений Екатерины II.

Неудовлетворительно обстояло дело и в отношении собственно исследовательских работ по литературе XVIII в. Имевшиеся монографии о крупнейших писателях XVIII в. (Вяземского — о Фонвизине, К. Аксакова — о Ломоносове, Булича — о Сумарокове и т. д.) устарели, новых не появлялось.

Наряду с монографическими изучениями отдельных писателей или целых литературных жанров делались, также начиная ещё с пушкинского времени, попытки общего обзора всей нашей литературы XVIII в.

Так, в 1822 г. появляется первый «Опыт краткой истории русской литературы» Николая Греча, подавляющая часть которого посвящена рассмотрению литературных деятелей именно XVIII в. «Опыт» Греча, который Белинский иронически назвал «адрес-календарём» русской литературы, недалеко ушёл от «Словаря» Новикова, сводясь в основном к перечислению писателей, сопровождаемому краткими биографическими сведениями о каждом из них (с относительно очень подробным изложением их служебных чинов и званий) и перечнем их основных произведений. Содержательнее и идейно значительнее краткий перечень и оценка писателей XVIII в., данные в статье декабриста А. Бестужева «Взгляд на старую и новую словесность в России», опубликованной в «Полярной Звезде» на 1823 г. Наоборот, недалеко ушло от Греча «Руководство к познанию истории литературы» В. Т. Плаксина (СПБ 1833), в предисловии к которому автор прямо ссылается на «Опыт» Греча, как на основу своих «материальных знаний русской литературы». На неизмеримо большей высоте стоят общие обзоры развития литературы XVIII в., содержащиеся в ряде вышеназванных статей Белинского, в которых даётся целостная и глубоко продуманная, проникнутая историзмом и диалектичностью концепция русского литературного процесса. Белинский рассматривает явления литературы в органической связи с явлениями жизни общества и вместе с тем с полным вниманием к специфике художественной литературы именно как таковой; он различает два основных течения в развитии русской литературы XVIII в.: «идеальное», или «риторическое», и сатирическое — реальное, с их последующим синтезом, частично в Державине, полностью в Пушкине; в то же время Белинский подчёркивает, что основной ведущей тенденцией — «смыслом и душой» истории русской литературы — было её постоянное стремление к самобытности, «натуральности», т. е. к народности и реализму. Ис-

тинными наследниками и продолжателями Белинского в этом, как и в других отношениях явились революционные демократы 60-х годов — Чернышевский и Добролюбов. Наоборот, буржуазно-либеральные историографы, даже те, кто якобы следовал за Белинским, усвоив некоторые внешние черты его историко-литературной концепции, по существу выхолостили её демократическую и революционную сущность. В работах либеральных буржуазных исследователей оказалось разрушено и то целостное сочетание исторического и эстетического подхода к изучению художественной литературы, которое так ценно у Белинского. Таким обеднённым и тем самым искажённым пересказом Белинского был вышедший ещё при его жизни в 1847 г. «Очерк истории русской поэзии» А. П. Милюкова. Автор двухтомной «Исторической хрестоматии по русской литературе» А. Б. Галахов в своей получившей весьма большую популярность «Истории русской словесности древней и новой» (1863), якобы следуя Белинскому, рассматривает явления литературы в оторванном от исторической жизни общества, односторонне эстетическом плане. Против этого выступил в обширной рецензии на «Историю» Галахова Н. С. Тихонравов (напечатана в первом томе собрания сочинений Тихонравова под названием «Задачи истории литературы»). Эстетическим оценкам Тихонравов противопоставляет «объективно-беспристрастное», «сравнительно-историческое» изучение с позиций историко-культурной школы. Именно с такой точки зрения подошёл сам Н. С. Тихонравов к литературе XVIII в. в своих литографированных лекциях «История русской литературы XVIII века» 1879—1880 гг. В этом курсе Н. С. Тихонравов ставит вопрос о преемственности русской литературной и устнопоэтической традиции, привлекая большое количество произведений массовой рукописной литературы. В этом — ценная сторона его курса. Но историзм Тихонравова носит отвлечённо-либеральный характер, а его «объективная беспристрастность» — принципиальный отказ от оценок явлений литературы — является по существу буржуазным объективизмом, полемически обращённым против Белинского и критиков революционных демократов 60-х годов. В дальнейшем развитии русской буржуазно-академической историографии именно школа Тихонравова оказалась одной из наиболее влиятельных. Так, историко-культурный метод полностью положен в основу известной четырёхтомной истории русской литературы А. Н. Пыпина, вышедшей в конце 90-х годов (литература XVIII в. отдан почти весь третий и часть четвёртого тома). Помимо сказанного, Пыпин, как и другие представители историко-культурной школы, не проявляет достаточного внимания к художественной литературе как специфической форме идеологии, растворяя материал художественной литературы в «сопредельных проявлениях народной и общественной мысли и чувства», т. е. в истории культуры вообще. В том же плане и на тех же основаниях был построен и наиболее распространённый, выдержавший ряд переизданий учебный курс И. Порфирьева «История русской словесности» (литература XVIII в. посвящена ч. II, отделы 1-й и 2-й).

Историко-культурным уклоном отличается большинство других дореволюционных общих курсов: проф. А. С. Архангельского «Русская литература XVIII века» (до Ломоносова), Казань 1910; проф. Е. В. Петухова «Русская литература. Исторический обзор главных литературных явлений древнего и нового периода» (изд. 3-е, П. 1916) проф. А. М. Лободы «Лекции по истории русской литературы, ч. I (XVIII в.)», Киев 1912, и др.

Необходимо особо остановиться на вышедшей совсем незадолго до Октябрьской революции (т. II — в 1915 г., последний, III т., — в 1917 г.) «Истории русской общественной мысли» Г. В. Плеханова. Специально литературоведческих задач автор работы, как это видно из самого её заглавия, себе не ставил. Тем не менее он широко использует для своих целей материал художественной литературы. Соответствующие главы работы Плеханова представляют очень большой интерес и для литературоведа (см. т. II и III, гл. III—VII). Прежде всего крайне важно, что в противоположность очень многим авторам, считавшим, что развитие нашей литературы в XVIII в. носило чисто формальный характер, сводилось к выработке форм языка и стиха, Плеханов, полемизируя здесь и с революционными демократами-просветителями (в первую очередь с Чернышевским), подчёркивает большую содержательность, идейность литературы XVIII в. (см. основополагающую в этом отношении главу V части 3-й: «Общественная мысль в изящной литературе»). Несоответствие между содержанием и формой в ней действительно имеется. Но если в декадентстве — литературе эпохи «упадка того общественного класса или слоя, вкусы и стремления которого в ней выражаются», мы постоянно сталкиваемся с формой, лишённой содержания, то в нашей литературе XVIII в., наоборот, мы обычно встречаем содержание, ещё не нашедшее соответствующей формы, адекватного художественного воплощения. Содержание это, конечно, не отвечает тем требованиям, той, говоря словами Чернышевского, «норме разума и благородного чувства», которые предъявляли к литературе революционные демократы 60-х годов (вспомним оценку Добролюбовым сатиры новиковских журналов), но по-своему, исторически, оно было весьма и весьма значительным (ср., например, крайне пренебрежительный отзыв о содержании сумароковских трагедий в недавно опубликованной статье «Русские трагики: Сумароков, Княжнин, Озеров» Чернышевского, который традиционно не хочет видеть в них ничего, кроме голой подражательности, с тем, что говорит об этом же в V главе 3-й части Плеханов). Меньшевицские взгляды автора «Истории русской общественной мысли» сказались на искажённом понимании им русского исторического процесса, ложной теории якобы внеклассового характера русского самодержавия. Тем не менее в качестве первой попытки марксистского истолкования явлений нашей литературы XVIII в. работа Плеханова имеет большое значение.

Исключительного, никогда дотоле небывалого расцвета достигает изучение русской литературы XVIII в. в советском литерату-

роведении. Уже вскоре после Октябрьской революции начал появляться ряд работ по литературе XVIII в. (первый вузовский курс, специально посвящённый русскому классицизму XVIII в., академика П. Н. Сакулина — «История новой русской литературы. Эпоха классицизма» (М. 1918); сборник статей о Радищеве В. П. Семенникова — «Радищев. Очерки и исследования» (1923) и др.). Но особенный размах изучение русской литературы XVIII в. приобретает с начала 30-х годов. Количество научно-исследовательских работ в этой области резко возрастает. Достаточно указать, что за предвоенные 8 лет вышло целых 5 больших научно-исследовательских сборников, посвящённых нашей литературе XVIII в.: специально посвящённый XVIII в. сборник «Литературного наследства», два сборника «XVIII век» Ленинградского института русской литературы, сборник того же института, специально посвящённый Радищеву, наконец, сборник «Проблемы реализма в русской литературе XVIII века» Института мировой литературы. В коллективной «Истории русской литературы», выпускаемой институтами литературы Академии наук СССР, два больших тома — третий и четвёртый — целиком отданы литературе XVIII в. (главы о Карамзине и Дмитриеве вошли в пятый том). Наконец, за последние годы опубликовано очень большое число статей и целых книг и защищён ряд кандидатских и докторских диссертаций по русской литературе XVIII в. Изучение и исследование литературы XVIII в. ведётся в настоящее время одновременно по разным направлениям. Выпускаются новые и весьма доброкачественные в текстологическом отношении собрания сочинений ряда крупнейших писателей XVIII в. Здесь следует назвать издания большой и малой серии «Библиотеки поэта», фотолитографское воспроизведение первого издания радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» с обширными и ценными комментариями, академическое издание всех сочинений Радищева и др. Делается ряд новых и весьма важных публикаций. Так, впервые введён в научный оборот интереснейший первый набросок «Недоросля», дающий исключительно важный материал для понимания творческой эволюции Фонвизина; публикуются довольно многочисленные образцы нелегальной литературы XVIII в.: «подпольная поэзия», солдатские стихи и т. п. Советскими учёными приводятся в известность и обследуются богатейшие архивные материалы (ряд обзорных статей, посвящённых литературному наследию Ломоносова, Радищева, Новикова и др., в сборниках «Литературное наследство»). Предметом углубленного исследовательского внимания становятся отдельные писатели и даже отдельные произведения литературы XVIII в. (см., например, статью о «Тилемахиде» Тредиаковского академика А. С. Орлова в 1-м сборнике «XVIII век», статью А. В. Западова о журнале Чулкова «И то, и сьо» — во 2-м сборнике «XVIII век» и т. д.).

Существеннейшей отличительной особенностью советских изучений литературы XVIII в. является стремление подавляющего большинства исследователей вести их на основе марксистско-ленинской

методологии. Попытки формалистического подхода к литературе или эклектическое сочетание старого культурно-исторического метода с марксизмом («Русская литература» П. Н. Сакулина) не прививаются. Ликвидирован и очень распространённый одно время в нашем литературоведении «вульгарный социологизм». Вульгарно-социологические ошибки, которыми грешили те или иные исследователи (некоторые мои старые статьи по литературе XVIII в., книга П. Н. Беркова «Ломоносов и литературная полемика его времени» и т. д.), в большинстве случаев преодолеваются в их собственной дальнейшей работе.

Важнейшей чертой советских исследований является то, что наряду с частными изучениями, наши литературоведы, продолжая и развивая заветы революционно-демократической критики, ставят и разрабатывают важнейшие теоретические и историко-литературные проблемы, связанные с пониманием как самой литературы XVIII в., так и её места в развитии всей нашей литературы: проблему национальной самобытности нашей литературы XVIII в., роста в ней патриотического сознания и патриотических мотивов, проблему становления в ней элементов народности и реализма, развития в ней критической мысли и революционного сознания, наконец, проблему её эстетической, художественной значимости. Передовая, подлинно научная методология, огромная исследовательская энергия, направленная за последние годы на изучение нашей литературы XVIII в., выросшие многочисленными кадрами молодых учёных, широта в постановке проблем, правильные в основном пути, намеченные к их разрешению, — всё это является не только свидетельством того, что советское литературоведение начало щедро выплачивать лежавший на русской науке долг в отношении нашей литературы XVIII в., но и залогом, что недалеко то время, когда этот долг будет полностью погашен.

Огромным теоретическим подспорьем для всего советского литературоведения, в том числе и для изучения русской литературы XVIII в., являются гениальные выступления товарища Сталина по вопросам языкознания. Работы товарища Сталина по языкознанию вместе с его работами по национальному вопросу помогают нам яснее понять одну из важнейших сторон литературного процесса XVIII в. — формирование русского национального литературного языка на базе общенародного разговорного языка. В свете работ товарища Сталина может быть точнее определена и та, говоря словами Пушкина, «услуга», которую оказал русской литературе и всей вообще русской культуре в деле установления словарного состава русского литературного языка и закрепления его грамматического строя великий Ломоносов.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Литературе XVIII в. посвящены III и IV томы коллективной «Истории русской литературы» Академии наук СССР (т. III — 1941, т. IV — 1947). См. рецензию на них в газете «Культура и жизнь»,

1948, 10 октября, «За марксистскую историю литературы». Беглый обзор развития стилей и жанров русской литературы XVIII в.— в книге акад. П. Н. Сакулина «Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей», ч. II, «Новая литература», М. 1929. Ряд глав, посвящённых отражению развития общественной мысли в литературе XVIII в.,— в работе Г. В. Плеханова «История русской общественной мысли», т. II и III, изд. 2-е, дополненное, М.—Л. 1925. Подбор памятников литературы XVIII в.: в хрестоматии А. Алфёрова и А. Грузинского «Русская литература XVIII в.», М. 1918; в «Историко-литературной хрестоматии» Н. Л. Бродского, Н. М. Мендельсона, Н. П. Сидорова, ч. III, «Литература XVIII века», М.—П. 1923, и в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, вып. I—VII (собрание стихотворных произведений большинства поэтов XVIII в., в том числе и второстепенных); в обширных примечаниях и дополнениях подобрана и перепечатана многочисленная критическая литература; наиболее выдающиеся образцы русской художественной прозы XVIII в.— в сборнике «Русская проза XVIII века», т. 1, 2, Гос. изд-во художественной литературы, 1950.

По истории русского театра XVIII в. см. П. О. Морозов, «История русского театра до половины XVIII столетия», СПб 1889; коллективную «Историю русского театра», под ред. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса, т. I, М. 1914; А. Гуревич, «История русского театрального быта», т. I, М.—Л. 1939. История развития русского литературного языка XVIII в.— в книге акад. В. В. Виноградова «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков», изд. 2-е, М. 1938. История живописи, скульптуры и архитектуры XVIII в.— в книге Н. Коваленской «История русского искусства XVIII века», М.—Л. 1940. О журналистике и критике XVIII в.— в «Очерках по истории русской журналистики и критики», т. I, XVIII в. и первая половина XIX в., Л. 1950.





НОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ В СТАРЫХ ФОРМАХ. НА ПУТЯХ К КЛАССИЦИЗМУ

(Литература первых десятилетий XVIII века)

Русская литература XVIII в. и хронологически, и по существу начинается временем петровских реформ.

Реформы Петра I были подготовлены всем ходом предшествовавшего русского исторического процесса: развитием товарно-денежных отношений, образованием в XVII в. внутреннего всероссийского рынка, с чем было непосредственно связано развитие политических учреждений — абсолютистской государственной системы. Но исподволь накапливавшиеся количественные изменения именно при Петре перерастают в ряде случаев в изменения качественные.

Оторванность России от морских торговых путей мешала её экономическому развитию. «Ни одна великая нация не существовала и не могла существовать в таком удалении от всех морей, в каком пребывала вначале империя Петра Великого» (К. Маркс, «Секретная дипломатия XVIII века»). Стремлением решить эту коренную задачу, этот вопрос жизни или смерти были вызваны и войны с Турцией, и Северная война с её победоносной Полтавской битвой, которую Белинский справедливо называл «величайшим событием», заключавшим в себе «торжество всех трудов, всех подвигов, словом, всей реформы» Петра. Тем, что было прорублено «окно в Европу», что победоносные русские войска, разгромив шведскую армию, сильнейшую армию того времени, овладели устьем Невы, вышли к берегам Балтики, эта коренная задача была решена, была обеспечена возможность существования русской нации как нации великой. Потребностями обороны были непосредственно вызваны экономические реформы Петра, направленные к усилению внешней и внутренней торговли, развитию промышленности, ремёсел. Всё это имело целью стремительно превзойти другие народы. Недаром, по свидетельству одного из осведомлённых зарубежных современников, Пётр призывал близких ему людей твёрдо верить в огромные силы и возможности

родной страны: «Вы, может быть, ещё при нашей жизни посрамите другие культурные страны и на высочайшую вершину вознесёте русскую славу». «Когда Пётр Великий, имея дело с более развитыми странами на Западе, лихорадочно строил заводы и фабрики для снабжения армии и усиления обороны страны, то это была своеобразная попытка выскочить из рамок отсталости» (С т а л и н)¹. И эта попытка принесла известные плоды: к концу царствования Петра в стране уже имелось около 200 фабрик и заводов с довольно большим числом рабочих (на одной из фабрик работало больше 1000 человек).

Целым рядом специальных мер — подушной переписью, введением паспортов, закреплением так называемых «гулящих людей» — вольнонаёмных работников — за теми помещиками, на землях которых перепись их застала, Пётр, говоря словами Радищева, «истребил последние признаки дикой вольности» — умножил и усилил крепостное право. «Пётр I совершенно отделил дворянство от народа, — замечал позднее Герцен, — и, наделив его страшной властью по отношению к крестьянам, заложил в недра народной жизни антагонизм». Антагонизм этот и давал себя всё время знать.

Основная тяжесть и в ведении войн, и в лихорадочном внутреннем строительстве ложилась на плечи народа — крепостного крестьянства. Это вызывало естественный народный протест.

Протест этот принимал различные формы. Он сказывался и в политической оппозиции Петру в среде раскольников; ещё непосредственнее и пряме он давал себя знать в народно-крестьянских восстаниях начала XVIII в. (астраханское восстание 1705 г., восстание 1707—1708 г. на Дону и в Поволжье под предводительством Кондратия Булавина, одновременное башкирское восстание). Восстания эти беспощадно подавлялись Петром, строившим Российскую империю как национальное государство помещиков и торговцев, как абсолютистскую дворянско-чиновничью монархию, возглавляемую императором-самодержцем — «самовластным монархом, который никому на свете о своих делах ответа дать не должен», как было сказано в петровском «воинском уставе».

Все хозяйственные, социальные, политические и культурные проблемы, решавшиеся Петром I, выросли в истории нашей страны на своём корню. Но все эти задачи Пётр решал на высоком, передовом для того времени уровне, превращая старую Московскую Русь — царство «древлего благочестия», церковного предания и авторитета в области мысли, «Домостроя» в быту — в «Российскую Европию» (выражение одной из повестей петровской поры), привлекая и умело используя для национальных нужд и потребностей знания и опыт более развитых стран на Западе.

Сам Запад был в то время не однороден. Существовал Запад прошлого, всяческих пережитков феодально-средневековой культуры;

¹ Ленин и Сталин, Сборник произведений к изучению истории ВКП(б), т. III, стр. 315.

Запад контрреформации, схоластики, иезуитских школ, папской инквизиции. И был другой Запад, наследник Ренессанса, Запад становящейся культуры нового буржуазного общества, просветительской и критической мысли, крепнущего научного познания действительности — Запад Коперника и Галилея, Бэкона и Декарта. Монахи-книжники допетровского времени, второй половины XVII в., обычно тянулись именно к первому Западу. Пётр хотел использовать опыт второго, старался сбросить пути средневековья, стремился к высвобождению из-под религиозно-церковной опеки, к «обмирщению» культуры и быта.

Пётр брал при этом порой через край. Проводимая им «европеизация» страны нередко грубо насильственно и без особой нужды нарушала народные обычаи и навыки, оскорбляла национальное чувство. Многие дворянские сынки, усиленно посылавшиеся царём в «чужие края» для учения, вывозили оттуда не только внешний лоск, модные костюмы и причёски, но и космополитическое «презренье» к своей стране и к своей национальности. С этого времени и начинается тот резкий разрыв между «европеизированным» дворянством и остальным народом, то раболепство перед Западом, которое позднее, во второй половине века, примет такие уродливые формы в широких дворянских кругах. Равным образом через окно, прорубленное в Европу, хлынула на Русь всяческая чужеземная нечисть — люди без родины, авантюристы, искатели «фортуны». Правда, сам Пётр, охотно приближая к себе иностранцев, особой воли им не давал, но при его преемниках они приобретали подчас весьма большую силу и влияние, становясь, как это было, например, при Анне Ивановне, в период «бироновщины», злейшими угнетателями русского народа и вообще мешая его развитию, движению вперёд. Достаточно вспомнить ожесточённую борьбу, которую пришлось вскоре повести Ломоносову за честь и права русской науки и русской литературы с засевшими в Академии наук иноземцами.

Новая идеология.

Религиозная идеология и официальное выражение её на Руси — православная церковь — отнюдь не исчезли, не сошли на нет. Но вместе с тем такие меры Петра, как уничтожение патриаршества, создание синода и т. п., навсегда пресекли претензии представителей церкви на равноправное, а подчас даже и преобладающее положение последней по отношению к светской власти, сделали церковь одной из многочисленных отраслей общего государственного управления. Над авторитетом церкви в сознании всех не только наиболее передовых, но и просто шагавших в ногу с временем людей XVIII в. непрерываемо стал авторитет государства. Именно государство в мышлении большинства людей XVIII в. являлось высшей не только политической, но и моральной ценностью, перед которой отступали все остальные; польза государства, независимо от того конкретного содержания, которое вкладывалось в это понятие различными общественными классами и группировками, считалась обязательной целью всех частных усилий и стремлений, долгом каждого г р а ж д а н и н а — слово, которое в но-

вом его значений — не просто житель города, а член государства, отечества — приобрело широкое употребление в словаре эпохи. Тон и в этом отношении задавал сам Пётр. Известно обращение его к армии перед имевшим всемирно-историческое значение, решившим судьбу петровских преобразований Полтавским сражением: «Воины, се пришел час, который решит судьбу отечества! Вы не должны помышлять, что сражаетесь за Петра, но за государство, врученное Петру... А о Петре ведайте, что ему жизнь не дорога, только жила бы Россия, благополучие, слава и благосостояние ее». Не менее известны слова Петра сыну, царевичу Алексею — врагу реформ, вокруг которого сплотились силы реакции и который был приговорён чрезвычайным судом к смертной казни: «Я за мое отечество и люди живота своего не жалел и не жалею, то как могу тебя, непотребного, пожалеть». Характерно, что именно в это время появляется в русском языке и слово «патриот» — «сын отчества».

Самое представление о государстве приобретает теперь новый, не церковный, а вполне светский характер: в основе государственного устройства и государственных законов, по воззрениям передовых мыслителей и деятелей того времени, лежит не божественное откровение, а «общественный договор» — принципы «естественного права», т. е. свойства и качества, «присущие самой человеческой природе».

Одновременно с новыми понятиями о государстве, праве, законе в сознание людей петровского времени стали всё настойчивее проникать и новые научные понятия о действительности, природе, резко нарушавшие традиционные церковно-схоластические верования и представления. Московская, допетровская Русь за немногими, почти единичными исключениями не подымалась выше средневековой схоластической учёности. Духовенство, являвшееся «учительным сословием» допетровской Руси, державшее в своих руках образованность, просвещение, воспитывало общественное сознание в определённом узкоцерковном направлении. Всё, что не соответствовало этому направлению, вступало в противоречие с Библией и писаниями «отцов церкви», объявлялось под строжайшим запретом. В петровское время церковь утрачивает не только своё политическое влияние, но и преимущественное влияние в области идеологии и культуры. Заботы о просвещении, созидании культуры переходят в руки светской власти. До Петра имелось весьма небольшое число духовных школ, светских же не существовало вовсе. Пётр энергично принимается за насаждение образования. В отношении детей дворян, духовенства и приказного чина ставятся требования обязательного обучения. Уровень существовавших духовных школ повышается. Московская духовная школа — Законоспасское училище — преобразовывается по образцу Киевской академии, и в ней приказывается «завести... учения латинские». Питомцами этой новой Славяно-греко-латинской академии будут и Тредиаковский, и Ломоносов. Открываются новые низшие и средние духовные школы.

Что ещё важнее — организуется целая сеть светских школ — как специальных, так и общеобразовательных. Составляются учебники. В 1703 г. вышла в свет «Арифметика, сиречь наука числительная» выдающегося преподавателя московской навигацкой школы Л. Ф. Магницкого, дававшая своего рода энциклопедию математических знаний (впервые Магницким стали употребляться у нас и арабские цифры взамен старых буквенных). С гордостью подчёркивал «первый российский арифметик и геометр», как называл Магницкого Третьяковский, оригинальный, не заимствованный характер своей книги, в которой он «разум весь собрал и чин природно-русский, а не немчин». По «Арифметике» Магницкого, автор которой в рассыпанных по книге обильных виршах восторженно славил просветительную деятельность Петра и доказывал пользу математической науки, двадцать лет спустя усваивал начатки знаний мальчик Ломоносов.

В исполнение плана «введения наук», помимо сети школ, организуется ряд культурных и научных учреждений. В Петербурге создаются библиотека, первый естественно-исторический музей — кунсткамера, обсерватория. Наконец, в 1724 г. Пётр утверждает устав «Академии наук и курьезных художеств», открытой вскоре после его смерти.

Просвещение, образование Пётр, как известно, насаждал самыми крутыми мерами, в порядке грозного принуждения, «не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства» (Л е н и н)¹. Однако Пётр действовал путём не только принуждения, но и убеждения, объясняя и растолковывая при помощи многочисленных официальных и официозных публицистов во главе с знаменитым Феофаном Прокоповичем пользу и необходимость тех или иных правительственных мероприятий, стремясь создать определённое общественное мнение по тому или иному вопросу. Поэтому публицистика при Петре получила небывалое до того развитие. С конца 1702 г. — начала 1703 г. вместо прежних рукописных «вестовых писем» или «курантов», составлявшихся в одном экземпляре для царя и ближних бояр, выходит огромным по тому времени тиражом (некоторые номера печатались в нескольких тысячах экземпляров) первое у нас печатное периодическое издание — политическая газета «Ведомости о военных и иных делах, достойных знания и памяти, случившихся в Московском государстве и во иных окрестных странах». Ближайшее участие в составлении и редактировании «Ведомостей» принимает опять-таки сам Пётр.

Резкий скачок делает и наше книгопечатание: за первые 25 лет XVIII в. вышло больше книг, чем за два предыдущих столетия, причём число книг не церковного, а светского содержания из года в год всё увеличивалось. «Обмирщение» печати нашло своё выражение и в преобразовании типографского шрифта: в 1708 г. вместо старого церковно-славянского вводится новый гражданский шрифт, в основ-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 27, изд. 4-е, стр. 307.

ном приближающийся к нашему современному. Тем самым кладётся резкая грань даже по внешнему виду между церковной литературой, продолжавшей печататься старым шрифтом, и «гражданскими книгами» — литературой новой, светской. Просматривая обширные перечни печатных изданий за первое двадцатипятилетие XVIII в., можно нагляднее всего убедиться в резких переменах, имевших здесь место. Взаем акафистов, молитвословов и житий святых, «Виноградников христовых», «Триодей постных» и «Триодей цветных» и т. п., которыми пестрят книжные списки за первые годы XVIII в., русский печатный рынок постепенно начинает наполняться учебниками и руководствами по географии, истории, военному делу, архитектуре, иностранными лексиконами, военными артикулами и царскими указами. Среди всей этой учебно-прикладной и официально-государственной литературы изредка попадались и образцы литературы художественной: иллюстрированный перевод басен Эзопа, к которому присоединена приписывавшаяся Гомеру «Война мышей и лягушек», средневековая «История о разорении града Трои», иллюстрация к знаменитым «Метаморфозам» Овидия («Овидиевы фигуры в 226 изображениях») с краткими пояснительными к ним подписями; наконец, «Апофегмата», переведённый с польского сборничек изречений и полуанекдотических повестей, связанных с именами философов, политических деятелей и писателей древности, главным образом Греции и Рима. Интерес к античности не являлся чем-то новым, был в какой-то мере завещан ещё допетровской письменностью. Больше того, все только что перечисленные произведения имелись в рукописных переводах уже до Петра. Однако не случайно самый выбор к изданию из всего достаточно обширного круга допетровской переводной литературы именно только тех произведений, которые связаны с античностью. В этом, несомненно, проявляются своеобразные ренессансные тенденции петровского времени. Знаменателен и исключительный успех некоторых из этих произведений у читателей (так, басни Эзопа переиздавались при Петре ещё два раза, а «Апофегмата» выдержала целых пять изданий).

Мир античной мифологии благодаря изданию картинок к «Метаморфозам» Овидия — произведению, известному в допетровское время единичным читателям, — входил в сознание достаточно широких читательских кругов. Сведения об античности находил читатель петровского времени и в изданной в 1720 г. по настойчивому желанию Петра своеобразной энциклопедии по истории культуры — книге Полидора Виргилия Урбинского «О изобретателях вещей» (ряд разделов книги специально посвящён происхождению литературы и искусства). В самый год смерти Петра был опубликован по его указанию и требованию перевод сочинения древнегреческого грамматика Аполлодора («Библиотеки, или о богах»), дающего пересказ всех основных «еллинских басен», т. е. являющегося своего рода руководством по той же античной мифологии. Не менее существенное значение имело издание в 1705 г. по приказу Петра сборника

«*Symbola et emblemata*», содержащего 840 аллегорических изображений («эмблемы») и афористических надписей к ним («символы»). Сборник этот систематически вводил русского человека в круг условных образов и аллегорических представлений, заимствовавших свой материал в значительной степени из той же античной мифологии, на язык которых переводился мир живой реальности (явлений природы, вещей, понятий). Сборник выращивал и культивировал то особое «иконологическое», т. е. мифологизированно-аллегорическое, условно-образное мышление, которое составляет существенную черту эстетики классицизма — одного из наиболее влиятельных направлений в нашей литературе XVIII в., широко распространившегося вскоре после смерти Петра. Сборник снова был переиздан с исправлениями в языке и многочисленными дополнительными статьями и пояснениями в 1788 г. Не только поэты, но и художники, скульпторы на протяжении почти всего столетия черпали отсюда и материал, и самые методы специфически-условного воспроизведения действительности.

Новая наука. Если в XVII в. в центре внимания стояло богословие, одной из характерных черт петровского времени становится интерес к точным наукам — математике и естествознанию.

Первой книгой, напечатанной «новотипографским тиснением», т. е. гражданским шрифтом, был учебник геометрии. Через некоторое время переводится на русский язык и печатается двумя изданиями (в 1717 и 1723 гг.) популярная книга знаменитого физика и астронома Гюйгенса, посвящённая обоснованию и защите новой системы мироздания, выдвинутой Коперником. Гелиоцентрическая теория Коперника, пришедшая на смену прежней геоцентрической системе Птолемея, ставившей землю в центр вселенной, имела огромное освободительное значение, явилась, по словам Энгельса, «Революционным актом, которым естествознание заявило о своей независимости... Отсюда датирует освобождение естествознания от теологии... Оттуда же пошло гигантскими шагами развитие наук...»¹. Не удивительно, что система Коперника и на русской почве явилась предметом ожесточённой борьбы между передовыми умами и защитниками старого церковного мирозерцания. Активное участие в этой борьбе, являвшейся в существе своём борьбой за новое научное понимание действительности, примет и ряд выдающихся деятелей русской художественной литературы, разделявших вместе со всей своей эпохой живейший интерес к математике и точным наукам.

Борьба за национальный язык. Пётр заботился не только о внедрении научного знания в умы русских людей, но и о невозможном более широко его распространении. От переводчиков выбранных им иностранных книг он требовал, чтобы они делали свои переводы наиболее общедоступным языком — «внятно и хорошим штилем», без «высоких слов славянских», т. е. чрез-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, стр. 477.

мерной витийственности, столь свойственной большинству церковных писателей того времени. Наряду с этим он решительно выступал и против излишнего внесения в язык иностранных слов и терминов. Именно эту двойную цель преследуют довольно многочисленные исправления, вносимые самим Петром в некоторые внимательно просматривавшиеся им переводы. Предостерегал Пётр в своих инструкциях переводчикам и против механического следования оригиналу. Однажды, в качестве образца для переводчиков, Пётр лично сократил перевод немецкого «Трактата о хлебопашестве», «вычерняя» «излишние рассказы, которые время только тратят и чтущим охоту отъемлют». «Немцы обыкли,— писал он в связи с этим,— многими рассказами негодными книги свои наполнять только для того, чтобы велики казались, чего, кроме самого дела и краткого пред всякою вещью разговора, переводить не надлежит». Слова эти знаменательны, свидетельствуя не только о всегдашней деловитости Петра, но и показывая, что его стремление сделать достоянием России достижения западноевропейской культуры было далеко от безотчётной подражательности. Переводческая и вообще литературная практика того времени в очень малой степени отвечала пожеланиям и требованиям Петра. Тем не менее, как видим, задача образования национального русского литературного языка, составлявшая одну из важнейших задач всей нашей литературы XVIII в., была поставлена уже с самого начала данного исторического периода.

Преобразования в быту. В петровское время коренной ломке подверглись и старые, исконные формы привычного общежития. По возвращении из так называемого «великого посольства» в Западную Европу Пётр на первом же приёме во дворце, вооружившись ножницами, собственноручно обстригает боярские бороды, режет длинные полы старых боярских одежд. Через короткое время на улицах и площадях с барабанным боем читаются указы, предписывающие в предельно короткий срок одеться в новое европейское платье. Так и в отношении внешнего облика, как мы это видели в отношении типографского шрифта, проводится резкая грань между духовенством, которому, как и крестьянам, разрешалось носить бороду и не облекаться в новое платье, и всем остальным городским населением — мирянами, т. е. прежде всего «европеизированным» дворянством (посадским людям было разрешено откупаться от бритья бороды выплатой специального налога).

Беспощадно рушит Пётр старый теремной семейный уклад. При дворце и в частных домах начинают устраиваться вечеринки с играми и танцами на западный манер — ассамблеи, на которые бояре обязываются приводить своих жён и дочерей, знакомящихся с молодыми людьми другого пола, участвующих в танцах и всякого рода развлечениях. В противовес господствовавшему дотоле религиозно-аскетическому идеалу выдвигается новый взгляд на жизнь, возникают новые этические нормы: внимание к человеку, признание прав на всестороннее развитие его личности, на полное удовлетворение его «земных» потребностей. Всё это порождало совсем особое самочув-

ствие. Люди петровского времени ощущали себя внезапно, словно бы чудом перенесёнными в совсем новый мир мыслей, чувств, переживаний, бытовой обстановки. Одним эта небывалая перемена — неслыханный «метаморфозис» — казалась, как и всё то, что происходило на их глазах, переходом из «небытия в бытие»; Пётр представлялся не более и не менее как «земным богом». Это были восторженные сторонники реформы, борцы за неё, зачинатели того культа личности Петра, который будет разделяться передовыми деятелями нашей литературы и общественности не только в XVIII, но в значительной части и в XIX в. Другими — людьми «древних обычаев» и «древлего благочестия» — новая, утверждавшаяся Петром действительность воспринималась как «царство антихриста». Но в глазах и тех и других необычайные, сверхчеловеческие очертания приобретала фигура самого виновника всех этих перемен. Многостороннейшая, энциклопедическая деятельность всюду поспевающего Петра — «то академика, то героя, то мореплавателя, то плотника», в высшей степени присущая ему личная инициатива, огромная воля, неутомимая энергия в проведении намеченных мероприятий невольно заставляли ещё более преувеличивать роль и значение этого, говоря словами Энгельса, «действительно великого человека»¹. Современникам казалось, что Пётр, почти совсем один, поддерживаемый только кучкой близких ему людей, «тянет на гору», тогда как «под гору миллионы тянут». На самом деле личная деятельность Петра могла получить историческое значение, конечно, лишь постольку, поскольку она отвечала назревшим потребностям экономического и общественного развития страны и опиралась на сочувствие широких социальных слоёв.

Новая
интеллигенция. Преобразовательная деятельность Петра шла навстречу интересам класса помещиков и нарождавшегося купеческого класса. Это не мешало Петру брать себе помощников отовсюду, не считаясь с их сословной принадлежностью, настойчиво выдвигая принцип предпочтения личной заслуги перед «породой» — родовитостью. В ближайшем окружении царя, среди «птенцов гнезда Петрова» мы с самого начала в изобилии находим людей и самой «низкой» породы. В последние годы жизни Петра этот принцип, издавна проводившийся им на практике, нашёл и прямое законодательное закрепление и выражение в известной «Табели о рангах», покончившей навсегда со старой боярской Русью, поставившей «бюрократическую иерархию: заслуги и выслуги на место аристократической иерархии породы, родословной книги» (К л ю ч е в с к и й). «Табель о рангах» не только создавала новый бюрократический аппарат управления страной. Уничтожая прежнюю феодально-сословную замкнутость дворянства, открывая доступ в него всем достигающим определённого служебного чина, она будила личную инициативу, вносила жизнь, движение в старые закостеневшие формы. Но и независимо от этого историче-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. II, стр. 12.

ская прогрессивность петровских преобразований привлекла на их сторону наиболее передовых людей всей страны — представителей самых различных сословий и общественных состояний. Среди них и потомок древнего боярского рода В. Н. Татищев, автор «Истории российской» — первый наш научный историк, географ, этнограф, составивший специальную программу собирания памятников материальной культуры и народного творчества, и представители прогрессивных кругов учёного духовенства: рязанский епископ Гавриил Бужинский; наиболее выдающийся публицист и писатель петровского времени Феофан Прокопович. Встречаем здесь и выходца из крестьян-ремесленников, ставшего состоятельным купцом и предпринимателем, И. Т. Посошкова, автора ряда записок и проектов, в том числе выдающегося в своём роде политико-экономического трактата «Книга о скудости и богатстве» (1724), которая впоследствии живо заинтересовала Ломоносова и которую Добролюбов считает «замечательнейшим явлением в тогдашней письменности». Это были люди, достаточно разные не только по своему общественному положению, но и по возрасту, и по образованию. Талантливый самородок, изобретатель и самоучка, первый русский экономист Посошков, написавший свой трактат глубоким стариком, в возрасте около 70 лет, принадлежал к поколению старой допетровской Руси. Сочувствие к петровским новшествам причудливо уживалось в нём с традиционным, патриархально-церковным мирозерцанием. Его книга, за которую через несколько месяцев после смерти Петра он был посажен в Петропавловскую крепость, где и умер, и которая без усилий смогла быть опубликована только более чем сто лет спустя, проникнута сочувствием к поработённому крестьянству и окрашена в яркие антидворянские тона. Идеолог шляхетства, рационалист и скептик, последователь философии Эпикура, В. Н. Татищев, принадлежавший к новой петровской молодёжи (на 14 лет моложе самого Петра), стоял на уровне современной образованности, подчас даже вступающей в противоречия с богословской традицией также блестяще образованного Феофана Прокоповича. Но всех этих людей объединяли восторженный культ дела и личности Петра, любовь к просвещению, наконец, горячий патриотизм. И дворянин Татищев, и архиепископ Феофан Прокопович, и выходец из крестьян Посошков совершенно независимо друг от друга согласно выступали в защиту необходимости учения, в частности с общим пожеланием грамотности для всего народа. Посошков настаивал, «чтобы не было и в малой деревне безграмотного человека». В том же духе высказывался и Феофан Прокопович. Татищев в замечательном «Разговоре двух приятелей о пользе наук и училищ», написанном в значительной степени в результате бесед с высоко ценимым им Феофаном и впервые опубликованном только в 1883 г., решительно вступает за представителей науки, гонимых невеждами и суеверами.

Устанавливается традиция того просветительства — культура разума, науки, — носителями которого в той или иной степени были

деятели новой интеллигенции петровского времени и которое будет горячо подхвачено и развито всеми наиболее выдающимися нашими писателями XVIII в., начиная с Кантемира и в особенности с Ломоносова.

**Новое
искусство.**

Тот же процесс, который мы наблюдаем в области политического мышления, школьного образования, книгопечатания, науки, очень чётко обозначается и в развитии русского искусства петровского времени.

Допетровское искусство развивалось в основном в русле средневековой церковной культуры. Правда, с середины XVII в. здесь уже сказываются тенденции к обмирщению. В живописи конца XVII в. появляются так называемые «парсуны» — изображения знатных особ, «персон», представляющие собой переход от иконы к портрету. В рамках церковной музыки развивается «партесное» — многоголосное, концертное — пение; широко распространяются стихотворно-вокальные «канти» и «псалмы», подготовляющие стиль светской лирической камерной песни XVIII в., наконец, вместе с организацией при Алексее Михайловиче придворного театра появляются музыканты и певцы. Но при том же Алексее Михайловиче издаётся ряд указов, направленных против носителей светской стихии в музыкально-театральном древнерусском искусстве — народных актёров, скоморохов, против народной музыки; производится массовое изъятие у населения, сожжение и потопление народных музыкальных инструментов. Решительный перелом в развитии нашего искусства, выработка новых, светских его форм происходит при Петре.

Если древнерусская иконопись стремилась создать по возможности отвлечённый от земного, ирреальный мир, — в живописных вкусах петровского времени, наоборот, ощущается явная тяга к земному, отражающему реальный чувственный мир искусству. Отсюда и интерес к произведениям античности. Так, в 1719 г. в Летнем саду сооружается специальный грот для древнегреческих и древнеримских антиков; в Риме, по поручению Петра, приобретает замечательная античная статуя так называемой «Венеры Таврической», о которой ему доносили, что она «не разнит ничем против Флоренской, но еще лучше тем, что сия целая».

На живопись Пётр склонен был смотреть в значительной степени утилитарным образом, видя в ней необходимое вспомогательное средство для научной работы: «Без живописца и градировального мастера, — замечал он, — обойтись невозможно будет, понеже издания, которые в науках чиниться будут..., имеют рисованы и градированы быть». В бытность за границей Пётр и сам учится «градировальному художеству», т. е. искусству гравирования. Первая рисовальная школа в Петербурге была основана именно при типографии. И русская гравюра в эпоху Петра достигла высокого развития, причём молодые отечественные гравёры почти не уступали старым и опытным иностранным мастерам. В самой живописи Пётр также ценил произведения, наиболее непосредственно отражающие

реальную действительность: портреты, натюрморты, виды моря и кораблей, бытовые, жанровые сцены. Портрет приобретает основную, ведущую роль в русской живописи петровского времени. Иностранные и русские портретисты эпохи Петра ещё испытывают в той или иной степени воздействие традиционной «парсунной» манеры; но вместе с тем в их произведениях имеем первые образцы нашей светской портретной живописи, уже достигающие подчас высокого художественного мастерства. Так, об одном из самых талантливых портретистов того времени, достигавшем в своём творчестве замечательной реалистичности, Иване Никитине, Пётр имел право с законной гордостью писать жене в Данциг: «Попроси короля, чтобы велел свою персону ему списать... дабы знали, что есть и из нашего народа добрые мастера».

Аналогичные процессы мы наблюдаем и в архитектуре петровского времени. Особое значение имело здесь строительство новой столицы. В противовес старой средневековой Москве — городу «сорока сороков» соборов, монастырей и церквей, Петербург создавался как центр новой светской государственности, боевой форпост на морских путях в Западную Европу. С этим связаны были не только общий строго продуманный план и вид города, но и основные архитектурные его сооружения, закладывавшие основы нашей новой светской архитектуры: Петропавловская крепость, Адмиралтейство, здание двенадцати коллегий. Вознёсшийся «из тьмы лесов, из топи блат», новый город, на протяжении столетия сделавшийся одним из величайших и прекраснейших городов Европы, почти с самого начала явился как бы наглядным зрительным выражением той новой культуры, которую принесла с собой эпоха Петра. С новой столицей оказалось теснейшим образом связано и развитие нашей литературы XVIII в., почти все наиболее выдающиеся представители которой жили и работали главным образом именно в Петербурге.

Чисто светское направление приобретает при Петре и музыка. Появляются военные духовые оркестры, исполняющие во время торжественных публичных празднеств победно-панегирические «канти» и «виваты». Широчайшее распространение получает танцевальная музыка, в особенности излюбленные менуэты. Начинающиеся театральные постановки изобилуют всякого рода вокальными номерами-ариями, приобретающими также относительно большую популярность. В домах многих петровских вельмож и даже у некоторых представителей высшего духовенства заводятся инструментальные капеллы. Из-за границы выписываются клавесины и клавикорды. Появляются первые русские музыканты-любители.

Новая литература.

Примерно те же процессы, которые происходили в искусстве петровского времени, давали себя знать и в художественной литературе. Новая художественная литература, вполне соответствующая новым историческим началам, внесённым эпохой петровских преобразований, смогла возникнуть далеко не сразу. Есть периоды в истории литературы, в которые

развитие её опережает собой развитие политических форм и общественных отношений. Такое явление мы наблюдаем на протяжении почти всего XIX в.— от Пушкина до Льва Толстого,— когда наша классическая литература, в условиях социально-политической отсталости русской жизни того времени, становится самой выдающейся и прогрессивной среди литератур мира. Наоборот, в эпоху политических бурь и социальных преобразований, ломки привычных форм жизни и возникновения нового литературного нередко не поспекает за этим процессом, отстаёт от действительности. Так это и было у нас в эпоху Петра.

Борьба «старого» и «нового» проникает собой всю русскую действительность первых десятилетий XVIII в. При этом «старина» и «новизна» не только ожесточённо борются друг с другом, но подчас и причудливо смешиваются между собой, являют пёструю картину сосуществования друг подле друга старых и новых элементов. Это пёстрое смешение, причудливое сочетание «старины» и «новизны» с чрезвычайной выпуклостью сказывается и в художественной литературе петровского времени. Литература петровского времени во многом и многом черпала свой материал, заимствовала содержание из новой действительности, но очень долгое время — всю первую треть века — она разрабатывала это новое содержание в старых традиционно унаследованных формах; с другой стороны, под напором новых идей и начал нарушалась цельность, устойчивость и самих этих форм. Всё являло собой зрелище крайней пестроты, брожения, соединения элементов, казалось бы, прямо противоположных, противоречивших друг другу. В этом отсутствии устойчивого, упорядоченного стиля и заключался, если угодно, своеобразный «стиль» литературы петровского времени.

Прежде всего петровская литература всё ещё продолжала носить характер письменности. Литературно-художественные произведения, возникающие у нас в петровское и даже послепетровское время, вплоть до Тредиаковского, не печатались, а расходились только в рукописях. Равным образом в большей своей части произведения этой письменной литературы ходили без имени авторов. Удельно-общественный вес литературы был слишком невысок, а честь быть автором попрежнему слишком сомнительна и невелика, чтобы заставить творцов этих произведений подписывать под ними своё имя.

Самое развитие литературных жанров и форм шло первое время по проторённым ещё в XVII в. путям. XVIII в. достались в наследство от прошлого: первые образцы бытовой повести (вроде повести о Савве Грудцыне); образцы политической и антиклерикальной сатиры (повести о Шемякином суде, о Ерше Ершовиче, сатирические вирши Симеона Полоцкого и т. п.); выработанная система виршевого силлабического стихосложения, достигшая в творчестве того же Симеона Полоцкого относительно весьма высокого развития; первые образцы драматургии — «школьная драма» и даже драматические произведения светского содержания. В русле всего этого и развивается литература первых десятилетий XVIII в.

ПОВЕСТИ

В конце XVII — первой трети XVIII в. количество рукописной повествовательной литературы чрезвычайно возрастает. В первой половине XVIII в. в многочисленных списках ходило более ста повествовательных произведений, составлявших основной беллетристический фонд эпохи. Весьма разнообразна была эта повествовательная литература и по своему содержанию. Тут встречались и переладки эпических произведений русского народного творчества — былин, духовных стихов и т. п., и новые списки древнерусских переводных и оригинальных повестей, легенд, волшебных сказок, «стихотворных повестей», или *фацей*, и, наконец, пришедшиеся особенно по вкусу читателям петровского времени переводы новейших чувствительно-нравоучительных и авантюрно-любовных «гисторий», — термин, который, очевидно, должен был внушать представление о реальности, невымысленности повествуемого в «гисториях» («Гистория о гишпанском шляхтиче Долторне и прекрасной королевне Элеоноре», «Гистория об английском милорде Герее» и т. п.). Наряду с подобными достаточно незамысловатыми и обычно небольшими по объёму «гисториями» переводятся в это время и образцы любовно-авантюрного романа XVII в. Вся эта повествовательная литература находила себе многочисленных читателей и притом, как свидетельствуют надписи владельцев рукописных сборников её, в весьма разнообразной — не только дворянской, духовной, купеческой, но и мещанской и даже крестьянской — среде. Самое переписывание повестей не было чем-то механическим. Подобно народным сказителям, любители «книжного почитания», грамотей-переписчики зачастую не только переписывали ту или иную повесть, но и пересказывали её до известной степени своими словами, внося в неё подчас, в порядке своего рода сотворчества, большие или меньшие изменения. В результате и на произведения допетровской письменности налагались нередко новые краски — в языке, в бытовых подробностях, подсказанные новой исторической действительностью (такова, например, переработка знаменитой повести о Бове в списке 1734 г.). Иногда это вышивание новых узоров по старой канве оказывалось столь значительным, что возникало словно бы совсем новое произведение, даже с другим заглавием. Яркий пример этого — появляющаяся в петровское время «История о французском сыне», представляющая собой несомненную переработку более ранней переводной повести о Василии Златовласом, королевиче чешской земли¹.

Ещё более резкий и интересный пример представляет в этом отношении повесть о необычайных приключениях отважного и «острого» разумом русского матроса — «Гистория о российском матросе Василии Корютском и о прекрасной королевне Ираклии флоренской

¹ «История о французском сыне» опубликована С. Елеонским в «Чтениях Общества истории и древностей российских при Московском университете», № 3, 1915, стр. 13—39; книга имеется и в отдельном издании (М. 1915).

земли», являющаяся одной из наиболее замечательных, характерных и литературно значительных повестей петровского времени — произведением, органически вырастающим на почве новой петровской действительности.

**Повесть
о Василии
Кориотском.**

Живописно-пёстрое содержание «Истории о российском матросе» причудливо сочетает в себе «старину» и «новизну». Основное сюжетное ядро повести о Василии Кориотском — уход сына из родительского дома и последующие его приключения — было хорошо знакомо русскому читателю, восходя к известной евангельской притче о блудном сыне.

Во второй половине XVII в., в период намечающегося перелома, начинающейся борьбы между старым укладом и новыми веяниями — борьбы, отдалённо предвещающей острые конфликты эпохи Петра, — сюжетная схема этой притчи приобретает у нас широкую литературную популярность. Сюжет притчи разрабатывается в ряде произведений: непосредственно в пьесе Симеона Полоцкого «Комедия притчи о блудном сыне» — произведении широко известном (в ряду очень немногих литературных памятников Московской Руси оно было даже напечатано); косвенно в повестях середины XVII в. — о Горе-Злочастии и о Савве Грудцыне. Кое в чём старый сюжет приобретает здесь несколько новую окраску. Но в основном мораль притчи — прославление родительского дома, старого, сложившегося патриархального уклада и признание пагубности попыток вырваться из него, стремлений к новым формам жизни — остаётся во всех этих произведениях неизменной. Наоборот, в повести о Василии Кориотском этот традиционный сюжет получает совсем иную разработку. Старый родительский дом скудеет. Отец Василия Кориотского впадает в крайнюю нищету. Сын стремится помочь родителям на новых, далеко не традиционных и целиком подсказанных новой петровской действительностью путях. Этим и мотивируется уход Василия из дому. В повестях о Горе-Злочастии и о Савве Грудцыне сыновья, оказавшись вне отчего крова, встречают в миру, подобно блудному сыну евангельской притчи, неизбывное горе, сладить с которым они не в силах. Единственным прибежищем оказывается бегство из мира: герои обеих повестей уходят в монастырь, становятся иноками. Российский матрос Василий Кориотский претерпевает в миру многие бедственные приключения: терпит кораблекрушение, попадает на остров к разбойникам, чуть не погибает от происков коварного флоренского адмирала. Однако он не только выходит с честью из всех этих злоключений, но и замечательно преуспевает в жизни, достигая высших степеней славы и могущества. Там торжествует традиционное церковное мирозерцание, здесь — мирозерцание светское, выдвигающее нового героя, добивающегося своих целей совсем новым, невозможным в старое время путём. Характерно и следующее: бедный и простой русский дворянин («фамилия моя небольшая», — рекомендует он сам себя), обыкновенный российский матрос, попав на Запад, не

только не ударяет в грязь лицом, а наоборот, везде выдвигается на самые первые места — делается названным братом цесаря, т. е. австрийского императора, и, наконец, даже королём флоренским. Национально-патриотический подъём петровского времени, стремление выскочить из рамок отсталости, не только сравниться с другими западноевропейскими странами, но и превзойти их, находят в этом фабульном ходе повести замечательное выражение. Самое превращение простого матроса в короля, при всей своей сказочности, не заключало в себе, вместе с тем, ничего слишком невероятного для людей петровской эпохи, бывших свидетелями того, как простые пирожники, юнги и царские денщики достигали высших государственных степеней (вспомним «полудержавного властелина» — Меншикова). Выбор в качестве главного героя повести матроса также является весьма примечательным. По словам Маркса, «превращение Московии в Россию явилось результатом её превращения из полуазиатской континентальной страны в главенствующую морскую державу на Балтийском море» («Тайная дипломатия»). Фигура талантливого и предприимчивого дворянина-матроса являлась до известной степени художественным символом эпохи. Существенно новым было и то основное качество, с помощью которого Василию удаётся совершить головокружительное восхождение по ступеням социально-общественной лестницы. В повести о Горе-Злочастии попытки «молодца» зажить самостоятельной жизнью объясняются тем, что он был «мал и глуп, не в полном разуме и не совершен разумом», как настойчиво, не боясь тавтологий, твердит повесть. Разум же оказывается равносильным «учению родительскому» и поучениям «людей добрых», т. е. религиозно-патриархальной морали с её требованиями «покориться другу и недругу», «смирение ко всем иметь». В повести о Савве Грудцыне Савву почитают главным образом не за его личные качества, а за то, что он сын уважаемого отца. В повести о Василии Кориотском, наоборот, непрерывно подчёркивается значение ума, причём не как проявления усвоенной патриархально-житетской мудрости, а как личного свойства, изощрённого просвещением, «наукой»: матросы высоко ценят Василия за усвоенные им специальные знания, необходимые в морском деле; разбойники выбирают его атаманом за его «острый ум»; наконец, цесарь сажает его с собой за стол за его «достойный разум». «Государь мой братец Василей Иванович, воистину всякого почтения достойный», — обращается он к нему. Василий оказывает уважение — «услужение» — людям, стоящим выше его: «знатым персонам», «цесарю». Однако основным для него является дерзание, стремление к большему; его поведение всегда отличается сознанием внутреннего достоинства, которое он проявляет и в обращении с флоренским адмиралом, и в палатах у цесаря, и во дворце флоренского короля. То высокое значение, которое придаётся в повести науке, делает её типичным произведением петровского времени. Вообще повесть в первой своей части вся насыщена самой жгучей современностью. В поисках счастья герой отправляется в новый центр русской жизни,

новую столицу «Санкт-Петербурх», выбирает себе самую злободневную профессию — «записывается» в «морской флот».

На чрезвычайно видное место выдвигается в повести и любовная интрига. Любовная интрига имела и в старых повестях — о Савве Грудцыне, в ещё большей мере в повести о Фроле Скобееве, которая вообще стоит на самой грани двух литературных эпох¹, однако там она играла вспомогательную, служебную роль. В повести о Савве Грудцыне любовная интрига является поводом для окончательного падения героя, предающегося в руки дьявола. В повести о Фроле Скобееве герой с помощью хитро проведённой любовной интриги добивается богатства и благополучия, что и составляет основной мотив повести. В «Истории о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии флоренской земли», как показывает уже самое название, любовная интрига приобретает центральное значение. Радикально меняется в повести и понимание любви. В повести о Савве Грудцыне любовь — чистая похоть, дьяволово наваждение — первопричина гибели героя. Для Фрола Скобеева любовь — также в её подчёркнуто чувственном понимании — средство для достижения знатности и богатства. В повести о матросе Василии любовь — властное чувство, со страшной силой на всю жизнь захватывающее героя и героиню. В соответствии с этим любовь поднимается в повести на идеально-рыцарскую высоту, переживания влюблённых исполнены возвышенной галантности и чувствительности. Стремление автора повести заставить своего героя действовать на международной арене, сделать из русского матроса европейского «кавалера» весьма характерно для новых начал петровского времени. Однако в окружающей действительности автор ещё не находил соответствующего материала. Ничего не знал он и о реальной западноевропейской жизни; он даже не имел здесь элементарных географических и культурно-исторических сведений. Так, например, он считает, что Флоренция и столица цесаря, т. е. Вена, являются приморскими городами, что в католической Флоренции исповедуется протестанство: заставляет венчаться Василия и Ираклию в лютеранской церкви — «кирке» и т. п. Неудивительно, что, начав повесть как вполне оригинальное произведение, автор довольно скоро оказался вынужденным прибегнуть к посторонней помощи: с момента избрания Василия разбойниками в атаманы, т. е. приблизительно со второй трети, повесть становится в фабульном отношении хотя и вольным, но весьма близким переложением уже упоминавшейся истории о гишпанском шляхтиче Долторне. Но и тут на описания чужеземной действительности автором

¹ Повесть о Фроле Скобееве традиционно рассматривается в рамках древней литературы, однако и хронологически (написана она, видимо, в самом конце XVII в., возможно, даже в начале XVIII в.) и многими элементами содержания (торжество ловкого и смелого выходца из низов — мелкого дворянчика — над знатым и родовитым боярином, ироническое отношение к религии и церковной обрядности и т. п.) повесть скорее начинает собой круг литературы петровского времени.

в ряде случаев наносятся своеобразные черты, связанные и с реальной русской жизнью того времени, и с русской письменной и устной литературной традицией. Сам герой повести Василий по началу напоминает традиционного «молодца» старой русской повести. Он — любящий и почтительный сын, испрашивающий благословения у родителей, благочестивый христианин, во всех трудных случаях жизни прибегающий к молитве («нача горько плакати и рыдати, господа бога на помощь призывати»). Но по ходу повести эти черты всё более оттесняются на задний план, всё явственнее выступает перед нами облик нового человека петровской эпохи, галантного и чувствительного «кавалера», правда, опять-таки вполне в духе времени сочетающего эту чувствительность с беспощадной жестокостью к врагам (приказывает, например, учинить над вероломным флоренским адмиралом «тиранственное мучение» — «с живого кожу снять»). Это сказывается и на сюжетном развёртывании повести: оценивший Василия по заслугам богатый купец — «голландской гость» — настойчиво удерживает его при себе, обещая его «яко родного сына наследником учинить». Но Василий, несмотря на всю выгодность для него — бедного матроса — такого предложения, решительно заявляет, что он должен сперва поехать к отцу, чтобы получить его «благословение». Однако в дальнейшем этот характерно-традиционный мотив послушания героя воле родительской совершенно исчезает, и больше об отце героя в повести даже вовсе и не упоминается. Василий не только овладевает заморскими техническими навыками, но и вообще выступает человеком просвещённым, чуждым суеверий и предрассудков (например, делая вид, что заговаривает оружие разбойников, сам он нисколько не верит в это).

Столь же характерное смешение «старинны» и «новизны» сказывается в языке повести о Василии Кориотском: церковно-славянские слова, формы и обороты соседят с многочисленными варваризмами — новыми словами, заимствованными из иностранных языков и широко хлынувшими в русскую литературную и деловую речь: флот, маршировать, командированные матросы, термин, вексель, кварталы, пароль, ария, лакей, шпага, персона и т. п. При этом старые церковно-славянские формы и новые слова и термины оказываются подчас не только в непосредственной близости, но и в прямом сочетании (например: «все вооружишася и стаща во фронт»).

Замечательной чертой данной повести является и её несомненная близость к миру русского народного творчества. Так, даже эпизод, заимствованный из иностранного источника, — пребывание Василия на острове у чужеземных разбойников — разработан в тонах и стилиевой манере русского народного творчества, так называемых разбойничьих песен. Фольклорные следы ощутимо проступают и в языке («государь мой батюшка», «платок шелковый», «братцы-молодцы», «тын», «стежка» и т. д.). Наконец, образ самого Василия напоминает порой то искусного и тароватого «гостя» новгородских

былин, который водит по морям корабли, то смыслёного и смелого, находчивого и удачливого героя русских народных сказок. Соответствует их общему духу и мажорный, оптимистический тон повести, заканчивающейся полным и блистательным торжеством героя, победой верности над коварством, добра над злом.

В связи со всем этим находится и одна очень существенная черта повести — её относительный демократизм. Это не только сказывается в безусловном торжестве в повести личной заслуги над «породой», но и в социальной обрисовке героя. Василий, правда, дворянин, но, подобно Фролу Скобееву, из самых захудалых, да и упоминается об этом только в начале повествования; на всём же остальном протяжении повести, равно как и в самом её заглавии, ударение ставится на том, что главное действующее лицо — простой русский матрос.

Можно думать, что именно эти черты обусловили весьма длительную популярность данной повести в очень широких читательских слоях. Сюжет повести крепко прививается на русской литературной почве, даже получает в середине XVIII в. народную обработку былинным складом: «Женитьба Шересмякина племянника», где герой и прямо оказывается «гостиным сыном». Мало того, сюжет доживает почти вплоть до наших дней: повторяется в самом конце XIX в. в лубочной «Сказке о португее-прапорщике» некоего И. Кассирова, изданной в Киеве в 1894 г.

Из других повестей примерно того же времени особую популярность приобрела «История об Александре, российском дворянине»; сохранилось целых двенадцать её списков XVIII в. Судя по отдельным деталям, повесть эта, повидимому, была написана несколько позднее, в конце 20-х годов XVIII в.¹ Это сообщает ей некоторые отличительные черты, связанные главным образом с тем, что она явно возникла в иной социальной среде. По основной теме повесть совпадает с «Историей о российском матросе»: в ней также рассказывается о приключениях русского молодого человека, уехавшего в «чужие края» за наукой. Но в отличие от Василия Корнотского Александр — сын знатного и богатого дворянина. Это обуславливает ряд жанровых и сюжетных особенностей повести, отражающей другой бытовой уклад, иные навыки и интересы её героев.

Александр тоже преуспевает в учении: «от природы данный разум в нем так изострился, что философии и протчих наук достигл». Однако занятиям науками он предпочитает развлечения: «склонность же ево была более в забавах, нежели во уединении быть». Когда Александр приходит в надлежащий возраст, он просит отца отпустить его в Европу для пополнения образования — по одному из списков, «дабы видеть в европейских государствах славно процветающие в науках академии». Особенно характерна конечная мо-

¹ См. статью П. Н. Беркова «О так называемых „петровских повестях“», «Труды отдела древнерусской литературы», VII, 1949 г., стр. 423—425.

тивирёвка просьбы: «Знаю, государи, что горячность и отеческая любовь ваша к разлуке конечно советовать не будет, однакож покорнейши прошу: учините мя равно с подобными мне, ибо чрез удержание свое можете мне вечное поношение учинити,— и како могу назваться и чем похвалюся? не токмо похвалитися, но и дворянином назваться не буду достоин! сотворите милость, не допустите до вечного позору!» В этом знаке равенства между дворянином и европейски образованным человеком и ссылке на то, что только последний достоин называться дворянином, ярко отражена новая идеология, привнесённая петровской эпохой. Родители Александра вначале ведут себя, как патриархальные родители древней Руси: слёзно умоляют сына не покидать их. Но его настойчивость и доводы, им выдвигаемые, преодолевают. Однако в устах самого Александра все эти доводы — одна словесная дань времени. На самом деле его заботит не столько желание видеть «процветающие в науках академии», сколько поиски новых развлечений — стремление «красоту маловременной жизни света сего зрети». Соответственно этому и отправляется он не в деловую Голландию, как Василий, а в центр европейской роскоши и наслаждений — Францию времён регентства. Равным образом всё его пребывание за границей сводится к цепи непрерывных любовных увлечений, и только однажды, в результате уныния в силу постигшей его любовной неудачи, вспоминает он о своих гражданских обязанностях: «Безумен есть аз! коликие дни препроводил в муке ради негодной любви женской! Ныне с чем возвращуся в дом отца моего? Не зная поля, не видав неприятеля, не слышав ружейного стука, како прислужуся монарху моему?» Но эти самоупрёки тотчас и навсегда прекращаются, как только заведённая им любовная интрига принимает счастливый оборот.

Повесть об Александре распадается на две совершенно самостоятельные части, механически объединённые между собой почти одной только личностью героя. В первой рассказывается о романе в «граде Лилле» между Александром и «дочерью пастора» Элеонорой, закончившемся трагически — болезнью и смертью Элеоноры, приключившимися от «проклятого непостоянства кавалерского»: неустойчивый Александр изменил своей возлюбленной с соблазвившей его дочерью «генерала Дигитриха Гендил Пистолия», Гедвиг-Доротеей. Во второй части повествуется о новом увлечении Александра в Париже (куда он отправился после смерти Элеоноры) дочерью королевского гофмаршала Тиррой и о последовавших в связи с этим разнообразнейших его приключениях в качестве «кавалера гнева и победы», слава о подвигах которого гремит по всей Европе.

Если повесть о Василии Кориотском во многом перекликается с русской народной сказкой, то очень пространная (почти в три раза больше повести о Василии) история о дворянине Александре строится, в особенности во второй её части, в манере любовно-авантюрного романа, крайне сложного и запутанного по сюжету и композиции и изобилующего самыми разнообразными происшествиями. Здесь и переодевание мужчины в женское платье и наоборот,

поединки, самоубийства, блистательные рыцарские подвиги; насильственное разлучение влюблённых и роковое неузнание ими друг друга при встрече, нападение разбойников, заключение в темницу, кораблекрушение, фантастические описания диковинных стран, куда судьба забрасывает героев,— Египта, Китая, Флориды, населённой «человекоядцами», и т. д. Заканчивается всё это весьма трагически. Соединившись, наконец, с Тиррой, Александр по пути с ней в Россию тонет, купаясь в море. Тирра, произнес в длинный эгегический монолог в виршах, закаляется мечом. В довершение всего появляется одна из героинь первой части — Гедвиг-Доротея. Узнав, что Александр и Тирра погребены вместе, ревнивая Гедвиг-Доротея приходит в неопишваемую ярость, извлекает труп Тирры из гроба, бросается с ним в пропасть и разбивается: «главу, руки и ноги переломала и в той злости жизнь свою окончала».

Основная сюжетная нить — история Александра — несколько раз прерывается своего рода вставными новеллами — рассказами о своих любовных похождениях другого «российского дворянского сына» Владимира, с которым Александр подружился в Париже. Дружба эта тем неоправданнее, что, в противоположность рыцарственно настроенному и возвышенно чувствующему Александру, Владимир — грубый циник и грязный волокита, любовные приключения которого носят самый что ни на есть натуралистически-примитивный, зачастую прямо грубо-непристойный и вместе с тем трагикомический характер. Причём в конечном счёте торжествует в повести именно этот герой: родители Александра, которым он по возвращении в Россию рассказал о несчастной судьбе их сына, «по многим рыданиям и плача Владимира, вместо Александра, наследником учинили. И тако сия гистория скончался».

Помимо линии авантюрной, в истории об Александре отчётливо выражена и линия любовно-психологическая. Автор подробно останавливается на сердечных переживаниях своих героев, на зарождении и развитии любовного чувства. В повесть обильно включены письма друг к другу влюблённых, их страстные монологи и диалоги то в стихах, то в прозе, чувствительные любовные песни — «арии» (целых 22 письма и 7 «арий»).

Однако наряду с этими существенно новыми чертами, ставящими данную повесть у самых истоков развития русского любовно-авантюрного романа XVIII в., в ней сохраняются и следы «старинны».

Начало повести — рассказ о «добронравном» отце Александра, о горе родителей, вынужденных расстаться с сыном, и т. п. — написан в манере старых русских повестей, хотя и осложнён целым рядом реальных подробностей, связывающих его с первыми десятилетиями XVIII в. В частности несомненна близость его к одной из популярнейших переводных рыцарских повестей XVII в., продолжавших сохранять эту популярность и в петровское время, — «Истории о храбром и славном рыцаре Петре Златых Ключей и о прекрасной королевне Магилене Неаполитанской». В значительной степени по тому же типу построена и вторая, «рыцарская», часть повести

об Александре. Причём обе эти части прилажены друг к другу с поражающей наивностью. Так, если в первой части повести имеется ряд указаний и примет, заставляющих отнести её действие к первой четверти XVIII в., то описание подвигов Александра, представляющих собой ряд ходовых мест, заимствованных из рыцарских романов, не имеет ровно никакого отношения к современности, а отбрасывает нас по меньшей мере на два века назад — в эпоху странствующего рыцарства. В первой части упоминается об огнестрельном оружии — «ружейном стук»», боевые же схватки Александра происходят явно до изобретения пороха: «кавалеры» в шлемах с опущенным забралом (чем и объясняется многократное неузнавание ими друг друга) и в латах дерутся копьями, мечами и т. п. Равным образом любовь между героем и героиней в этой второй повести поднята на идеальную рыцарскую высоту, не имеющую ничего общего с теми весьма вольными нравами, которые живописуются в повестушках Владимира, и в особенности с грубо-натуралистическим тоном последних. В рамках одной повести чисто механически сочетаются два излюбленных читателем того времени литературных жанра: рыцарского романа и «смехотворной» бытовой повести — фацеции. Самое это сочетание объясняется, однако, не только литературной неуклюжестью автора, но и неустойчивостью его мирозерцания, в частности отношения к женщине, в котором обнаруживается всё то же, постоянно встречающееся нас в это время сочетание «старины» с «новизной». Наряду с рассказами Владимира о своих «волокиствах» в повесть вставлен обширный разговор трёх иностранных дворян на тему о женщинах. Разговор этот весьма примечателен и характерен, представляя собой своего рода попытку постановки и двоякого разрешения «женского вопроса» — по старинке и в духе идей нового петровского времени. Двое из собеседников в полном соответствии с допетровскими представлениями о «злых женах» считают, что все женщины распутны; третий горячо оспаривает это мнение. Сам автор не становится ни на чью сторону, спор так и остаётся неразрешённым.

Язык повести отличается даже бóльшим, по сравнению с повестью о Василии, количеством славянизмов, наряду с этим включая в себя и немалое число варваризмов: мадел (т. е. модель), момент, ретироваться, диспорат, «приятно пастурь имела», «оперийские действия», компания, персона, секретарь, «приятные мины», «иметь амур», натура, политика, тюльпан и т. п.

К той же группе повестей о приключениях русских молодых людей, поехавших для учения «в чужие край», относится «История о российском купце Иоанне и о прекрасной девице Елеоноре».

Петровское государство складывалось как империя помещиков и купцов. Естественно появление и в художественной литературе представителей обоих этих сословий.

Повидимому, прямым литературным источником данной повести послужила повесть о дворянине Александре. В то же время, взяв

готовую фабулу, автор повести об Иоанне разработал её в плане стражания не дворянского, а купеческого быта. Это придаёт данной повести своеобразный колорит. Изображён в ней купеческий быт тоже нового исторического периода, непосредственно связанного с петровскими реформами. Иоанн Евдокимов, отец героя повести, это купец, но не традиционный торговый «гость» повести о Савве Грудыне, отправляющий на стругах товары на Восток — «в шахову державу» через «море Хвалынское», а коммерсант новой петровской складки. Из провинциального города Старая Русса он переезжает в новую столицу Санкт-Петербург и заводит там обширную заграничную торговлю с Западом («нача торговати кораблями во всех приморских городах»). Своему сыну Иоанну он стремится дать наилучшее образование: после того как тот «грамоте читать и писать обучился и часть математических наук изучил», отец сам (весьма характерный штришок, не повторяющийся в других повестях) отправляет его во «французской город Париж для обучения иностранных наук». В Париже Иоанн занимается делом, становится главным доверенным приказчиком знатного парижского купца Аниса Мальтика. Кроме двух дочерей, у этого купца живёт «одна препорученная ему гишпанского купца дочь, девица, именем Элеонора, весьма добродородна и красна лицом». Увидев её, Иоанн влюбляется в неё. Роман его в общем протекает в том же роде, как и аналогичный роман с Элеонорой Александра: любовные записки, передаваемые с помощью слуг, болезнь, приключаящаяся от любовного недуга, стихотворные арии «на миновет» (т. е. на мотив менуэта) и т. п. Однако флирт Иоанна и его милой значительно проще и грубоватее: Элеонора, заигрывая с влюблённым в неё кавалером, приказывает своему камердинеру Селибраху украдкой пустить «на галстук» Иоанна «большую букашку», а затем сказать: «Ах! господин Иоанн, сколь хорошо ты убрался, только вши с галстука снять не догадался!» Когда, проделав всё это, Селибрах снимает в присутствии Элеоноры с галстука Иоанна «букашку», последний приходит «от того в великой газард»: «едва от стыда на ногах устоял». «Елеонора же в то время, закрыв лицо своё платком, сильно смеялась и тихо говорила: „Или сей Селибрах имеет великую смелость в поступках своих, что он так вас обижает! Я мню, что, конечно, чрез сие вам он вести объявляет!“ а по окончании сих слов, усмехнувшись, пошла в свою камору». Победённая, наконец, одной из иоанновых арий «на миновет», Элеонора берёт в правую руку серебряный поднос и две «чистого серебра» чашки, в которые наливает сладкой водки, а в левую — серебряную стопу, «налив в ней старенбургского богатога пива», отправляется со всем этим в комнату к Иоанну, присаживается к нему на кровать и произносит «следующие речи»: «Любезнейший Иоанн! покорно прошу вас сделать мне одолжение — изволь выпить сию чашу водки без задержания, а я другую выпью — еще ж и сию стопу обще выпьем пиво и не будем бояцца никакого дива». О незаконной любви Иоанна и Элеоноры узнаёт одна из дочерей парижского купца Мальтика, которая, в свою

очередь, имела виды на Иоанна; когда последний отвергает её домогательства, она выдаёт их тайну отцу, который, основательно избив Иоанна «езжалою толстою плетью», прогоняет его из дому. Влюблённые разлучены навсегда, но исход повести в общем не заключает в себе ничего особенно трагического: Элеонору выдают, хотя и «не по ее желанию», замуж за «лейб-гвардии ундер офицера»; узнавший же об этом Иоанн «того ж часа шел на морскую пристань и, наняв себе корабль, поехал во отечество свое». Вернувшись в Россию к отцу, он начинает жить «во благополучии», хотя — добавляет автор — не забывает «возлюбленную свою Элеонору, которая никогда из мысли его не выходила». Вообще по сравнению с повестью об Александре повесть о купеческом сыне Иоанне ведётся в менее условно-книжном стиле, насыщена конкретными бытовыми подробностями, словом, ближе к реальной действительности.

Автор остаётся верен изображаемому им быту; едва ли не этим объясняется, что и заканчивается повесть на том, что в повести об Александре составляет только первый эпизод: купеческому сыну, конечно, ни в какой мере не пристали бы те подвиги, которые совершает «рыцарь гнева и победы». К своему литературному источнику — повести об Александре — автор данной повести словно бы проявляет подчас прямо ироническое отношение: там, например, письмо влюблённого Александра пишется кровью, здесь — красными чернилами. Повесть демократичнее и по стилю. Если на повести об Александре сказывается широкое воздействие галантно-рыцарских романов, то в рифмованных репликах Иоанна и его возлюбленной Элеоноры (вроде вышеприведённого обращения Элеоноры к Иоанну) явно ощущается влияние скоморошских присказок, народного раёшника.

Перед нами прошли три образца новой рукописной повести первых десятилетий XVIII в. Все они написаны на одинаковый сюжет, но возникли в различной социальной среде, связывают общий сюжет с различной социальной обстановкой и потому существенно разнятся в его разработке. В повести о российском матросе Василии Кориотском, выражавшей идеологию прогрессивных слоёв мелкого служилого дворянства петровского времени, при всей замечательной новизне её содержания и тона, встречаем ряд черт, сближающих её с народной сказкой об удачливом «добром молодце»; в связанной с идеологией крупного «новоманирного шляхетства» повести о российском дворянине Александре, в особенности во второй её части, аналогичный сюжет разрабатывается в форме любовно-авантюрного рыцарского романа; в третьесловной повести о купце Иоанне — в форме, приближающейся к бытовому рассказу.

Рассмотренные повести — одна из глав, и не первая, в истории развития русской повести вообще. Однако от повестей XVII в., с которыми они связаны преемственностью жанра, эти повести отличаются так же, как время, в которое они созданы, отличается от действительности Московской Руси XVII в.

Стихотворные повести.

Наряду с прозаическими повестями, в которые, как мы видели, иногда включаются довольно обильные стихотворные куски — «арии», в повествовательной литературе этого времени встречаются и сплошь стихотворные повести. Один из новейших исследователей склонен относить к петровскому времени любопытную стихотворную повесть — автобиографию подьячего Семёна Петровича Левицкого, героиней которой, однако, сродни не столько Василию Кориотскому, сколько плуту Фролу Скобееву¹. Но особенный интерес представляет другая стихотворная повесть, облечённая также в автобиографическую форму рассказа-исповеди от лица женщины и условно названная исследователями «Романом в стихах»². До нас дошёл только конец повести (видимо, меньше трети её полного объёма) в очень неисправном списке с рядом пропусков и искажений.

И повесть о подьячем, и «роман в стихах» относятся к особому и достаточно архаическому жанру «азбуковника» (восходит к «толковой азбуке», возникшей ещё в XII в.): оба произведения разбиты на неравные куски — главки, каждая из которых носит название очередной по порядку буквы алфавита и именно с этой буквы и начинается. Но, судя по содержанию и общему тону, «роман в стихах» появился скорее всего в петровское время.

Героиня повести, повидимому, купеческая дочь, полюбила «любезного» ей человека, но вынуждена по требованию проведавшего об этом отца выйти замуж за другого — «богатого, да неуровного». Отец рисуется в повести жестоким самодуром, тиранящим и жену и дочь. Открыто пойти против его воли героиня не решается и выбирает более лёгкий путь: скрывает мужа, что она не девушка, тайком продолжает после свадьбы прежние отношения с «любезным». Кончается всё тем, что «псовка-соседка», которую молодые люди посвятили в свою тайну, выдаёт их, и героиня навсегда разлучается с любимым. Последние две главки повести («фита» и «ижица») содержат моральные сентенции, окрашенные в традиционно-религиозные тона: признание, что разлука с «любезным» — наказание за грехи и предостережение другим не поступать так, как поступила рассказчица. Но эта благочестивая концовка в духе допетровской старины, хотя психологически и объяснимая, находится в явном несоответствии со всем предшествующим. В самой повести, наоборот, отчётливо проступают новые взгляды на отношения полов: защита права на личный сердечный выбор, требование, чтобы брак заключался по взаимной склонности жениха и невесты, а не по произволу родителей. Замечателен и образ героини. Это сильный женский характер,

¹ См. об этой повести в статье И. Н. Розанова «Стихотворство петровского времени» в «Истории русской литературы» Академии наук СССР, т. III, стр. 147—148; текст её — в «Трудах отдела древнерусской литературы», т. II, стр. 283—300.

² В. В. Сиповский считает, что рассказчица является и автором повести. П. Н. Сакулин («Русская литература», ч. 2-я, М. 1929, стр. 48—49) возражает против этого и, видимо, более прав.

умеющий нежно любить и яростно ненавидеть, активная и страстная натура, задыхающаяся в рамках домостроевского уклада, который не только давит на неё извне, но и морально извратил, исказил её облик. Повесть грубо-натуралистична по тону, очень неискусна и беспомощна, даже для того времени, в отношении стиха. Но изображённый в ней женский образ гораздо в большей степени, чем героини других рассмотренных нами повестей, отличается жизненностью, верностью реальной русской действительности. Это обесценивает данной повести своё заметное место в повествовательной литературе эпохи.



СТИХОТВОРСТВО

Виршевое стихотворство.

К концу XVII и в особенности к началу XVIII в. у нас чрезвычайно распространилось виршевое стихотворство. В состав преподавания духовных академий — Киевской и Московской — входила неперменной частью и пиитика. На уроках пиитики ученики не только проходили теорию поэзии, но сами учились под руководством учителя слагать вирши. Этим объясняется крайнее распространение виршеписания прежде всего именно среди учёного духовенства. Вирши слагали и пастыри церкви — Дмитрий Ростовский, Стефан Яворский и др., — и рядовые её представители. Феофан Прокопович, приехав в 1716 г. из Киева в Петербург, прямо жаловался на распространившуюся здесь всеобщую страсть к виршеписанию: «Все начали стихотворствовать до тошноты», — иронически сообщал он в письме близкому человеку (письмо на латинском языке). В основе виршевого стиха лежит рифма (нередко вместо рифмы употреблялись и приблизительные созвучия — ассонансы и даже консонансы), обычно смежная, разбивающая данный словесный текст на пары рифмующихся строк. Симеон Полоцкий и его ученики и последователи — Сильвестр Медведев, Карион Истомина и др. — внесли в виршевой стих, исходя из системы польского стихосложения, принцип силлабизма — равносложности: рифмующиеся строки должны заключать в себе одинаковое число слогов, обычно одно и то же на протяжении всего данного произведения. Рифма опять-таки по образцу польского стиха употреблялась, по преимуществу, женская. Однако наряду с получившим широкое распространение более правильным, урегулированным — силлабическим — виршевым стихом продолжал существовать также и неравносложный виршевой стих.

Благодаря относительной несложности искусства низать рифмованные строчки (в особенности при принятом широком использовании глагольных рифм), для многих виршевой стих сделался как бы обычной формой их книжной речи. В 1707 г. была, например, опубликована в Чернигове книга одного из бывших питомцев Киевской академии, архиепископа Иоанна Максимовича, под названием «Богородице дево». Книга эта примечательна тем, что всё в ней — заглавие, предисловие, посвящение, текст, послесловие — написано виршами; всего в книге 24 тысячи стихов, т. е. приблизительно в шесть раз больше, чем в «Евгении Онегине». В том же роде Максимовичем была написана и другая книга — алфавит святых, заключающий в себе около десяти с половиной тысяч вирш. Даже списки опечаток в некоторых книгах составлялись в виршах. Охотно использовался виршевой стих, как способствующий лёгкости запоминания и во всякого рода учебной литературе. Некоторые учебники были написаны сплошь виршами (таков, например, стихотворный «Букварь» Кариона Истомина, составленный в конце XVII в.); в других, как в уже известной нам арифметике Магницкого, виршевой стих также находил весьма широкое применение. Помимо подобного — узко прикладного, учебно-дидактического — стихотворства, помимо многочисленных виршей духовного содержания, вроде упомянутых книг Максимовича, культивировалось и стихотворство торжественно-панегирическое, явившееся до известной степени предком позднейшей оды классицизма: стихи на гербы знатных лиц, стихотворные «приветства» царственным особам, канты (стихи, предназначавшиеся для пения) на победу: «Победославная песнь на победу Полтавскую», 1709 г. неизвестного автора, то же — «Песнь приветственная» в связи с заключением Ништадтского мира в 1721 г. Дмитрия Ростовского и кант на взятие Нарвы 1704 г., в котором взятие русскими войсками Нарвы приравнивается ко взятию Трои, и т. п. Слагались эти стихи по большей части учёными монахами в стиле, столь распространённом в виршевой поэзии южной и юго-западной Руси второй половины XVII в. Отличительными чертами этого стиля, весьма близкого к схоластическим церковным проповедям, были напыщенная риторичность, отягощённость всякого рода словесными украшениями, избыточный аллегоризм — нанизыванье огромного количества зачастую весьма натянутых и искусственных сравнений, сопоставлений и т. п. В результате оторванности от живой жизни, в атмосфере отвлечённой церковной схоластики виршеписцами конца XVII — начала XVIII в. усилению культивировались всякого рода «стиховные штуки» — чисто формалистические ухищрения. Складывались акrostихи, мизостихи (стихи, в которых буквы, составляющие нужные слова, находились не в начале строк, как в акrostихе, а в середине), так называемые грифические стихи, стихи пифагорические, т. е. расположенные в форме пифагоровой теоремы, и т. п. Придумывались «рачьи» стихи, которые давали одно и то же чтение и слева направо, и в обратном порядке, т. е. справа налево. Например: «Аки лот и та мати толика. || Аки лев и та мати

велика». Максимович написал хвалебные вирши царевичу Алексею, которые можно было читать по всем направлениям: спереди назад, сзади наперёд, снизу вверх, сверху вниз. Писались стихи-отголоски, или эхо, построенные так, что каждая нечётная их строка представляла собой тот или иной вопрос, а следующая за ней, сильно укороченная, чётная, давала на него ответ, образуемый более или менее точным повторением конечных слов предыдущей строки. Упражнялись в составлении всякого рода фигурных стихов, специально предназначенных для восприятия глазом (стихи в форме звезды, чаши, креста, сердца и т. д.).

Все только что указанные виды стихотворства носили почти исключительно головной, рассудочный характер. Но в петровское время мы присутствуем и при первом зарождении поэзии сердца, интимной любовной лирики (речь идёт о книжной поэзии — в устном народном творчестве любовная лирика существовала уже издавна).

Любовная лирика.

Любовные песни и арии, многочисленные образцы которых мы встречаем в рассмотренных нами повестях петровского времени, были не только одним из стилистических элементов, обусловленных общим любовно-галантным содержанием повестей, но, подобно варваризмам в языке последних, являлись реально-бытовой чертой петровского времени¹.

«Страсть любовная,— рассказывал об этом времени по горячим следам кн. М. Щербатов,— до того почти в грубых нравах незная, начала чувствительными сердцами овладевать...» Изменения в общественной жизни порождали новые чувства и переживания, которые требовали для своего выражения новых литературных жанров. Вместе с переменами в семейном быту, освобождением женщины из «теремного затворничества», новыми формами общежития (асамблеями и т. п.) петровское время принесло с собой и порождённую всем этим новую поэзию.

Стремясь создать новый быт, превратить бородатое и долгополое московское боярство в «новоманирное шляхетство», Пётр стремился следовать западным образцам. Второй книгой, напечатанной по приказу Петра новым гражданским шрифтом (после учебника геометрии), был переводный письмовник «Приклады, како пишутся комплементы разные...». В «Прикладах» давались примеры писем: предлагались готовые, детально разработанные формы и образцы для письменных сношений друг с другом. Десять лет спустя, в 1717 г., в аналогичных целях был напечатан, также переводный, своего рода учебник хороших манер: «Юности честное зерцало, или показание к житейскому обхождению». Из многочисленнейших наставлений «Юности честного зерцала» (не чавкать во время еды,

¹ Можно полагать даже, что многие из этих арий не придумывались авторами повестей, а попросту заимствовались ими из литературно-бытового обихода. Так, в «Истории о купце Иоанне» ряд арий даже не выписывается полностью: приводится только первая строка, сопровождаемая словами «и прочая». Это свидетельствует о весьма широкой популярности этих арий, которые автор (или переписчик), очевидно, имел все основания предполагать известными читателям.

«как свинья, ибо так делают крестьяне», и т. п.) особенно большую роль сыграло в дальнейшем требовании к «малым отрокам» разговаривать между собой всегда на иностранном языке, дабы, во-первых, быть непонятными слугам («чтоб слуги и служанки дознатца не могли»), и, во-вторых, «чтоб их можно от других незнающих болванов распознать».

На Западе в XVII и XVIII вв. получила чрезвычайное развитие любовно-галантная поэзия. Центром её была Франция. Отсюда любовно-галантные поэтические жанры распространились по всей Европе. Наоборот, в письменности допетровской Руси любовная лирика почти совершенно отсутствовала. Да и как ей было развиваться, когда всякое, хотя бы и самое невинное, сближение между собой представителей различных полов почиталось делом сугубо греховным. Симеон Полоцкий в стихотворении, озаглавленном «Имен близость», решительно предостерегал от тех роковых последствий, к которым приводит даже простое знакомство мужчины с «противным» (т. е. противоположным) полом. А когда однажды в 1698 г., т. е. уже при Петре, в руки чиновников Разрядного приказа случайно попало некое любовное послание в стихах,— это показалось всем столь подозрительной новинкой, что для выяснения его автора было наряжено специальное следствие. До нас дошли любовные стихи, сложенные некоторыми иностранцами, осевшими в России (магистром Паусом, Виллимом Монсом). Но написаны они на ломаном русском языке, с многочисленными и смешными ошибками в произношении и ударениях и потому имеют характер больше литературного курьёза.

Вскоре появляются у нас собственные поэты и даже поэтессы — слагатели любовных стихов. Имена большинства из них остаются нам неизвестными, хотя, видимо, это были, в противоположность учёным монахам-виршеписцам, люди чаще всего светские, близкие ко двору (в частности, любовные стихи писала и дочь Петра, будущая императрица Елизавета). Именно с этого времени любовная лирика становится одной из весьма популярных у нас областей поэзии. Писанием любовных стихов, как дальше увидим, обычно будут начинать свой творческий путь и все крупнейшие наши поэты XVIII в.

Многочисленные образцы любовных стихов петровского времени, встречающиеся в рукописных сборниках XVIII в., позволяют составить достаточно отчётливое представление об их характере. Большинство их отличается условной манерностью и галантной изысканностью. В них воспевается любовь, которая «родит в сердце искры», зажигает «огонь». Поэт «почитает» свою возлюбленную «будто богиню», «звезду» («Звезда, ей же я молюся, ей же жертву принесу»); поёт о притягательной силе её глаз («твой глаз магнит в себе имеет»); сравнивает её с цветами, с драгоценными камнями («цвет благоуханнейший, сапфир дорогой, прекраснейший», «неоцененная краля, бриллиант, дорогая»); сетует на «злую фортуна», разлучающую его с милой; оплакивает своё сердце, простреленное «острою стрелою Купиды». «Ох рана смертная в сердце застрелила,

злая Купида насквозь мя пробила». С жалостными мольбами обращается он к самой любви, которая одновременно «сладость и отрава»; признаётся в странных противочувствиях, которыми любовь наполняет его сердце; «ныне боюсь смерт и смерт желаю».

Многие из этих метафор, образов, символов именно с этого времени прочно вошли в русское литературно-поэтическое сознание, неожиданно, — хотя, конечно, через ряд промежуточных звеньев, — возникая в творчестве поэтов, и хронологически, и по своему качеству намного удалённых от примитивной поры первых зачатков нашей книжной лирики петровского времени.

Пестрят любовные стихи петровского времени (след их несомненной связи с традициями западноевропейского Возрождения) именами античных богов и богинь. Помимо Фортуны, чаще других упоминается «злая Купида» (божок любви Купидон). При этом языческая древность зачастую весьма наивно соседит здесь с привычным ортодоксально-церковным мышлением. Так, в одном из стихотворений поэт обращается к православному богу Московской Руси с мольбой избавить его от «Купиды»: «Ах, боже, дай милости, узри мя в жалости, убий злую Купиду за мою обиду». А в песне, начинающейся библейской реминисценцией: «Кто мне даст слезы, яко же Рахили», в дальнейшем собран чуть ли не весь греко-римский пантеон: тут упоминается и «Волкан», и «Перзефона», и Марс, и «Билиона» (богиня войны Беллона), и Венера, и неизбежная «Купида».

Подавляющее большинство любовных стихов этой поры окрашено в резко выраженные жалостно-чувствительные, сентиментальные тона. Их постоянные мотивы — жалобы на неблагоприятную судьбу — «злую фортуна», разлучающую влюблённых. «Печаль», «тоска», «туга», «скорбь», «жалость презельна и пребезмерна» — обычные слова их словаря. Несчастные влюблённые проливают в них «реки слез», «слезный дождь». «Видишь ли, любимая, || Как скорбит душа моя?» — вопрошает поэт, обращаясь к своей возлюбленной. Лучше смерть, чем жизнь без любимого или без любимой: «Умру и лучше умирати, || Неж без Доринде долго жить», — восклицает влюблённый. «Пробью на мечи свои бедны перси», — вторит влюблённая. В такие же сентиментальные тона окрашены и дошедшие до нас любовно-галантные записочки Монса. Однако отнюдь не следует думать, что всё это отражало действительный характер сердечных отношений того времени. Тот же Монс, который так тоскует и печалится в своих стихах, воспевая в них «верное сердце» и «неизреченную радость» вечной любви (любви «повек»), на самом деле, как это видно из его дневника, являлся достаточно беспардонным волокитой, который вёл интриги с несколькими женщинами сразу; за связь с самой императрицей Екатериной I Пётр приказал отрубить ему голову. Сентиментальная же окраска и воспевание любовной верности было всего лишь литературной условностью.

Встречаем в любовных стихах петровского времени и мотивы радостей любви, торжества обладания, но они звучат гораздо реже.

Проникают в поэзию петровского времени и новые гораццианско-эпикурейские темы и мотивы, которые займут столь видное место в нашей поэзии конца XVIII — начала XIX в. Такова «Застольная песня» — первый образец столь популярной у нас впоследствии эпикурейско-анакреонтической лирики, так называемой «лёгкой поэзии». Поначалу эта песня представляет собой полуперевод-полу-переделку известной студенческой песни «Gaudeamus igitur»:

Для чего не веселиться?
Бог весть, где нам завтра быть!
Время скоро изнурится,
Яко река, пробежит:
И еще себя не знаем,
Когда к гробу прибегаем...

Под конец же в ней содержится ряд-конкретных подробностей пира эпикурейски настроенных вельмож петровского времени, имена которых тут же называются.

Новоманирная дворянская молодёжь — усердные читатели «Прикладов, како пишутся комплементы» и «Юности честного зеркала», старавшиеся как можно резче во всём отделить себя от простого народа, не походить на «деревенского мужика», — росла и воспитывалась в окружении крепостного быта, в атмосфере народного творчества: народных песен, сказок, пословиц. Как увидим дальше, вопреки тому, что в поэтике классицизма народное было равнозначно «низкому», «подлому», элементы народного творчества непрерывно просачивались в литературу. С несомненным воздействием фольклора сталкиваемся мы и в первых опытах петровской лирики. Так, в конце XVII в. стольник царицы Прасковьи Фёдоровны Пётр Квашнин писал превосходные в своём роде любовные стихи, почти полностью воспроизводившие поэтику, язык и приёмы народной песни:

Кабы знала, кабы ведала
Нелюбовь друга милова,
Неприятство друга сердечнова,
Ой, не обыкла бы, не тужила бы,
По милом друге не плакала,
Не надрывала б своего ретива сердца.

Позже, в 1722 г., дед будущего поэта, друга Державина, Н. А. Львова, возвращаясь из персидского похода, составляет на фольклорных мотивах замечательную песню «То не пал туман на сине море», которая позднее стала популярной народной песнью. Но ни Квашнин, ни дед Львова традиции в то время не создали: историческое развитие толкало в другую сторону. Уже в упомянутом нами любовном послании 1698 г., так всполошившем приказных, народное сочетается с книжной стихией, со славянизмами, с рифмой. Но известный отпечаток и на книжную лирику петровского времени русская народная поэзия, несомненно, накладывала. Не даром в бумагах секретаря Монса, Егора Столетова, который усиленно собирал и списывал любовные стихи современников, а возможно,

писал их и сам, наряду с записями стихотворений его патрона встречаем записи и нескольких любовных народных песен. В других песнях, им сочинённых или записанных, в их словаре, образности, эпитетах находим довольно многочисленные следы украинских народных песен и возникших отчасти на их основе украинских любовных вирш, влияние которых на любовную лирику петровского времени также отмечается исследователями. Правда, отдельные народные выражения («матушка», «светик мой» и т. п.) обычно тонут в преобладающей книжно-речевой стихии. Но иногда элементы даже явно иноземные руссифицируются, приобретают характерную народно-русскую окраску. Так, в одном из любовных стихотворений слово «фортуна» (античная Фортуна вообще на русской почве ассоциируется с традиционной судьбой-долей устной народной поэзии) употребляется в такой характерно фольклорной форме, как «фортунища злая» (ср. «идолище поганое»).

Выше мы привели пример непосредственного соседства в одном из стихотворений православного бога и Купиды. Подобно этому образы и стиль нововозникающей любовной лирики облекаются в столь мало подходящие для них тяжеловесные формы церковнославянской речи. Получаются строки вроде: «О коль велию радость аз есмь обретох: || Купида Венерину милость принесох». Данный пример наглядно показывает, как мало пригоден был для любовной лирики и наш виршевой стих. Видимо, чувствовали это и её авторы, нередко пытаясь внести некоторую лёгкость и разнообразие в монотонно-тяжеловесный строй виршевого стиха.

Взамен традиционного длинного стиха употреблялись более короткие строки: помимо смежной рифмовки подчас давалась перекрёстная; вводились внутренние рифмы. Последнее вносило в стих некоторую ритмическую упорядоченность (более правильное чередование ударных слогов), непроизвольно приближая его к тоническому. Ритмизация стиха способствовало и то, что в ряде случаев любовные стихи предназначались для пения, т. е. составлялись на определённую музыкальную мелодию (вспомним любовные арии на мотив менуэта). Подчас авторы любовных стихов прибегали к довольно изысканному строфическому построению своих песенок, замыкая каждую из строф стихом, которым она начиналась. Иногда всё стихотворение получало такую же кольцевую композицию, заканчивалось теми же стихами, которыми открывалось; употреблялись античные строфы.

Но всё это были полумеры. Ни в одном из видов нашей художественной литературы первых десятилетий XVIII в. не ощущалось, пожалуй, так резко несоответствие между формой и содержанием, как именно в любовной лирике.



ДРАМАТУРГИЯ

Создание публичного театра.

Одним из характерных моментов в развитии новой культуры петровского времени было возникновение публичного театра.

Как известно, попытка завести театр была сделана ещё царём Алексеем Михайловичем. Однако театр Алексея Михайловича носил замкнутый, дворцовый характер. Пётр не только возобновил инициативу отца, но и придал снова организованному им театру совсем другой размах и характер. Из дворца Пётр вывел театр на площадь: сделал театральные представления доступными за относительно небольшую плату всем «охотным смотрельщикам», т. е. всем желающим.

В 1702 г. по поручению царя был заключён договор с руководителем одной из странствующих иностранных трупп — Кунстом. Тотчас же было приказано на одном из самых «знатных мест» столицы — на Красной площади, в непосредственной близости с Кремлём и собором Василия Блаженного — приступить к постройке специального здания для театра, «комедияльного анбара», или «комедияльной храмины». До этого уже начались представления в наскоро приспособленном под «театрум» зале дворца Лефорта. Ещё несколько ранее, в ноябре 1701 г., были начаты школьные театральные представления «в новосияющих славяно-латинских Афинах», т. е. в только что преобразованной духовной Славяно-греко-латинской академии.

Как и большинство нововведений Петра, сооружение театра наткнулось на глухую оппозицию старомосковских людей. Театр был передан в ведение Посольского приказа. Дьяки приказа, которым была поручена постройка театрального помещения, отговаривались недосугом, указывали, что под театр выбрано неподходящее место. «Нам такие дела незаобычны, и волочиться ей, государь, не можем», — писали они одному из ближайших пособников Петра, стоявшему во главе Посольского приказа, боярину Головину, который находился в это время вместе с Петром в военном походе (шла война со шведами). «О комедии, что делать велено, вельми скучаете, — иронически отозвался Головин. — Гораздо вы утеснены делами. Кажется, здесь суетнее и беспокойнее вашего, — делают бескучно. Как наперед сего к вам писано, делайте и спешите к пришествию великого государя анбар построить. Скучно вам стало!» Дьяки пытались ещё сопротивляться, но были столь же энергично одёрнуты. Из-под Нотебурга, за три дня до штурма крепости, Головин лаконически ответил дьякам на их новые представления: «О комедии и комедиантах учините по прежнему моему о том к вам письму». К концу 1702 г. «комедияльная храмина» была готова.

Одновременно с сооружением театрального помещения были приняты срочные меры к подготовке русских актёров. Кунсту было повелено спешно организовать своего рода театральную школу, набрав в неё подходящих учеников «из русских ребят, каких чинов

сыщутся, к тому делу удобных». Было набрано около двадцати человек из подьячих и посадских людей (в числе их даже один бывший истопник); учение закипело, и уже 14 декабря того же 1702 г. состоялся первый спектакль с участием в нём русских актёров (позднее пьесы стали исполняться и одними русскими актёрами). С этого времени спектакли начали происходить регулярно, с 1705 г. по два раза в неделю — по понедельникам и четвергам.

Новый светский репертуар. Все пьесы, ставившиеся в театре Алексея Михайловича, за единичными исключениями были религиозного содержания — «действовали из библии», т. е. были написаны на библейские сюжеты. В первом петровском театре за всё время его существования не было поставлено ни одной такой пьесы. Наоборот, все пьесы, которые в нём шли, были сугубо светского характера. В делах Посольского приказа сохранилось «Описание комедиям, что каких есть в государственном Посольском приказе, мая по 30 число 1709 года». Кроме того, до нас дошла опись переведённых комедий, пополняющая «Описание» ещё двумя названиями. В основном это, видимо, и есть перечень пьес, которые ставились в первом театре петровской поры. Из пятнадцати поименованных здесь пьес до нас дошло — отчасти полностью, отчасти в отрывках — только шесть; остальные известны лишь по названиям. По своему содержанию пьесы эти весьма разнообразны и заимствованы из самых различных литературных источников.

Особенно видное место занимают пьесы, в которых действуют античные герои: «О крепости Грубстона, в ней же первая персона Александр Македонский», «Два завоеванные города, в ней же первая персона Юлий Кесарь», «Сципио Африкан, вождь римский и погубление Софонизбы, королевы Нумидийския». Последняя пьеса дошла до нас полностью и представляет известный интерес. На тот же сюжет, заимствованный из Тита Ливия, была написана в эпоху Ренессанса первая вообще европейская трагедия нового типа. Перед зрителями петровского театра развёртывалась героико-романтическая история карфагенской царицы Софонизбы, потрясавшая за два века до того первых зрителей эпохи европейского Возрождения. Наряду с пьесами, условно приурочивавшимися к исторической действительности, шли пьесы и из частной семейной жизни. Такова, например, кровавая трагедия на тему поруганной и отомщённой супружеской чести: «Честный изменник, или Фридерико Фон Поплей и Алоизия, супруга его», являющаяся переделкой «трагической оперы» одного итальянского поэта XVII в. Ставилась и шутовская буффонада под маловразумительным в русском переводе названием «Принц Пикель-Гяринг, или Жоделетт. Самый свой тюрьмовый заключник», представляющая собой переработку комедии Томаса Корнея, брата автора «Сида», в свою очередь заимствовавшего её содержание из пьесы знаменитого испанского драматурга Кальдерона «Сам у себя под стражей». Познакомились русские зрители и с образом знаменитого испанского обольстителя Дон Жуана: в театре шла «Комедия о дон-Яне и дон-Педре» —

переделка французского перевода итальянской пьесы, сделанного за несколько лет до «Дон Жуана» Мольера. Наконец, ставились комедии и самого Мольера. Так, в упомянутом перечне имеем пьесу: «Порода Геркулесова, в ней первая персона Юпитер» — это комедия Мольера «Амфитрион»; и другую: «Доктор принужденный» (или «О докторе битом») — его же комедия «Лекарь поневоле». При этом обе эти пьесы шли в переводах непосредственно с подлинника. Таков был достаточно разнообразный, заимствованный из различных западноевропейских источников драматургический репертуар, которым оперировал первый публичный русский театр в Москве и который вводил в сознание русских зрителей ряд классических образов мировой литературы.

Основной чертой подавляющего числа ставившихся в первом русском публичном театре пьес была их повышенная — яркая и шумная — театральность. Все они обычно отличались занимательностью сюжета, крайним мелодраматизмом фабулы, остротой драматургических ситуаций, резкостью сценических эффектов.

На поведении и чувствах героев пьес, на их жеманно-витиеватых речах лежал отпечаток той же галантности, которую мы видели в повестях и в любовной лирике. Так, в пьесе «Сципио Африкан» суровый карфагенский воин Масиниза распевает чувствительные арии. После встречи с женой побеждённого им короля Сифакса, Софонизбой, Масиниза, видя её «небесное лицо» в слезах, восклицает: «Ах и паки ах! Аз есмь ли победитель или побежден? Тигр иногда ловца убьет, а бессильная серна против того смерти не уйдет. Но Софонизба меня в оковах заключит. Аз победил, а она победительный венец носит. Я владею в ее крепости, а она сердце мое владеет» и т. п. В столь же изысканно-галантном стиле происходит любовное объяснение между маркизом Альфонзо и Алоизией в пьесе «Честный изменник». Но наряду с влиянием придворной драматургии в этих пьесах, ориентировавшихся на широкие слои зрителей, чувствуется несомненное наличие и демократической струи, связанной с традициями народного театра. Так, почти во все пьесы в качестве неизменных и весьма активных персонажей введены всякого рода «издевательские», «шутовские персоны» — потомки шутов старинного народного театра.

Самое действие пьесы строилось обычно на резких контрастах: высоко драматические сцены сменялись или даже непосредственно сопровождалась фарсом, в котором шарж доводился зачастую до крайних пределов. Условно-аллегорическая патетика монологов главных героев пьес сочеталась с наивным натурализмом сценического воплощения и актёрской игры. Считалось, например, безусловно обязательным, чтобы все убийства, казни и прочие кровавые происшествия, которыми изобилуют пьесы, происходили непременно на глазах у зрителей, причём из артистов при помощи особого пузыря с красной жидкостью, помещаемого под платьем, текла «настоящая» кровь. Равным образом, галантно-утонченному стилю реплик главных героев противопоставлялась резко контрасти-

рующая с ними грубовато-снижающая, вульгарно-натуралистическая речь обжоры и пьяницы, «издевочного слуги» Эрсила, появляющегося на сцене с обезьянкой в «Сципione Африканском»; «веселого музыканта» Лентуло — в «Честном изменнике». Например, ардугиня (герцогиня) Алоизия просит своего супруга сорвать белый цветок шиповника. Между ними происходит весьма галантный диалог на тему символики цветов, затем ардуг (герцог) срывает цветок, но накальвается на колючий куст и падает в обморок. Сбегаются приближённые ардуга, в том числе безнадежно влюблённый в Алоизию Родериго и «веселый музыкант» Лентуло. Между пришедшим в себя ардугом и Алоизией продолжается тот же галантный диалог, перемежаемый мрачными, меланхолическими репликами Родериго и трезво-насмешливыми, сводящими всё с неба на землю вставными репликами Лентуло:

Ардуг. О! Как мне учинилось!

Алоизия. Любовь ваша изволила напасть на изрядный серебряный цвет; но единая капелька крови вас устарила и на землю опровергла.

Ардуг. Верный любитель (влюблённый.— Д. Б.) всегда есть пужлив.

Алоизия. Но ревнительный любитель никогда унывает.

Родериго. Не возлюбленный любитель есть отчаянный.

Лентуло. И все такие любители суть дураки...

Ардуг. Верность моя к вам есть не отменительная.

Алоизия. Любовь моя есть к вам вечная.

Родериго. Жар мой к вам есть нестерпимый.

Лентуло. А ваша дурость есть неопишная.

В «Принце Пикель-Гяринге» (голландское прозвище шута — «маринованная селедка») находим и прямую пародию на «прециозный», галантно-возвышенный придворный стиль. Пародия эта восходит к иноземному оригиналу, однако потребность пародировать подобный стиль, который едва ли мог нравиться самому Петру, но так пышно расцвёл и в жизни, и в литературе петровского времени, явно ощущалась тогда и у нас. Об этом лучше всего свидетельствует перевод в 1708 г. на русский язык знаменитой комедии Мольера «*Les précieuses ridicules*», в которой эта смешная «галантерейность», «мелянхолея», «художество любования» и «художество воздыхания» подвергнуты беспощадному осмеянию. Перевод этот под названием «Драгыя смеяныя» был сделан совсем в духе шутовских реплик одним из шутов Петра по прозвищу «король Самодский» и, возможно, был «презентован», т. е. представлен, на сцене.

Ставились в театре и сплошь «шутовские комедии». Это были грубоватые фарсы, изобилующие рядом непристойностей. Нам известны названия двух «шутовских комедий», повидимому, исполнявшихся в театре: «О Тенере, Лизеттине отце, винопродавце» и «О Тонвуртине, старом шляхтиче, с дочерью». Обе эти «шутовские» пьесы имеют подзаголовки «перечневые», означающий, что у них не было закреплённого текста. Намечен был только сценарий, перечень сцен с указанием общего их содержания — канва, по которой актёры должны были вышивать узоры импровизированного диалога. Можно с уверенностью сказать, что в исполнении русских актёров эти

импровизации обильно оснащались образами народного балагурства, скоморошьими присказками, бойким раёшником. Яркие примеры всего этого мы имеем в интермедиях петровского времени (о них см. ниже). Любопытно, что и составлены обе «перечневые» пьесы одним из русских актёров, Семёном Смирновым. Как видим, ученики оказались весьма способными, выступая в роли не только исполнителей, но и драматургов. К сожалению, ничего, кроме названия этих двух «перечневых» пьес, о драматургической деятельности Смирнова нам неизвестно.

Однако первый публичный театр всё же был весьма мало связан с русской национальной почвой, что и определило собой крайне недолговечное его существование.

Немцы — руководители театра — Иоганн Кунст и его преемник Отто Фюрст даже не владели как следует русским языком и были совершенно чужды русским нравам и обычаям, «не знали», по меткому выражению одного из актёров, «русского поведения». Все пьесы, ими ставившиеся, были переводными с немецкого. Причём переводы эти, поручавшиеся переводчикам Посольского приказа, выполнялись совершенно неудовлетворительно. Язык их не только изобиловал германизмами, но некоторых выражений подлинника переводчики явно и вовсе не понимали: слишком чуждо было многое из того, что встречалось в пьесах, кругу привычных старорусских понятий и представлений. Неплохо передавали переводчики реплики комических персонажей; они позволяли себе здесь иной раз даже более или менее свободное обращение с подлинником, вводили русские пословицы и т. п.; зато никак не давались им трагические и, в особенности, галантно-изысканные речи и реплики главных героев. Передаваемые с наивной буквальностью, они приобретали в их переводах подчас прямо смехотворный характер, вызывая явно не те эмоции, на которые рассчитывал автор. Так, например, финал той же пьесы о Софонизбе выдержан в самых что ни на есть трагических и патетических тонах. Софонизба, не желая отдаваться живой в руки римлян, отравляет себя и сына. Хочет над её трупом покончить с собой и влюблённый в неё нумидийский король Масиниза, который по её просьбе послал ей яду. Его удерживает от этого носитель идеи гражданского долга — римский полководец Сципион Африканский, который только что патетически убеждал его, что общественная слава и государственные обязанности должны быть выше любви к женщине, что «одна горсть чести ста тысяч похотей перевесит». Однако соответствующая его реплика должна была на слух русских людей звучать прямо комически: «Как отчаяние тебе ослепит! Вскоре издерите ему из рук шпаги и отведите отсюда Софонизбы останку».

Не удивительно, что театр Кунста — Фюрста, видимо, не пользовался слишком большим успехом. На некоторые представления по специальному приказу царя должны были в обязательном порядке являться все «знатные люди». Чтобы сделать театр доступным для «всяких чинов людей российского народа», Пётр распорядился не закрывать в дни спектакля ворот, через которые тогда проникали

в различные части города, до 9 часов вечера и не брать в это время причитавшейся пошлины. Цены за театральные билеты были установлены четырёх разрядов — в 10, 6, 5 и 3 копейки. Некоторые спектакли пользовались несомненным успехом, собирали полный зал, т. е. до 400 зрителей, но в среднем количество публики не превышало примерно 120 человек, падая иногда всего до 25. В результате за целый 1705 г. было дано всего лишь 12 представлений и собрано денег со зрителей «самое малое число».

Пёстрое, чтобы не сказать варварское, сочетание в постановках театра мишурной пышности и примитивного натурализма, галантности и шутовства также явно пришлось не по вкусу некоторым русским зрителям, запросы и требования которых оказались выше того, что смог предъявить им заезжий руководитель немецких странствующих трупп. В числе недовольных был прежде всего сам Пётр. Один из современников рассказывает, что Пётр прямо пообещал однажды награду актёрам, если они «дадут трогательную пьесу без этой любви, которую навязывают, что надоедало царю, и весёлый фарс без шутовства». Когда позднее, в 1723 г., в Петербурге гастролировала другая иностранная труппа, Пётр снова «приказал актёрам сыграть такую пьесу, которая была бы только из трёх актов и притом без любовной интриги, не очень печальная и не очень серьёзная и вместе с тем не забавная».

Ещё важнее, что театр Кунста — Фюрста не удовлетворял Петра в другом отношении. На театр он смотрел прежде всего с политической точки зрения. Массовость театральных зрелищ делала их весьма подходящим орудием для пропаганды его внешней и внутренней политики. Агитационные «триумфальные комедии» на победы в войне со Швецией заказывались Петром и театру Кунста — Фюрста. Однако, по всем данным, эти задания если и выполнялись, то плохо.

Всё это определило судьбу театра. В 1706 г. публичный театр на Красной площади, просуществовав столь же недолго, как и придворный театр Алексея Михайловича, был упразднён.

Школьный и придворный театр.

В большей мере шёл навстречу политическим установкам Петра школьный театр, возникший в стенах московской Славяно-греко-латинской академии. Театральные представления, систематически разыгрывавшиеся учениками академии — «благородными велико-российскими младенцами», как их витиевато-торжественно величали, опирались на установившуюся ещё в XVII в. традицию школьных спектаклей Киевской духовной академии. Но в петровское время традиция эта, с которой познакомил Москву своими школьными драмами уже Симеон Полоцкий, получила особое и весьма характерное направление.

Первой пьесой, поставленной в Московской академии в 1701 г., была обычная религиозная «школьная драма» в духе драматургии Симеона Полоцкого — на сюжет евангельской притчи о богатом и Лазаре («Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и

нищетным»). Но уже в следующей же пьесе — «Страшное изображение второго пришествия господня на землю» — в апокалиптическую тематику включаются эпизоды, непосредственно связанные с политическими событиями петровской современности (выпады против польского сейма, панегирики по адресу Петра). В дальнейшем публицистический и панегирический характер школьной академической драматургии всё усиливается. Школьные представления начинают систематически выполнять ту функцию, осуществление которой возлагалось без особого успеха на театр Кунста. Подобно церковным проповедям таких приверженцев Петра, как Гавриил Бужинский, как Феофан Прокопович, в академических представлениях на все лады и под самыми разнообразными обличьями прославляется личность и деятельность царя. Школьные пьесы продолжают сохранять свою внешнюю религиозную оболочку, но изображаемые в них библейские события и библейские персонажи выбираются с таким расчётом, чтобы зритель всё время ощущал тесную аллегорическую связь между ними и современностью. Связь эта обычна и прямо подкачивается путём соответственных надписей и разъяснений. Особенно охотно прославляются при этом военные победы царя (просветительная деятельность Петра, чем дальше она шла, тем всё меньше встречала сочувствия среди большинства духовенства). Взятие шведской крепости Нотебург, в связи с чем Кунсту было поручено составить «комедию о победе», отмечается академией в начале 1703 г. специальным триумфальным представлением — «действом» — «Торжество мира православного». В 1705 г. ставится пьеса «Свобождение Ливонии и Ингерманландии», в которой освобождение Моисеем евреев от полчищ фараона и победа его над Амаликом перемешиваются с современными событиями: аллегорической борьбой льва — шведский государственный герб — и русского «двоглавого орла». Наряду с библейскими героями в пьесе действуют языческие боги (Юпитер, Феб) и такие аллегорические персонажи, как Ревность, Хищение, Благочестие, Роскошь светская, Храбрость и т. п. В пьесе 1710 г. «Божие уничтожителей гордых уничтожение» аллегорические образы и библейские мотивы преобразуют — о чём прямо доводится до сведения зрителей в «предидействии» (прологе) — поражение шведов при Полтаве, измену Мазепы и бегство последнего с Карлом XII. Подчёркивается это по ходу пьесы и рядом прозрачных аллегорий: в конце первой части на сцене является, например, хромой лев (шведский король Карл XII был ранен под Полтавой в ногу) с надписью: «Хром, но лют», гидра, олицетворяющая предательство Мазепы с девизом: «Лютею и не хромею» и, наконец, орёл с гордой надписью: «И хромых и не хромых, и лютых и не лютых смиряем». Постановка всех этих триумфальных действий носит максимально торжественный, парадный характер, сопровождается различными световыми эффектами, музыкой, хорами, включением специальных балетных номеров («офицерский танец» и т. п.). Характерны для всего стиля пьес уже самые их пышно-велеречивые, многословно-витиеватые заглавия. Например,

полное заглавие последней из упомянутых пьес состоит больше чем из ста слов.

Через некоторое время в Москве возникает другой школьный театр при хирургической школе («гошпитале») доктора Бидлоо на Яузе, куда был переведён благодаря знанию ими латинского языка ряд учеников из Славяно-греко-латинской академии. Из постановок «Гошпитального» театра особенно интересна написанная «учеником хирургии» Фёдором Журавским в связи с коронацией Екатерины I в 1724 г. триумфальная пьеса «Слава российская», представляющая, по справедливым словам новейшего исследователя проф. И. П. Ерёмкина, «праздничный апофеоз молодого российского государства, блистательно вышедшего на международную арену». Пьеса построена по типу «школьной драмы», но лишена какой бы то ни было религиозной окраски. Помимо торжествующей и победоносной России, на сцене выступают её недавние враги: Турция, Персия, Польша и Швеция; благосклонные к ней античные божества: Нептун, Паллада, Марс, Любовь российская (Cupido), которая вместе с Благодетием (Pietas) — весьма характерное сочетание — подносит Екатерине венцы; Слава, Викторина, Флора и обычные олицетворения добродетелей и пороков: Истина, Премудрость, Зависть, Гордость, Гнев и т. п. Год спустя в том же «гошпитальном» театре была поставлена другая на этот раз «плачевная трагедия» «Слава печальная», которая была написана скорее всего также Фёдором Журавским на смерть Петра I. В пьесе дано восторженное прославление Петра и его дела. Особенно подчёркивается просветительная деятельность Петра:

Не дал ли Петр России днесь архитектуру,
Оптику, механику, да учат структуру,
Музику, медицину, да полирванны
Будет младых всех разум и политикованны¹.

По примеру Московской академии школьные театральные представления организуются и при многих провинциальных духовных школах — семинариях: в Ростове, Новгороде, Твери, Астрахани и даже в Сибири — в Иркутске и Тобольске, где тамошний митрополит Филофей Лещинский сзывал зрителей на представления «славных и богатых комедий» звоном соборных колоколов.

Наряду со всем этим возрождается традиция и дворцовых театральные представлений. Вскоре после закрытия Московского публичного театра, в начале 1707 г., на старом месте, в подмосковном селе Преображенском, где игрались «комедии» при Алексее Михайловиче, организуется театр сестрой Петра, царевной Натальей Алексеевной. Туда было передано не только всё «убранство» упразднённого театра — театральные костюмы, реквизит, — но и тексты пьес, многие из которых, видимо, снова были там показаны.

¹ См. статью С. А. Щегловой «Неизвестная драма о смерти Петра I», «Труды отдела древнерусской литературы», VI, М.—Л. 1948, стр. 376—404 (здесь же опубликован и текст пьесы).

Завела у себя театр в подмосковном селе Измайловском и вдова царя Ивана, Прасковья Фёдоровна. Оба эти театра, повидимому, уже не носили такого замкнутого характера, как при царе Алексее Михайловиче. Когда через некоторое время Наталья Алексеевна переехала в новую столицу Петербург, она поспешила организовать театр и там, причём этот петербургский театр носил ещё более открытый характер: вход туда был доступен всем желающим (конечно, из привилегированных кругов общества). Сама Наталья Алексеевна, из всех родных Петра наиболее близкая ему по духу, была не только страстной любительницей театральных зрелищ, но даже и автором нескольких пьес на русском языке (до нас дошли названия и небольшие отрывки ряда пьес, шедших в её театре). Это позволяет составить представление об его репертуаре. В нём скрестились две линии — школьно-церковная и светская. Наряду с пьесами с религиозной тематикой, но написанными, в отличие от школьных драм, не стихами, а прозой и вообще значительно более упрощёнными («Комедия о богородице», «Комедия Рождеству» и ряд драматизированных переработок житий святых из Четых-Миней Димитрия Ростовского), в театре ставились и инсценировки популярных произведений переводной повествовательной литературы: «Комедия Олундина», «Комедия о прекрасной Мелюзине», «Комедия о итальянском маркграфе и о безмерной уклонности графини его», представляющая драматизацию одной из новелл Боккаччо, и др. Инсценировки эти ещё носят крайне примитивный, наивно-беспомощный характер, но имеют, однако, немалое значение в качестве первых опытов создания русской не церковной, а светской оригинальной драматургии. Помимо указанных отрывков пьес из театра Натальи Алексеевны, до нас дошло несколько образцов таких пьес-инсценировок, ставившихся и на подмостках театра Бидлоо и в других местах. Большинство этих пьес представляет собой своеобразное сочетание светской тематики инсценируемых любовных повестей и романов с приёмами и стилем школьных драм; в частности, написаны они обычно рифмованной речью. Характерным образцом одной из таких инсценировок может служить «Акт о Калеандре», являющийся драматизацией весьма популярного переводного романа с тем же заглавием. «Акт о Калеандре» появился несколько позднее («скомпанован в 1731 г.»). Именно поэтому на нём легче всего проследить черты, характерные для указанной придворно-аристократической линии репертуара. Библейская тема «Песни песней» — о любви, которая сильнее смерти («любовь смерти не боится»), развёртывается в пьесе на материале приключений рыцарского романа, причудливо переплетающихся с школьно-классической мифологией и традиционными аллегорическими образами; деятельное участие в событиях принимают и боги; ряд сцен происходит на Олимпе; не только в антипрологах и прологах, но и в самом действии участвуют такие персонажи, как Смерть, Бессмертие, Любовь, Верность, Чистота, Слава, Ярость и т. п. Всё это причудливо-пёстрое сочетание не только разнохарактерного, но подчас прямо противо-

положного материала облечено в традиционные формы школьной драмы, вправлено в виршевой стих того же типа, что и в любовной лирике. Как и в последней, здесь такое же кричащее несоответствие между новым содержанием и старой формой. Поражает пьеса и своими размерами (около 8 тысяч стихов; в печати — около 400 страниц большого формата). Каждое действие обрамлено анти-прологом, прологом и эпилогом (прологи и эпилоги — в прозе). Включены в пьесу многочисленные «канти» и «арии», исполнявшиеся под «унывную музыку». Участвует в ней колоссальное количество действующих лиц (например, в восьмом явлении первого действия участвуют «26 персон», во втором явлении третьего действия — «36 персон» и т. д.). Закончиться в течение одного вечера такая пьеса, понятно, не могла. Подобные пьесы ставились у нас неоднократно. Один из иностранцев рассказывает о спектакле в госпитале Бидлоо: «Сюжетом пьесы была история Александра Македонского и Дария; состояла она из 18 актов, из которых 9 давались в один раз, остальные на другой день; между антрактами были забавные интермедии».

Из всех действовавших в это время в Москве театров театр при школе Бидлоо был наиболее общедоступным. Но школьный театр не замыкался только в стенах школы, проникал подчас и в самую народную гущу. В праздничные дни (на святках, на масленице) ученики академии и школы Бидлоо в содружестве с любителями театра из придворных служителей, наблюдавших, очевидно, театральные представления во дворце, устраивали спектакли в обыкновенном сарае, на это время нанимаемом. Занавесом служила простая рогожа; играли актёры в костюмах также из рогожи. Ставить в этих наспех импровизированных театрах, рассчитанных, очевидно, на массового зрителя в самом полном смысле этого слова, столь сложные и длинные пьесы, как «Акт о Калеандре», было, конечно, невозможно. Для этих спектаклей также обычно инсценировались любовно-авантюрные повести вроде «Куриозной истории о храбром кавалере Евдоне и о прекрасной принцессе Берфе», «Истории о храбром и славном рыцаре Петре Златых Ключей и о прекрасной королевне Магилене Неаполитанской» и т. п. Но самое оформление этих инсценировок носило несколько иной, значительно более опрошённый и приближенный к массовому зрителю характер. Это можно наглядно видеть на едва ли не самой примечательной и художественно удавшейся пьесе этого раннего досумароковского периода в развитии нашей драматургии — «Комедии о графе Фарсоне» (дошедший до нас список сделан каким-то семинаристом в Пензе, в 1738 г., но написана пьеса скорее всего ранее).

В «Комедии о графе Фарсоне» отсутствуют какие-либо мифологические и аллегорические персонажи (имена античных богов лишь упоминаются), действуют в ней только реальные люди. Пьеса по размерам невелика. Фабула её несложна. Сын знатных родителей, французский граф Фарсон, отпрашивается у отца «во иностранные государства погуляти и тамо чужестранных извычай познати» —

мотив, столь знакомый нам по повестям и неоднократно повторяющийся в ряде пьес-инсценировок (имеем его в развёрнутом виде и в комедии о Петре Златых Ключей). Попав в Португалию, молодой граф решает пожить там, чтобы обучиться «кавалерским наукам». Через некоторое время ему удаётся пленить португальскую кралеву и стать её возлюбленным. Напуганные всё возрастающим влиянием Фарсона при дворе, португальские сенаторы коварно расправляются с ним. Кралева в свою очередь предаёт смерти злых сенаторов: приказывает «единого повесить, другого казнить, а третьего расстрелять», сообщницу же их «злую гофмейстершу» «на пустом острове окопать», т. е. зарыть живой в землю. Свёршив всё это, кралева закаляется, отказав трон сыну. После её заключительной речи следует ремарка: «Тогда вынуть шпагу и заколотца. И завесу скоро закрыть». Любовно-драматической фабуле соответствует галантно-чувствительный стиль пьесы, хорошо знакомый нам по повестям и лирике этого времени. В языке героев церковно-славянизмы сочетаются с многочисленными варваризмами («рыти ми или в мизерию пришел» и т. п.). Кралева обращается к Фарсону со словами, словно бы прямо заимствованными из ходовых любовных вишей:

Ах, мой предрагий деоманте
И тяжкоценный бралианте!..
Ум мой смутися,
Купида мне приключися:
Внутри чрева моего стрелила,
В любовь твою издавна сердце мое уязвила!

Но в общем пьеса написана относительно лёгким и живым стихом, напоминающим не столько тяжеловесный виршевой стих школьных драм, сколько «складную речь» раёшника. Построение «речей» (реплик) персонажей отличается крайней безыскусственностью. Раз найденные стиховые формулы возвращаются снова и снова. Так, и Фарсон, и кралева неизменно обращаются к своим пажам всё с теми же словами: «Верный мой паж и здравия моего страж». Несколькo раз повторяется один и тот же ответ Фарсона на вопрос, кто он таков: «Имя мое граф Фарсон. От высоких персон», приобретающая характер почти поговорки. Подобная безыскусственность формы и приёмов, несомненно, способствовала лёгкости усвоения пьесы массовым зрителем, на которого произведения типа «Комедии о графе Фарсоне» явно и были рассчитаны. Указанные черты связывают эти произведения уже не столько со школьной драмой, сколько с другим, едва ли не самым популярным среди зрителей того времени и наиболее значительным в историко-литературном отношении, но до сих пор наименее изученным драматургическим жанром — так называемыми интермедиями.

Интермедия. «Интермедии», или «интерлюдии», возникли в тесной, хотя в значительной степени чисто внешней, связи со школьной драмой. Интермедиями — «междувброшенными забавными игральницами», как у нас переводили этот термин, — на-

зЫвались небольшие сценки, обычно весьма комического свойства, которые исполнялись в промежутках между действиями школьной драмы. Иногда эти сценки представляли собой комическую перелицовку содержания основной пьесы, но чаще всего не имели с ней ничего общего. Порой это были просто комические монологи, но обычно они являлись небольшими самостоятельными пьесками, очень несложными по содержанию и разыгрывавшимися двумя-тремя персонажами, получившими характер постоянных комических масок. Основой для интермедий нередко служили всякого рода бродячие анекдоты, частью фольклорного характера, частью закреплённые в сборниках фавстий, фавльо и т. п. Но это ядро обросло разнообразным бытовым материалом, непосредственно почерпнутым из самой действительности. Исполненные грубоватого юмора, фарсовых трюков, подчас прямо непристойных, интермедии, больше чем какие-либо другие произведения петровской эпохи, отличались примитивно-бесхитростной натуралистичностью — жизненностью содержания — и замечательной простотой языка, близкого к живому народному говору.

Всё это обусловило исключительную популярность интермедий, которыми сопровождалась и парадно-триумфальные пьесы, ставившиеся в Славяно-греко-латинской академии, и многодневные инсценировки гошпитального театра, и, конечно, в особенности, те массовые сарайно-рогожные спектакли, которые разыгрывались в праздничное время на кишаших самым разнообразным людом улицах и площадях Москвы и, возможно, даже некоторых провинциальных городов.

В эпоху Петра в интермедии начали проникать элементы социально-политической сатиры. Во многих интермедиях, неизвестные нам авторы которых, несомненно, принадлежали к кругам, сочувствовавшим политике Петра, высмеиваются враги петровских новшеств, ревнители «старины». Соответственно этому к старым «маскам», завещанным южнорусскими интермедиями и зачастую восходящим ещё к скоморошьям «игрищам» древней Руси, присоединяются новые, злободневные маски, непосредственно связанные с действительностью петровского времени. Так, в одной из интермедий комически выведен раскольник, который, сетуя на то, что настали «последняя времена», горько жалуется на указы о бритве бороды и немецком платье:

Как то ныне люди увязли глубоко!
Как то жить в мире несносно и жестоко!..
И не токмо веру нашу стару, святу и богом устроенну,
Стоглавьем Макарьевским крепко утвержденну
Попрали, но платье долгое уж пременили,
Еже апостоли святые и пророки носили;
Русские ныне ходят в коротком платье, як кургузы,
На главах же своих носят круглые картузы...
Что закон и правила святых возбраняют:
Свои брады наголо железом обривают.
Человеци ходят як обезьяны:
Вместо главных волосов носят паруки (парики.— Д. Б.),
будто немцы поганы.

Дальше интермедия ставит этого ревнителя веры и старых обычаев в окончательно смешное положение, заставляя брататься с евреем, которого раскольник, услышав, что он человек «старого закона», принимает за своего собрата. В другой сценке дьячок жалостно причитает при виде подьячего, который пришёл насильственно, согласно указу 1708 г. об обязательном обучении сыновей церковнослужителей, забирать его детей в семинарию — «серимарию», как он произносит это новое и непонятное ему слово:

Лучше мне теперь умереть,
Нежели на это смотреть,
Как моих детей отнимают
И в серимарию на муку обируют..
О! мои детушки сердечные!
Не на ученье вас берут, но на мученье бесконечное,
Лучше вам не родиться на сей свет, а хотя и родиться,
Того же часа киселем задавиться и в воде утопиться.

Дьячок просит подьячего помочь ему избавить детей от учения, написав, «что они еще не годны летами»; тот соглашается, но, конечно, за определённую мзду. Дьячок озабочен тем, что нужно ещё «обмануть» секретаря; не слишком доверяет он и самому подьячему. Последний обнадеживает его: «Небось, давай деньги смело: мы уж знаем, как обманывать: то наше дело». Появляется второй подьячий и «купно с первым» надувает дьячка: забирает у него и деньги, и детей. На прощание подьячие вдобавок ещё издеваются над легковёрным дьячком:

Ну, дьячок, прощай, добрый человек.
Дай те бог множество лет,
А впредь, пожалуй, знайся с нами,
С подьячими, приказными строками.

Взяточничество и обманы чиновников-подьячих изобличаются и в других интермедиях. Херликин (искажённое — арлекин) подаёт «во учрежденную для всяких расправ канцелярию покорное доношение» от имени некоего «сибирского дворянина» («Вместо Епикура руку приложил сибирский дворянин Иван Курин»). Последний жалуется, что издавна терпит «не мало обиды» «от мух, комаров и прочия проныры; ни днем, ни ночью нет покою от них нигде». Судья выносит «резолюцию»: «Что б бить ему мух самому везде, не исключая никаких и нигде». Тогда Херликин начинает бить судью и секретаря, приговаривая, что убивает усевшихся на них мух.

Наряду с подьячими сатирической мишенью для авторов интермедий (здесь они продолжают традиции антиклерикальной сатиры XVII в.) являются попы и монахи.

В одной из интермедий «самой курioзной, зрителем забавной, весьма преславной о старце» сатирически изобличается распутный монах. В другой выводятся одновременно «поп», «подьячий в желе-

зах» и «монах в цепи». «Поп» жалуется на то, что минуло для него
прежнее доходное и привольное время:

Вот до чего дожил я, духовные дети,
Что и пропитания не могу имети,
Самые последние наступили годы,
Все уже поповские кончились доходы.
Ничего такого нет, что прежде бывало,
И людей то ныне мрет уже очень мало...

Ему вторит подьячий:

Ах! когда б кто посмотрел на житье приказных,
Слезы б из глаз потекли от жалостей разных...
Нет житья подьяческого суетнее в свете,
Завсегда приходим мы домой на рассвете.
День сиди в приказе, а ночь всю за стойкой,
То письмом мы мучимся, то чахнем попойкой...

После очень пространного монолога подьячего появляется «ста-
рец», который жалуется на суровость «монашеского житья»: «Я жду — вот велят ужо мне вина напитца, || Ан велят на кирпичах
отдохнуть ложитца»; между тем: «Не худое дело, чтобы богу мо-
литца, || Да прежде путём надобно напитца» и т. д. Жалостные речи
всех трёх персонажей переходят во взаимные пререкания, заканчи-
вающиеся общей потасовкой. В это время раздаются звуки «бычка»
(народный танец) — и все трое дружно пускаются в пляс. В финале
на сцене оказывается гаер, который «бьет и гонит всех».

Весьма интересны интермедии в отношении их словесного оформ-
ления. Написаны они очень свободной и непринуждённой риф-
мованной речью — «складной прозой». Рифмовка отличается боль-
шой вольностью: рифмы часто неточны, нередко заменяются прибли-
зительными созвучиями (ассонансы и т. п.), например: «Не велеть
ли тебя выслать, || Чтобы ты опять к нам не рыскал», или: «Вели
поднять только чару, || Отчего будет довольно чаду», «Я подарил
тебе юбку, || Ел у тебя жареную утку» и т. п. Отличаются — и в
весьма выгодную сторону — интермедии от всех остальных явлений
литературы этого времени своим языком. Большинство из них напи-
сано чисто русским разговорным языком, без всякой примеси сла-
вянизмов и варваризмов (если те или другие иной раз и вводятся,
то чаще всего с иронической целью; именно так звучат славянизмы
в устах приверженца старой веры и старых обычаев). Вот ещё один
пример: весёлые зазыванья-прибаутки выхваляющего свой «горячий
товар» удичного торговца пирогами — «маркитанта»:

Кто тут спрашивал подовых, господа честные?
Вот у меня куды хорошие какие!
То здесь пироги горячи,
Едят голодны подьячи.
Вот у меня с лучком, с перцом,
С свежим говяжьем сердцом.

Масло через край льётся,
 И подлить еще довольно найдется...
 То пироги сдобны, то скляны:
 Покушайте, господа дворяны!
 Вот теперь только из печи взяты,
 Ну, убирайте, бурлаче! ухваты.
 Небось брюхо не будет ворчать:
 Ивольте за то хоть даром взять.
 Хоть денег поубавят,
 Да живот приуправят.

Во всём этом отрывке нет ни одного слова, взятого не из живой разговорной речи. Недаром подобные бойкие присказки продолжали бытовать в народно-уличных представлениях (так называемый «Петрушка») даже ещё в XX в.

Подчас интермедии из коротких сценок разрастались в целые небольшие комедии. Такова, например, дошедшая до нас в сравнительно большом числе списков и, значит, весьма популярная интермедия о гаере. Но и независимо от этого в интермедиях мы имеем явные зачатки нашей будущей комедии. Приверженцы русского классицизма с аристократическим пренебрежением отзывались о «грубых» и «подлых» народных «игрищах». Между тем в своей творческой практике они сами порой им следовали. В частности, от интермедий тянутся прямые нити не только к ранним комедиям Сумарокова, но даже к первой редакции «Недоросля» Фонвизина. С другой стороны, существует несомненная связь между некоторыми сатирико-обличительными интермедиями и сатирами Кантемира, а позднее и сатирическими «притчами» того же Сумарокова.



НАРОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Рассмотренная нами письменная литература первых десятилетий XVIII в. в той или иной степени отражает новые начала, внесённые в русскую действительность эпохой Петра. Своеобразное отражение находит эпоха Петра и в устном народном творчестве — в исторических песнях, песнях-плачах, сказках, народной сатире.

Народные песни

По указанию акад. Ю. М. Соколова, «Иван Грозный и Пётр I — вот два образа царей, которым уделяется наибольшее внимание в русском фольклоре». При этом знаменательно, что народ правильно почувствовал близость и историческую преемственность между Иваном IV и Петром, видимо, особенно сочувствуя борьбе того и другого с боярством: в песнях о Петре подхватываются и развиваются многие мотивы песен

о Грозном. Всего нам известно до 200 народных песен о Петре, в которых затрагиваются почти все основные события его жизни — от рождения до смерти. Рассказывается в песнях и о том, как царица Софья пыталась известить брата, и о стрелецких бунтах, и о военных походах — взятии Азова, многочисленных героических эпизодах в войне с Швецией — в особенности о Полтавской битве, об измене Мазепы и т. д. Многие из этих песен трудно, как это обычно для произведений устного народного творчества, точно определить хронологически; возможно, ряд их сложился позднее и, во всяком случае, дошёл до нас в более поздних записях; но так или иначе в своём подавляющем большинстве они связаны с традициями петровской эпохи.

В песнях чаще всего сказывается несомненно сочувственное отношение народа к личности Петра, противопоставляемого «князьям-боярам», «графам-генералам» и вообще «людям придворным». Безусловно поддерживал народ внешнюю политику Петра, понимая её как защиту родины от зарубежных хищников. В одной из песен резко подчёркиваются хищнические стремления шведского короля, требующего «отказаться» (отдать) ему всю страну: «Все широко острова, все глубоки озера, все глубоки озера, все и чистые поля, все и чистые поля, все и темные леса». С каким чисто народным юмором отзывается на это Пётр в другой песне:

Ох, вы гой еси, князя со боярами!
Пьёте вы — едите всё готовое,
Цветное платьице носите припасёное,—
Ничего-то вы не знаете, не ведаете.
Ещё пишет король шведский ко мне грамоту,
Он будет король шведский ко мне кушати.
Уж мы столики расставим — Преображенский полк,
Скатерти расстелем — полк Семёновский...
Мы поильце медяное — полк драгуншек,
Мы кушанья сахарны — полк гусарушек,
Потчивать заставим — полк пехотушек.

Одновременно и очень настойчиво проводится в песнях мысль, что решающее значение, в противовес туеядствующим «князьям со боярами», имеет поддержка, оказываемая Петру народной солдатской массой. Во время Азовского похода Пётр обращается за советом к князьям и боярам — «как нам Азов-город взять». На вопрос царя «князья и бояре промолчали». Ободрили совсем было приунывшего — «прослезившегося» — царя «солдаты и драгуны», обещающие взять Азов своей «белой грудью» и героически выполнившие это обещание (песня «Ах, бедные головушки солдатские»). О том же самом поётся в песне о взятии у шведов Орешка — Шлисельбурга. Нерешительные и малодушные царские генералы советовали Петру «отступить» от города. «Победили силу шведскую», «полонили» неприступный город, к которому «водою плыти и — не доплыти... сухим путём итти — не досягнути», простые «российские солдаты» (песня «Ты злодей, злодей, ретиво сердце»).

Выраженная великолепной в своей могучей простоте народной речью, с замечательной художественной силой, в величавых образах, непосредственно связанных с крестьянским земледельческим трудом и в то же время напоминающих нам древние образы «Слова о полку Игореве», выступает та же мысль в песне о «Полтавской баталье»:

Распахана шведская пашня,
Распахана солдатской белой грудью;
Орана шведская пашня
Солдатскими ногами;
Боронена шведская пашня
Солдатскими руками;
Посеяна новая пашня
Солдатскими головами;
Поливана новая пашня
Горячей солдатской кровью.

Сочувственно отмечается в песнях своеобразная демократичность Петра, его доступность, простота в обращении, умение найти общий язык с народом. Эти черты, действительно в какой-то мере присущие Петру, подвергаются дальнейшей и весьма характерной идеализации. По песням и сказкам, даже тогда, когда простой человек оказывается сильнее или сметливее царя, тот нисколько не сердится на это и, наоборот, награждает его. В одной из песен рассказывается следующее. Царю захотелось побороться. Он вызывает кого-нибудь из «князей-бар». Но, как обычно,

Все князья-бояре испужалися,
По палатушкам разбежались.

На призыв царя откликается простой солдат, «молодой драгун лет пятнадцати». Он одолевает царя и не без робости ожидает царского гнева. Но Пётр не только не гневается, а и благодарит его:

Благодарю тебя, молодой драгун, за бороньце!
Чем тебя, молодой драгун, дарить-жаловать?

В народной сказке о Петре, рассказанной в 1730 г. в Симбирской тюрьме одним из заключённых своим товарищам, повествуется о том, как Пётр, желая испытать вора Барму, переделался «в мужицкое платье» и стал предлагать ему «красть из государственных палат денежную казну». Барма, не узнав царя, ударил его за такие слова «в рожу» и предложил вместе обокрасть боярина. Пётр согласился и затем щедро наградил Барму «за то, что он не захотел государственной казны воровать».

В некоторых песнях и сказках Пётр и прямо выступает в качестве заступника за народ против его обидчиков. За то, в свою очередь, когда бояре хотели покончить с Петром, заколов его в бочку с набитыми внутри гвоздями, и бросить эту бочку в море, его выручает, заменив собой, некий стрелец. В одной из песен царя, якобы отправившегося в Стекольное государство (Стокгольм), спасает от

неминуемой гибели — вывозит «на край синя моря» — простой крестьянин.

С большой силой любовь и преданность к Петру звучат в «Плачах войска» о смерти Петра, повидимому, сложившихся в солдатской среде. Молодой солдат, стоя на часах, призывает «ветры буйные» разнести с небес снежки белые, растолкнуть бел-горюч камень, расшатать мать-сыру землю, расколоть гробову доску, чтобы мог «встать-проснуться» Пётр и посмотреть, как вся армия в полном боевом порядке продолжает ждать своего «полковника»:

Посмотри на всю армию:
Что все полки во строю стоят,
И все полковнички при своих полках,
Подполковнички на своих местах.
Все майорушки на добрых конях,
Капитаны перед ротами,
Офицеры перед взводами,
А прапорщички под знаменами,—
Дожидают они полковничка,
Что полковничка Преображенского,
Капитана бомбардирского.

Этот героизированный образ Петра крепко вошёл в народное сознание. Недаром даже в пугачёвских манифестах упоминается о «блаженном богатыре Петре Алексеевиче». Однако наряду со всем этим в народном творчестве звучат и горькие жалобы на жестокие тяготы, которые ложились прежде всего и больше всего на плечи народа, крестьянства.

В песнях поётся о закрепощении вольных «гулящих людей», которым некуда теперь «кинуться» от царских застав и от «крепких караулов», требующих «печатного паспорта»; поётся о тяжести рекрутства: ноет-завывает сердце молодецкое при мысли о беде, о том, что «быть ему, молодцу, в рекрутах»; поётся о «неволюшке-службе царской», о «солдатских горючих слезах», о «бедных головушках солдатских», которым «ни днём, ни ночью покою нет». Сын говорит матери, что без времени состарила его не жена и не малые детушки, а состарила «чужая дальна сторонушка, грозна служба государева... часты-дальние походы» (песня «Ах, талан ли мой, талан таков»). Особенно жалуются солдаты-новобранцы, что их отдали под начало иноземцам, не жалеющим русского человека:

Еще шли-прошли солдаты новобраны,
Идучи они, солдаты, горько плачут,
Во слезах они дороженьки не видят.
В возрыданьице словечушка не молвят.
Что гораздо мы пред богом согредили,
Государя мы, царя, спрогневали,
Уж как отдал нас не русскому началу,
Что не русскому начальнику-немчину.
Он и бьет, губит солдатшек напрасно.

Народу, крестьянам приходилось осуществлять в исключительно трудных условиях и строительство новой столицы, и рытьё

каналов, и т. п. В песне образно рассказывается, как во время рытья Ладожского канала не только «добрый молодец кручинен стал», но расплакалась и травушка зелёная, которую «унимает... мати земля сырая»: «не одной тебе в чистом поле тошненько, и мне ещё того тошнее». Прорывается порой в песнях и народный гнев, народный протест. Нашли себе в них широкое и чаще всего сочувственное отражение и народные восстания, в особенности Булавинское. После умирения восстания «славный тихий Дон», «Дон Иванович», который раньше «быстер-бежал» и «всё чистёхонек», помутился «сверху донизу» оттого, что поймали его «ясных соколов, донских казаков».

При этом причинами народного недовольства и волнений являются притеснения и неправды «собак»-воевод и бояр (в песнях называются подчас и имена их: то Борис Репнин, то Меншиков, то князь Гагарин). Так, в широко распространённой песне «Что пониже было города Саратова», характерно заимствованной из цикла песен о Разине, рассказывается об «удалых молодцах» — казаках, плывущих по Камышенке-реке:

Они вёслами гребут, сами песенки поют,
Они хвалят-величают православного царя,
Православного царя, императора Петра,
А бранят они — клянут князя Меншикова,
Что с женою и с детьми и со внучатами:
«Заедает вор-собака наше жалованье
Кормовое, годовое, наше денежное».

А в одной из песен главным виновником прямо объявляется сам царь-батюшка, «который разорил войско донское, потревожил стариков старых». В другой «бравой песенке» в связи с рытьём того же Ладожского канала о Петре поётся и совсем уж непочтительно: «Ты рассукин сын, хозяин, расканалья-сукин сын, здесь канавушки порыл». Равным образом из одного судебного дела 1720-х годов о некоем астраханском подьячем Кочергине до нас дошло характерное заклинание ружья — «охранителя» от врагов, заканчивающееся троекратным проклятием «монарха нашего царя Петра».

С особенной силой неприязнь к Петру сказывалась среди старообрядцев, провозгласивших его не более чем «антихристом». В одном из рукописных «лицевых», т. е. иллюстрированных старообрядческих апокалипсисов изображению антихриста несколько раз придано портретное сходство с Петром; с тем же сталкиваемся и в ряде старообрядческих песен и стихов¹. Но и тут в формах борьбы за старую веру и обычаи выражался несомненный протест угнетённых, эксплуатировавшихся народных масс. Не случайно вожди народных восстаний XVIII в. от Булавина до Пугачёва заявляли себя защитниками старой веры.

Всякие непочтительные намёки на личность царя карались беспощаднейшими пытками и неминуемой смертью. В одном из указов

¹ См. Т. С. Рождественский, Памятники старообрядческой поэзии.

Петра прямо сказано, что «за составление сатиры сочинитель ее будет подвергнут злейшим истязаниям». Но это не останавливало противников Петра. Так, вскоре после его смерти получила широкое распространение «забавная» народная (лубочная) картинка «Мыши кота погребают» весьма сатирического свойства.

«Мыши кота погребают». На картинке, разделённой на несколько продольных полос, изображён большой мёртвый кот, перевязанный накрест верёвками (очевидно, чтобы, чего доброго, не воскрес!), лежащий на чухонских дровнях, которые тянут восемь мышей. За дровнями следуют музыканты и весьма пёстрая и многочисленная похоронная процессия, в которой участвуют мыши и крысы — представительницы самых различных русских местностей и областей и самых разнообразных профессий. На верху картинке имеется надпись, раскрывающая её потаённый смысл: «Небылица в лицах, найдена в старых светлицах, оберчена в черных тряпицах: как мыши кота погребают, недруга своего провожают, последнюю честь с церемонией отдавали: был престарелый кот казанской, уроженец астраханской, имел разум сибирской, а ус сусастерской» (т. е. торчком кверху стоящий). «Жил славно, ел-пил... Умер в серый четверг, в шестопятое число...» Во всём этом — несомненные намёки на личность и образ жизни Петра. Особенно прозрачно указание времени смерти «кота». Пётр действительно умер в «серый», т. е. зимний, январский четверг, «в шестопятое число» — в первую четверть шестого часа. Точно соответствует действительности и изображение похорон: тело Петра перевозилось на погребальных санях, в которые было запряжено восемь лошадей (на картинке восемь мышей); во время похорон играла музыка — новшество, впервые заведённое самим же Петром. Кроме заглавной надписи, внизу картинке имеются в форме шуточных присказок подписи ко всем изображённым на ней участникам процессии. Общая тема подписей — ликование крыс и мышей по случаю смерти их старинного недруга и обидчика, который, «когда в живности пребывал, по целому мышонку глотал», у «седой крысы», которая «смотрит в очки», «изорвал... в клочки» и т. п. Например: «Позади бежит из Таганки самая поганка смотреть кота на дровнях и бьет в бубен, поход ему будет»; или: «Гренко с Дону, из убогова дому, веселые песни воспеваает, без кота добро жить возвещает». Радующийся смерти кота Гренко с Дону — недвусмысленный намёк на жесточайшую расправу, постигшую Дон после Булавинского восстания. В некоторых подписях содержатся сатирические намёки на ряд определённых лиц: фигурирующая в них вдова кота, чухонка-адмиральша Маланья — Екатерина I; «мышь с Рязани сива, в сарафане синем, идучи горько плачет, а сама в присядку пляшет» — давний противник Петра рязанский митрополит Стефан Яворский, и т. д. Смысл многих подписей уже не поддаётся раскрытию, однако в своё время, видимо, почти все они имели конкретную сатирическую направленность. Мыши не только провожают кота, но и справляют по нём весёлые поминки; каждая припасла для этого какой-

нибудь снести: «мыши идут пешками, студенное кушанье несут мешками»; «мышь с Полянки старуха несет хлеба краюху»; «мышь смазлива несет пироги в корзине»; «идет мышонок отшибено рыло, несет жареную рыбу»; «мышь шушера бежит из Шлюшена, несет с Ладоги сиги, ешь да плотно сиди»; «мышь из Крыму несет кобылья молока крину», и т. д. Словом, вся картинка представляет пародию на похороны Петра, напоминая устраивавшиеся им при жизни уличные процессии «всешутейшего и всепьянейшего собора».

Драма «Царь Максимилиан».

Не менее примечательно другое литературное произведение, также, повидимому, сложившееся в петровское время и направленное против Петра, — народная драма «Царь Максимилиан».

К сожалению, дошла она до нас только в очень поздних записях конца XIX в., т. е. сделанных больше чем полтора столетия спустя по её появлении. Первоначальное сюжетное ядро обросло здесь самым разнообразным и разновременным материалом. В составе пьесы находим не только заведомо более поздние народные песни и романсы, заимствованные из популярных песенников (вроде «Среди долины ровныя» или «Я в пустыню удаляюсь»), но и выдержки из стихов Державина, Пушкина, Лермонтова, даже И. С. Тургенева. Все эти отдалённые друг от друга во времени и весьма различные в стилевом отношении элементы крепко, так сказать, «слежались» между собой. Словно видишь обнажившийся край древней горной породы, в которую включены пласты, принадлежащие к различным геологическим эпохам. Отделяя позднейшие наслоения, можно (конечно, только до известной степени) представить себе первоначальное содержание пьесы.

«Грозный царь Максимилиан» узнаёт, что его сын Адольф откажется отречься от веры христианской и признать «кумирских» богов. В гневе он велит заковать его в цепи и заключить в тюрьму. Через некоторое время царь снова призывает сына и спрашивает, одумался ли он. Адольф почтителен, но непреклонен. На все требования отца он неизменно отвечает: «Я ваши кумирные боги|| Терзаю под ноги,||Как хочу,||Так и топчу!» (В различных записях ответ слегка варьирует, но основная формула неизменно та же.) Тогда царь Максимилиан призывает короля Брамбеуса (в других вариантах просто палача) и приказывает ему срубить «взорному» и «непокорному» сыну Адольфу голову. По приказу царя является старик-гробкопатель — явный персонаж интермедий. Царь велит ему убрать «это мерзкое тело, чтоб оно поверх земли не тлело». Сам царь жёстится на «дерзкой богине» Венере и т. д.

Всё это имело в то время несомненное злободневно-политическое звучание. Едва ли не самым драматическим эпизодом петровского времени (борьба допетровской «старины» и петровской «новизны») было присуждение к смертной казни сына Петра, царевича Алексея, который находился в явной оппозиции к преобразованиям отца и вокруг которого группировались силы церковной и политической реакции.

Ещё до приведения приговора в исполнение было объявлено, что Алексей умер в крепости, причём пошли упорные толки, что он был задушен. Трагическая участь царевича Алексея и послужила реальной основой пьесы о грозном царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе, литературным источником которой, возможно, послужило житие мученика Никиты, сына Максимилиана, подвергнувшегося жестоким мучениям со стороны отца за исповедание христианской веры. Мучеником за веру, каким старались изобразить царевича Алексея его приверженцы из рядов реакционного духовенства, и показан в пьесе царевич Адольф. Пьеса приобрела исключительную популярность. При этом, перейдя из рук создавшего её автора, вероятно, реакционного церковника, в народную среду, она приобрела весьма знаменательные новые черты. Так, оппозиция Адольфа отцу получила неожиданно новую окраску. В ряде дошедших до нас вариантов Максимилиан гневается на сына не только за то, что он не признаёт «кумирческих богов», а и за то, что он гулял по Волгереке с разбойниками — «вниз по матушке по Волге катался и с вольной шайкой, с разбойниками знался» и даже был у них атаманом. Наряду с внутренним несочувствием, но внешним трепетом перед лицом грозного царя начинают прорываться и насмешливо-сатирические по отношению к нему нотки. Царь любит попользоваться чужим трудом на даровщинку: когда гробокопатель просит полагающуюся ему плату, царь спешит отделаться от него:

Гробокопатель: Царь, пожалуй денежки за работу.
Царь Максимилиан: Приходи, старик, в субботу.

Этот обмен репликами повторяется в пьесе несколько раз. Зато в одном из вариантов и Маркушка-гробокопатель в ответ на слова царского скорохода: «Поди скорей! Царь ждёт!» прехладнокровно отвечает: «Не велика птица, твой царь-то, и подождёт». «Ваше помирательское высоко-не-перескочишь (пародическое переименование слов: «ваше императорское величество»), — иронически обращается он к самому царю, — долго ли ты меня тревожить-то будешь?» Наконец, в пьесе, повествующую о мученичестве за веру, вводится весьма сатирическая сценка между пьяным дьяконом и попом, пародирующая церковную службу.

Композиционная форма драмы о царе Максимилиане напоминает «Комедию о графе Фарсоне», но отличается ещё большей безыскусственностью. Пьеса построена на непрерывно возвращающихся эпизодах (несколько раз повторяется появление перед царём Максимилианом сына, появление гробокопателя и т. д.), причём повторяются не только ситуации, но персонажи всё время обмениваются между собой всё теми же репликами, получающими значение раз навсегда установившихся, постоянных «складных», т. е. выраженных «складной речью», формул. Большинство «явлений» построено совершенно симметрично. Почти каждое «явление» заканчивается или начинается одними и теми же призывными словами царя Максимилиана к скороходу. В ряде записей ответные

реплики царю прямо повторяют сказанное им. Эта крайняя простота построения пьесы и всего её словесного оформления сообщает ей не только весьма своеобразную и по-своему очень действительную художественную выразительность, но и обуславливает её исключительную доходчивость для самого неискущённого зрителя.

Драматичность сюжета, заключавшего в себе несомненные элементы политической оппозиционности, политической сатиры и выраженного в предельно доходчивой форме, определила собой единственную в своём роде судьбу пьесы о царе Максимилиане.

В течение почти двухсот лет (до самой революции) пьеса сохранялась в народной памяти, разойдясь по всей стране (зарегистрирована исследователями больше чем в двухстах вариантах), разыгрывалась крестьянами в деревнях, рабочими на фабриках, солдатами в казармах. Один из последних вариантов записан во время русско-японской войны в Маньчжурии, где пьеса неоднократно исполнялась в полку.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Тексты почти всех рассмотренных нами повестей опубликованы в сборнике В. В. Сиповского «Русские повести XVII—XVIII вв.», СПб 1905. Перечень рукописных повестей XVIII в. дан в работе А. Н. Пыпина «Для любителей книжной старины, библиографический список рукописных романов, повестей, сказок, поэм и др., в особенности из первой половины XVIII в.», М. 1888; полнее в Сборнике общества любителей российской словесности на 1891 г. Образцы стихотворства приводятся в сборнике «Вирши. Силлабическая поэзия XVII—XVIII веков» (малая серия «Библиотеки поэта», Л. 1935); там же — вступительная статья И. Н. Розанова «Русское стихотворство от начала письменности до Ломоносова». Образцы стихов Монса и записей Столетова опубликованы в исследовании М. И. Семёвского «Царица Екатерина Алексеевна, Анна и Виллим Монс», СПб 1884 (стр. 283—284 и 307—308). Тексты дошедших до нас пьес репертуара первого публичного театра напечатаны в сборнике Н. С. Тихонравова «Русские драматические произведения 1672—1725 гг.», т. I—II, СПб 1874, «Слава Российской» — в «Чтениях в обществе истории и древностей Российских при Московском университете», 1892, кн. 2 (М. И. Соколов, «Слава Российской»). «Комедия о графе Фарсоне» опубликована в серии «Памятников древней письменности и искусства» (Н. М. Петровский, «К истории русского театра. Комедия о графе Фарсоне», 1900); «Акт о Калеандре» и шутовская комедия в сборнике В. Н. Перетца «Памятники русской драмы эпохи Петра Великого», СПб 1903; тексты интермедий — в сборнике «Одиннадцать интермедий XVIII века», 1915, и в «Летописях русской литературы и древности», изд. Н. Тихонравовым, т. II, 1859, стр. 35—50, «Русские интермедии первой половины XVIII века»; интермедия о гаере — в упомянутом сборнике Тихонравова (т. II, стр. 485—498); интермедия о старце опубликована и прокомментирована проф. Н. К. Гудзием в «Известиях Таврического университета», 1919, стр. 10—18. Песни о Петре — в VIII выпуске «Песен, собранных П. В. Киреевским», М. 1870. Пьеса о царе Максимилиане опубликовывалась неоднократно: Н. Е. Оичуков, «Северные народные драмы», СПб 1911; Н. Н. Виноградов, «Народная драма «Царь Максимилиан», СПб 1914 (здесь даны записи четырёх вариан-

тов пьесы). О ней — статья Р. М. Волкова «Народная драма „Царь Максимилиан“». Опыт разыскания о составе и источниках», «Русский филологический вестник», 1912, т. LXVII, стр. 323—343; т. LXVIII, стр. 280—323. Текст и объяснительная статья к картинке «Мыши кота погребают» — в сборнике Д. А. Ровинского «Русские народные картинки», т. I—V, 1881 (см. по алфавитному указателю в конце V т.).

Большое количество материалов для изучения культуры петровского времени в монументальном исследовании акад. П. П. Пекарского «Наука и литература при Петре Великом», т. I—II, СПб 1862. Общая историко-литературная характеристика — в статье Л. И. Тимофеева «Очерки по истории русской литературы XVIII века», «Литературная учёба», 1937, № 9, стр. 1—24, и № 12, стр. 19—40. Ряд статей, посвящённых отдельным сторонам литературы петровского времени — в III томе «Истории русской литературы» Академии наук СССР: А. И. Грушкин, «Публицистика петровской эпохи», стр. 75—96; проф. И. П. Ерёмин, «Театр и драматургия начала XVIII века», стр. 97—116; В. Д. Кузьмина, «Повести петровского времени», стр. 117—136; проф. И. Н. Розанов, «Стихотворство петровского времени», стр. 137—149; А. И. Грушкин, «Петровская эпоха в фольклоре», стр. 150—156. Здесь же — статьи, вводящие в изучение данного периода: акад. А. И. Белецкий, «На рубеже новой литературной эпохи», стр. 3—24; проф. В. А. Десницкий, «Реформа Петра I и русская литература XVIII века», стр. 25—50; проф. Г. О. Винокур, «Русский литературный язык в первой половине XVIII века», стр. 51—72.



Феофан Прокопович

Почти все памятники художественной литературы первых десятилетий XVIII в. дошли до нас, как мы видели, без имени авторов. Писателем, горячо и настойчиво ратовавшим за политику Петра, был один из самых выдающихся государственных и культурных деятелей данной эпохи, оратор и публицист, драматург, поэт и теоретик литературы Феофан Прокопович.

Биографические данные. Феофан Прокопович (1681—1736) вырос в относительно демократической среде — был сыном киевского мелкого торговца. После смерти отца он жил с матерью в крайней нищете. Учился Феофан в Киево-Могилянской академии, где получил обычное схоластическое образование. Не удовлетворяясь этим, Феофан поехал совершенствоваться в науках «в чужие края»: учился сначала в польских школах (для чего даже принял униатство), затем в коллегии святого Афанасия в Риме, специально созданном для учеников — греков и славян, с целью воспитывать из них пропагандистов католицизма. Однако Феофан

никак не зара́ился «папёжским духом», как сам он называ́л впоследствии католические пристрастия, которыми грешило большинство представителей южнорусской образованности. Наоборот, попав в самый центр католического мира, он вынес оттуда идеи Возрождения и Реформации и кровную на всю жизнь ненависть как к католицизму, так и ко всякого рода мракобесию и изуверству вообще. В Риме Феофан занимался не только богословием, но и основательным изучением знаменитых античных писателей — ораторов, историков, поэтов — и выдающихся произведений искусства. Занимался он и точными науками, в частности математикой. Около 1704 г. Феофан вернулся в Киев, снова принял православие, постригся в монахи и стал преподавателем пиитики и риторики в Киево-Могилянской академии. В 1706 г. он произнёс приветственную проповедь в честь приехавшего в Киев Петра. В 1709 г., вскоре после Полтавской битвы, выступил, снова в присутствии Петра, с «Панегириком, или словом похвальным о преславной над войсками свейскими победе». С этого времени начинается сближение Феофана с царём. В 1711 г. он находится при Петре в турецком походе, затем назначается ректором академии, а в 1716 г., по вызову Петра, переезжает в Петербург; через некоторое время, несмотря на самое решительное противодействие реакционных иерархов с «местоблюстителем патриаршего престола» Стефаном Яворским во главе, возводится в сан епископа (позднее стал архиепископом и первенствующим членом Синода). Отныне Феофан делается одним из ближайших пособников Петра, в частности его правой рукой по делам церкви. В своих проповедях и приветственных словах царю Феофан с церковной кафедры поддерживает все его начинания, доказывая текстами из священного писания важность просвещения, удобство новой одежды, необходимость создания морского флота (в частности, им было написано и предисловие к морскому уставу) и т. п. При непосредственной помощи Феофана был проведён Петром переворот в области церковного управления. В 1720 г. Феофаном был составлен «Духовный регламент», который и был положен в основу церковного устройства: патриаршество было вовсе уничтожено, церковь получила коллегиальное управление под главенством самого царя, «епископа епископов», как именовал его Феофан в другом своём сочинении — «Розыск исторической». Всё это вызвало бешеную ненависть к Феофану со стороны реакционного духовенства. После смерти Петра, в связи с наступлением общей реакции его преобразовательной деятельности, стали поговаривать о восстановлении патриаршества; на место патриарха прочили одного из самых злейших врагов Феофана — ростовского епископа Георгия Дашкова. В 1728 г. в печати появилась книга покойного Стефана Яворского «Камень веры», направленная против Феофана как носителя лютеранской «ереси» на Руси. «По двоеверию он — родной сын Лютера, по злобе — брат, по клевете — родственник, по духу — такой же», — писали о Феофане его враги. Положение Феофана не только пошатнулось, но и стало угрожающим. «Моё по-

ложение было так стеснено, что я думал, что всё уже для меня кончено... казалось, я находился в царстве молчания»,— вспоминал позднее сам Феофан. Действительно, одна из глав «Камня веры» прямо требовала смерти еретиков. В то же время Феофан оказывается центром, вокруг которого группируются наиболее передовые, просвещённые люди эпохи, горячие приверженцы петровских преобразований. Феофан присваивает этому кружку выразительное название «ученой дружины». Все члены «ученой дружины» исповедовали доктрину, позднее получившую название «просвещённого абсолютизма»: сходились на том, что успешно бороться с политической и церковной реакцией, двигать страну дальше путями Петра может только просвещённый монарх, обладающий неограниченной верховной властью. Это определило их позицию при восшествии на престол Анны Ивановны. Как известно, после смерти Петра II члены высшего правительственного органа в стране — верховного тайного совета, так называемые «верховники», наметив на освободившийся престол дочь старшего брата Петра I, Анну Ивановну, обусловили её воцарение рядом «кондиций», ограничивавших самодержавную власть и фактически отдававших страну в руки аристократической олигархии,— представителей нескольких наиболее влиятельных семейств. Феофан при ближайшем участии других членов «ученой дружины» стал во главе дворянской оппозиции «затейке» верховников, убедив Анну в последний момент разорвать уже подписанные было ею «кондиции». Победа Анны была и личным торжеством Феофана: он начинает снова играть главную роль в церковных делах, жестоко, при помощи страшной «тайной канцелярии», расправляясь со своими врагами из реакционного церковного лагеря.

**Личность
Феофана.**

Основной чертой интеллектуального облика Феофана была неутолимая тяга к знанию. «Прямым учением просвещённый человек никогда сытости не имеет в познании своем, но не престанет никогда учиться, хотя бы он Мафусаилов век пережил»,— замечал он позднее в «Духовном регламенте». И потребность «упиваться разумом», страсть к учению, не покидала Феофана во всю его жизнь. В результате он сделался одним из образованнейших людей своего времени, обширностью, глубиной и разнообразием познаний удивляя знавших его иностранцев. Он собрал огромную по тому времени библиотеку по самым различным отраслям знания. Одним из первых в России он стал вести научные наблюдения, пользоваться микроскопом, телескопом. Учёных монахов мы встречаем и в старой Московской Руси. Но «учённость» их обычно носила средневеково-схоластический характер. Типичным представителем такой учёности был, например, Симеон Полоцкий, горячо ратовавший, в противовес византийско-московским книжникам, за необходимость знания. Но его представления о действительном устройстве вселенной отличались детской наивностью, восходя к средневековым докоперниковым построениям, решительно опровергнутым к тому времени наукой. Так, в рассуждении «О небеси и земле», находящемся в его главном богословском

сочинении «Венец веры», он с полной убеждённо­стью утверждал, что «земля всего мира центр». Так же продолжали думать и наши церковные деятели петровского времени, категорически выступая против системы Коперника как противоречащей библии. «Место­блюститель патриаршего престола», т. е. носитель высшего церковного авторитета того времени, Стефан Яворский, в одной из своих проповедей иронически замечал по поводу учения Коперника о дви­жении земли вокруг солнца: «Одному только некоему астроному Копернику приснилось, будто солнце, луна, звезды стоят, а земля оборачается противно священным писаниям. Смеются с него бого­слови». Наоборот, Феофан, который ещё в Киево-Могилянской ака­демии начал первым преподавать наряду с богословием физику и математику, был горячим сторонником научного мирозерцания, основанного на точном знании и прямо противоположного средне­вековым антинаучным представлениям, которые господствовали в его время на Руси. Замечательно в этом отношении стихотворение, написанное Феофаном на латинском языке по поводу папского суда над Галилеем, пропагандировавшим систему Коперника (суд над Галилеем происходил в 1633 г., т. е. лет за 60—70 до появления в Риме Феофана). «Зачем, о нечестивый папа, мучишь ты деятельного служителя природы,— обращается Феофан к папе.— О, жестокий тиран! Чем заслужил этот старец такое гонение? Папа, ты сумасше­ствуешь...» Заканчиваются стихи не менее энергично: «Глубочайшие подонки слепого мира! Тебе ли судить о светлых мыслях Галилея! Тебе ли обвинять в преступлениях пронизательность ума, зоркого, как рысь? Должно быть, дрянной крот видит лучше рыси».

Организовав у себя в доме школу для сирот всякого звания, Феофан после открытия Академии наук направил лучших своих уче­ников в академическую гимназию для получения ими светского образования.

Конечно, не следует слишком преувеличивать научный пафос Феофана. По верному замечанию Плеханова, его сознание «не было совсем свободно от схоластического сора». Например, позднее, в 1730 г., один из близких ему по духу и мысли людей, историк Татищев, вздумал сомневаться в «божественном» содержании «Песни Песней», утверждая, что в ней излагается всего-навсего обыкновенная история страстной любви Соломона к своей невесте. Феофан высту­пил со специальным трактатом, направленным «против неискусных и малорассудных мудрецов, легко о книге сей помышляющих». Но в то же время этот богослов и учитель церкви был первым в много­численном и славном ряду наших писателей-просветителей XVIII в. Отнюдь не был этот учёный монах и аскетом, наоборот, он умел ценить земную жизнь и её радости: понимал и любил искусство, завёл у себя в доме хор и оркестр, был весёлым собеседником за стаканом вина. Рассказывают, что однажды один из архиереев донёс Петру, что Феофан устраивает у себя концерты. Пётр предло­жил доносчику отправиться вместе к Феофану, чтоб самим убедиться в этом. Подъехав к дому Феофана, они действительно услышали

звукѣ музѣйки: «Государь с архiereем вошли в собрание. Случилось так, что хозяин в то самое время держал в руке кубок вина; но, увидя государя, дав знать, чтобы музыка замолкла, и подняв руку, громогласно произнес: „Се жених грядет во полунощи, и блажен раб, его же обрящет бдяща, недостоин же, его же обрящет унывающа. Здравствуй, всемилостивейший государь!“ В ту же минуту подносится всем присутствующим по такому ж бокалу вина, и все пьют за здоровье его величества. Государь, обратившись к сопровождавшему его архiereю, сказал: „Ежели хотите, то можете остаться здесь, а буде не изволите, то имеете волю ехать домой, а я побуду с столь приятной компанией“». Точен или неточен этот рассказ, он в высшей степени характерен. Именно такой человек нужен был Петру, чтоб нанести решительный удар церковной реакции.

Патриотизм Феофана.

Был Феофан и горячим патриотом. Он выступал энергичнейшим противником закоснелой и самодовольной старины, страстно доказывал необходимость петровских нововведений. Но в то же время он решительно ополчался против иностранцев, которые кичились своим мнимым «превосходством», «презирая» русский народ «яко немощный и грубый». Прекрасно владея несколькими языками, Феофан при общении в России с иноземцами демонстративно не хотел «употреблять никакого, кроме русского», и только в крайних случаях объяснялся на латинском как международном научном языке того времени. Постоянно сетовал Феофан на пренебрежение его современников к своему историческому прошлому, на то, что «столько славных деяний нашего отечества» совершенно забыто: «едва что передано памяти потомства из того, что совершило оно до сих пор». Сам Феофан не только изучал русские древности, собирал исторические материалы (многочисленные исторические примеры и параллели рассыпаны по всем его проповедям), но и составил несколько специальных работ по русской истории («Родословная роспись великих князей и царей российских до государя Петра I», 1717, и др.). Принимал он ближайшее и непосредственное участие и в составлении «Истории Петра», изданной позднее Щербатовым. Восторженно славил Феофан в своих речах-проповедях все наиболее выдающиеся события петровского времени. В его «похвальных и поздравительных» «словах и речах» громко и торжественно зазвучала та тема — Петра, строителя Петербурга, героя Полтавской победы, — которая пройдет через нашу литературу XVIII и начала XIX в., завершаясь «Полтавой» и «Медным всадником» Пушкина. Одновременно гневно заклеймил Феофан предательство «проклятого изменника», «изверга отечества», «ляхолюбца» Мазепы. Прославляя Петра, Феофан прославлял и весь русский народ: «Достоин царь такого воинства и воинство такого царя», — заявлял он в «Панегирикосе, или слове похвальном о преславной над войсками сейскими победе 1709 г.». Замечательны слова Феофана о «народе российском», героически выросшем и закалившем себя в грозные дни

войны со Швецией, когда был поставлен вопрос о его существовании как великой нации: «О всемирного удивления! как незапно да вельми знатно в войне сей стала в славу и пользу возрастати Россия! Растет человек, растет древо, ведаем, да никакими очима не можем усмотрети растительного движения; а мир весь ясно видел, как народ российский, когда весьма ему исчезнути многие провещали, возрастал высоко и аки бы подымался от гнушения в похвалу, от презрения в страх, от немощи в силу» («Слово о состоявшемся между Империею Российскойскою и короною шведскою мире 1721 г.»).

Литературная деятельность.

Как писатель Феофан ярко проявил себя уже в первый киевско-украинский период своей деятельности. Литературным центром, рассадником художественной литературы по всей Украине была в это время Киево-Могилянская академия. Здесь господствовал стиль так называемого школьного, или схоластического, классицизма. Основными литературными жанрами, культивировавшимися в Академии, были напыщенно-риторические, витиевато-замысловатые проповеди, школьные драмы, наконец, религиозная, дидактическая и панегирическая лирика.

Феофан в своей литературной деятельности следует в основном традиции школьного классицизма, но в то же время настойчиво стремится освободить его от схоластики и пышной риторики, придать ему большую жизненность, естественность и простоту. По натуре Феофан был страстным обличителем-публицистом, «самым плодovitым и самым талантливым публицистом эпохи преобразования», как вполне заслуженно называет его Плеханов. Идеалом Феофана был «свет науки» — просвещение. Наиболее злобных и опасных врагов просвещения усматривал он в подавляющем большинстве представителей того сословия, к которому сам принадлежал, пороки и недостатки которого видел и знал больше, чем кто-нибудь. Пафосом обличения этих пороков, гневной сатирой на «тёмных людей» петровского времени — «любителей невежества», «сумасбродов и неукон», «алчных корыстолюбцев», сделавших себе из культивируемой ими тьмы народной доходную статью, проникнута вся его литературная деятельность.

В большинстве своих писаний Феофан словно бы стоит за пределами художественной литературы. С одной стороны, он — высший церковнослужитель, архиепископ, глава церкви, с другой — церковный политик, законодатель, публицист. Естественно, что его основными литературными жанрами являются жанры богословского трактата, церковной проповеди, законодательных постановлений. Однако своеобразие писательского лица Феофана в том, что в этих далёких от художественной литературы жанрах пробивается ярко выраженный струя сатирика-памфлетиста. По справедливим словам П. Пекарского, «часто вместо проповеди выходил у него политический памфлет, а из законодательного памятника — сатира». В самом деле, исчисляя, например, в «Духовном регламенте» — этом важнейшем законодательном акте по церковным делам петровского вре-

мени, определившем устройство русской церкви на протяжении почти двухсот последующих лет,— обязанности епископов, Феофан по существу даёт яркую обличительную зарисовку-характеристику современных ему «князей церкви» с их надутой гордостью, требованием себе почти божеских почестей, злоупотреблением властью судить и решать в делах веры, взяточничеством, поборами. «Регламент» предписывает епископам «ведать меру чести своея и не высоко о ней мыслить», предлагает «укротити оную вельми жестокою епископов славу, чтоб оных под руки донележе здравы суть, не вожено, и в землю бы оным подручная братия не кланялись». Тут незаметно для себя законодатель переходит даже из сослагательного наклонения в изъявительное, из прошедшего времени в настоящее: «И оные поклонници самохотно стелются на землю, да лукаво: чтоб так неистовство и воровство свое покрыть». От епископа требуется, чтоб он «не был дерзок и скор, но долготерпелив и рассудителен во употреблении власти своей осязательной, то есть во отлучении и анафеме». Специально подчёркивается, что «если епископ похощет звать к себе гостей, то весь бы тот трактament своєю казною отправляя, а не налагал бы побору на священство или на монастыри». Разъезды епископов с их свитами по епархиям приравниваются Феофаном не более не менее как к татарскому нашествию. Епископ должен «крепко заповедать служителям своим, чтоб в посещаемых городах и монастырях благочинно и трезво пребывали и не творили б соблазна... Кольми паче не дерзали бы грабить..., ибо слуги архиерейские обычно бывают лакомые скотины, и где видят власть своего владыки, там с великою гордостью, бесстудием, как татаре, на похищение устремляются». В одной из своих наиболее знаменитых проповедей «Слово о власти и чести царской», сказанной им в 1718 г. в связи с делом царевича Алексея Петровича, вокруг которого, как уже указывалось, группировались все силы политической и церковной реакции, Феофан так отзывается о реакционных иерархах, недовольных преобразовательной деятельностью Петра: «Суть неции... или тайным бесом льстимии, или меланхолиею помрачаемы, которые такового некоего в мысли своей имеют уroda, что все им грешно и скверно мнится быти, что либо увидят чудно, весело, велико и славно... лучше любят день ненастливый, нежели ведро; лучше радуются ведомостями скорбными, нежели добрыми... аще кого видят здрава и в добром поведении, то, конечно, не свят, хотели бы всем человеком быти злообразным, горбатым, темным, неблагополучным и разве в таком состоянии любили бы их». Эти-то «злобнии и понурии меланхолики» выступают против верховной воли и власти преобразователя Петра аргументами религиозного порядка, «богословствуют от писания», «да так,— добавляет Феофан,— как то делают пружи (саранча.— Д. Б.), животное крылотелое, но что чревище великое, а крыльца малые и не по мере тела: вздойметса полететь, да тотчас и на землю падает». Здесь дана убийственная по сарказму характеристика исконных врагов Феофана, апостолов невежества, лицемерных постников, реакцион-

ных «монахов и попов», проповедующих аскетизм, небесное и волочащихся по земле своими плотно набитыми большими «чревищами». Не менее примечательна концовка этой проповеди: в форме доходчивого реально-бытового анекдота Феофан окончательно пригвозждает к позорному столбу лицемерие реакционеров из церковного лагеря: «Два человека вошли в церковь — не помолитися, но красти. Один был в честном платье, а другой в рубище и лаптях; а договор был у них не в общую корысть собирать, но что кто захватит, то его. Лапотник искуснейший был и тотчас во алтарь, да на престол, и обираючи заgrabил, что было там. Взяла зависть другого и аки бы с ревности: „Ни ли ты, рече, боишься бога — в лаптях на престол святой схватился“ — а он ему: „Не кричи, брат, бог не зрит на платье,— на совесть зрит“». Впоследствии эта концовка получила чисто литературную обработку в одной из басен Сумарокова. Огромное влияние публицистика Феофана оказала и на сатиры Кантемира. Со своей стороны, Феофан и сам широко пользуется в своих проповедях литературным, в частности, басенным, материалом. Саркастически издеваясь над «льстецами», которые готовы похвалить «и кашель господский», Феофан продолжает: «А хвалит с таковым намерением, каковое было у оной лисицы Есоповой, когда врана, брашно во устах держащего видя, похваляла от красоты лица и просила, дабы испустил сладчайший еще глас свой, си есть дабы тако ей снесь оную уронила». Так проповеди Феофана питали собой нашу последующую художественную литературу и, в свою очередь, были обильно напитаны литературностью.

Всячески добиваясь Феофан опростить свои проповеди и по форме, очистить их от «пустословий софистических» — излишней риторики и витиеватости. Называя польские католические школы, оказавшие большое влияние на русский церковно-проповеднический стиль, «фабриками испорченного красноречия», Феофан решительно ополчается против вычурно-напыщенного «курьезного слога» «ученых хвастунов» — проповедников, которые усвоили себе манеру выражаться «как можно удивительнее и необыкновеннее». В противоположность этому сам Феофан старается говорить и писать как можно обыкновеннее и проще. Этими же чертами отмечена не только публицистика Феофана, но и сравнительно немногочисленные его произведения собственно литературно-художественного рода.

**Трагедокоме-
дия
«Владимир».**

Самым значительным произведением киевско-украинского периода деятельности Феофана и наиболее крупным его литературно-художественным произведением вообще является написанная им в 1705 г. для очередного школьного представления учеников академии «трагедокомедия» из эпохи крещения Руси — «Владимир». Пьеса написана на украинизированном церковно-славянском языке. Однако мимо неё никак не может пройти историк и русской литературы. Избрав темой своей пьесы «повесть о обращении к Христу равноапостольного нашего Владимира», Феофан оставался в кругу традиционной религиозной тематики школьных драм. Ряд мест

пьесы, повествующих о той внутрѣнной борьбѣ, которая происходила в душе Владимира, прежде чем он решил окончательно принять христианство, почти буквально совпадает с соответствующими местами церковной проповеди на день «святого Владимира», произнесенной Феофаном около этого же времени в Киеве. Однако традиционной теме Феофан сообщает совсем новую окраску. Выбранный им религиозный сюжет вместе с тем является сюжетом национально-историческим. Впервые в нашей литературѣ появляется пьеса из русской истории.

Мало того, историческая пьеса Феофана была проникнута самой глужей современностью. Религиозная оболочка заключала в себе злободневное общественно-политическое ядро. Тема борьбы просвещения, прогресса, новых начал, которую вела светская власть в лице Владимира с силами старого порядка, олицетворѣнными в лице грубых, корыстных и невежественных жрецов, была весьма актуальна в дни, когда аналогичную борьбу повел Пётр с современными ему «любителями невежества» — массой реакционного духовенства. Аналогия напрашивалась тем более, что сам Феофан весьма прозрачно намекал на тех, кого он имеет в виду под «жрецами» пьесы. Так, в одном месте главный жрец Жеривол прямо назван «попом» (действие II, явление 2-е); в другом — жрецы называются «калугерами» — монахами (действие II, явление 3-е). Безошибочно разгадали оригинал феофановых жрецов сами реакционные деятели церкви. «Архиереев, иереев православных жрецами и фарисеями называет», — писал один из них в доносе, поданном на Феофана уже после смерти Петра, «...священников российских называет жери-волами, лицемерами, идольскими жрецами, а чернецов — черными мужиками и чертями, и монашество и черницу желает искоренить». Это же прямо признал в своём официальном объяснении по поводу доноса и сам Феофан, естественно отрицая только, что он «оужал» так «сплошь всех священников». «Ведаю, что великая часть нашего священства непотребныи суть и таковых имен и подобий достойни... и кто сего не ведает». Негодование реакционных церковников против Феофана было вполне понятно. Важное и серьёзное — изложение основ христианской веры, содержащееся в речах греческого философа, изображение трагического борения старых и новых начал в душе Владимира и т. п. — сочетается в пьесе Феофана (отсюда и название её «трагедокомедия») с комическим, с элементами резкой сатиры в изображении «жрецов», показываемых в исключительно непривлекательном виде. Из-под пера этого монаха и будущего архиепископа вышел памфлет на реакционное духовенство, по своей обличительной резкости почти не имеющий себе подобного во всей нашей литературѣ. При этом пикантнее всего, что разыгрывалась пьеса Феофана учениками духовной академии. Уже самые имена жрецов — Жеривол, Пияр, Курояд — заключают в себе характеристику их носителей. Действительно, ненасытное любостяжание, безмерное обжорство, пьянство, всецелая преданность плотским похотям — «бесу тела» — являются их отличительными чертами.

В репликах и взаимных характеристиках Жеривола и его товарищей черты эти раскрываются с комическим преувеличением, непосредственно восходящим к грубоватому балагурству и круто поселенному юмору народных «игрищ». Главный жрец Жеривол с вожделением вспоминает о тех днях, когда щедрый к богам Владимир оделял их обильными жертвами. Тогда наедались и жрецы до того, что «громом» равнялись с самим Перуном; теперь же настали плохие времена:

Но уже тую щедрость измени. О студа!
Даде вчера едина ковла, тако худа,
Тако престарелого, тако бестелесна,
Тако изнуренного, иссохша, бесчестна,
Тонка, лиха, немощна, бескровна, бесплотна...

Величайшая обида для Жеривола в том, что теперь он вынужден будет называться всего лишь Козлоядом. Жеривол вообще никогда не может насытиться. По рассказам его сотоварищей-жрецов, даже тогда, когда «напитанный многими жертвами» так, что чрево его становится подобным «превеликой клади», он засыпает, он всё продолжает двигать челюстями: «И во сне жрет Жеривол». Обжора Жеривол — и великий развратник. Помимо того, Жеривол — жалкий трус (приходит в панический ужас при виде тени Ярополка), хвастун и самохвал (хвалится, что имеет власть совлечь солнце с неба, помрачить светила, претворить день в ночь и т. п.), бесстыдный льстец и лицемер (ненавидя Владимира и задумав погубить его, в глаза всячески превозносит его, заявляя, что он «больше» всех богов, в том числе и самого Перуна). Подстать Жериволу и его помощники, низшие жрецы, плотоядные лакомки Курояд и Пияр. Все эти развратники и обжоры к тому же и бессовестные ханжи. Все они уверяют, что умаление прежнего «боголюбия» беспокоит их не лично за себя, — сами они, конечно, обойдутся и без жертв; их волнует судьба богов. Курояд, который начинает последнее действие пьесы истошным воплем: «Ясти мне хочется, ясти! о горе! Ясти,||Ясти хочу! Горе мне — приходит пропасти» — и жалуется, как на небывалое несчастье, на то, что ему пришлось покупать себе пищу («Се аз ходил на село курей куповати. И когда сия бяше?»), ханжит даже перед своим товарищем Пияром.

Лицемеры и ханжи, жрецы вместе с тем грубые невежды, обманщики, ловко использующие ходячие предрассудки и суеверия. Жеривол пытается, например, запугать Владимира выдуманном им вещим сном — метод, весьма распространённый среди духовенства начала XVIII в., о чём прямо свидетельствует один из пунктов «Духовного регламента» Феофана, предписывающий, прежде чем «ставить» в священники, «искушать» кандидата, «не ханжа ли есть он и не притворяет ли смирения...», также же, не скажет ли своих о себе или ином снов и видений: ибо от таковых какового добра надеяться, разве бабьих басен и вредных в народ плевел вместо здравого учения». В споре с греческим «философом», т. е. богосло-

вом, Жеривол не может ничего возразить ему по существу и действует только бранью, криком, бессмысленными издёвками и угрозами. Владимир вынужден сам признать, что причиной всему этому является отсутствие в народе просвещения. Борьба просвещения с невежеством заканчивается полным торжеством первого. Сопротивление жрецов ни к чему не ведёт. При ликовании всего народа старые боги низвергнуты; даже дети смеются над ними. Как видим, Феофан весьма умело выбрал религиозно-исторический сюжет, против которого никто ничего не мог бы возразить, для яркой пропаганды своих излюбленных идей и смелой насмешки над их заклятыми врагами.

В связи с этим Феофан резко изменил и самую структуру своей пьесы. «Школьные драмы», ставившиеся в Киево-Могилянской академии, были полностью выдержаны в серьёзных тонах, исполнены важного и значительного содержания; комическая разрядка давалась только в интермедиях. Феофан ввёл интермедийное начало в основное «действие», сочетав в своей «трагедокомедии» в одно целое жанры трагедии и комедии, перемешав в ней, по его собственным словам, «смешное и забавное с серьёзным и трогательным» и лица «незначительные с знаменитыми». Написана пьеса традиционными тринадцатисложными силлабическими виршами. Но в ряде мест Феофану удаётся разрушить монотонное однообразие в течении стиха, сообщить ему несвойственную нашей силлабике динамичность, энергию.

Лирика. Очень высокое, относительно, стиховое мастерство проявляется и в лирике Феофана. Феофан свободно владел стихотворной речью: слагал стихи не только на русском, на котором преимущественно стал писать после своего переезда в Петербург в 1716 г., но и на латинском и польском языках; некоторые свои латинские стихи сам же он перевёл стихами на русский и наоборот — русские стихи перевёл на латинский язык. Писал Феофан стихи в течение всей своей жизни, но дошло до нас их мало. В библиографии трудов Феофана, приложенной к собранию его сочинений 1760 г., указано всего 22 стихотворения на русском языке; из них при жизни Феофана было опубликовано только одно, а остальные — «письменные», т. е. имевшиеся в рукописях (небольшое число стихотворений было обнаружено позднее).

Как мы уже знаем, школьная поэзия отличалась крайним формализмом. В школьных пиитиках того времени правила к составлению всякого рода «стиховных штук», «курьезных стихов» и замысловатых эпиграмм занимали один из самых обширных разделов курса. Феофан вовсе выбрасывает этот раздел из составленного им в год написания «Владимира» для учеников академии курса пиитики на латинском языке «De arte poetica». Мало того, он резко и решительно выступает против подобных, по его словам, «пустяков и ребячьих игрушек, которыми мог забавляться грубый век». Лирика самого Феофана насыщена живым и злободневным общественным содержанием. В своей поэзии Феофан живо откликается на самые разнооб-

разные политические события современности: им пишется «Эпини-кион» — торжественная ода на Полтавскую победу; стихи «На день 25 февраля», когда Анна разорвала кондиции верховников; на открытие Ладожского канала — «На Ладожский канал». Свои мрачные настроения в период реакции после смерти Петра он передаёт в иносказательной элегии «Плачет пастушок в долгом ненастии». Описывает Феофан в стихах бой с турками при реке Пруте, очевидцем которого он был. Первые три строфы этих стихов, с небывалой у нас до того времени тройной рифмой, замечательны по своей звуковой и художественной выразительности:

За могилую Рябою,
Над рекою Прутовою
Было войско в страшном бою.

В день недельный от полудни
Стался час нам вельми трудный —
Пришел турчин многолюдный.

Пошли на встреч казацкие,
Пошли полки Волосские,
Пошли вагоны Донские...

Здесь, как и в некоторых местах «Владимира», силлабический стих, задолго до Тредиаковского и Ломоносова, звучит у Феофана как тонический, в данном случае — почти как правильный четырёх-стопный хорей. Правда, дальше в том же стихотворении идут строфы, написанные обычными силлабическими виршами и весьма трудные для произношения. Очень легко и также почти чистым хореем звучит стих и в другом стихотворении Феофана — «Запорожец кающийся», написанном от лица запорожского казака, раскаивающегося в своём участии в восстании Кондратия Булавина и в измене Мазепы.

Из формальных особенностей произведений Феофана следует отметить, что он первый в русской поэзии пишет ряд стихов октавами. Очень своеобразна в формальном отношении песнь «На приход государыни императрицы Анны Иоанновны в подмосковное село Владыкино» («Прочь уступай, прочь, печальная ночь...»), написанная строками разной длины и с самой различной рифмовкой. Песнь была положена на музыку, как и ещё несколько его стихотворений духовного и философского характера, которые распевались учениками его школы. Наряду с этим у Феофана имеется ряд шуточных стихотворений, написанных замечательно простым языком, почти полностью приближающимся к разговорному (шуточная эпитафия иеродиакону Адаму, стихи «К лихорадке в лихорадке» и в особенности цикл стихотворений к эконому отцу Герасиму, славившемуся превосходным приготовлением домашнего пива). Вообще по мастерству владения стихом и строфическому разнообразию Феофан является одним из самых выдающихся поэтов-силлабиков, до последнего времени недостаточно оценённым в этом отношении.

Литературно-художественные произведения Феофана оставались малоизвестными. Тем не менее не только общекультурная, но и собственно историко-литературная роль Феофана очень значительна. Соединявший в своём лице православного архиепископа, фактического главу церкви, с горячим приверженцем преобразовательной деятельности Петра, с просветителем, борющимся за знание, за науку, Феофан явился как бы связующим звеном между XVII и XVIII в., между Симеоном Полоцким и писателями послепетровского времени. Не случайно поэтому, что как личность Феофана, так и вся его литературная деятельность сообщили непосредственный и мощный толчок развитию творчества писателя-сатирика Антиоха Кантемира, деятельность которого открывает второй этап в развитии русской литературы XVIII в., охватывающий собой примерно 30—50-е годы.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Художественные произведения Феофана Прокоповича ни разу не были собраны и изданы вместе. «Владимир» опубликован Н. С. Тихомировым в его сборнике «Драматические произведения 1672—1725 гг.», СПб 1874, т. II, стр. 280—344; перепечатан в сборнике «Древнерусские драматические произведения» в серии «Русская классная библиотека» под ред. Чудинова, вып. XXVI, СПб 1898. Избранные стихи — в сборнике «Вирши. Силлабическая поэзия XVII—XVIII веков» (малая серия «Библиотеки поэта», № 3, 1936); там же, во вступительной статье И. Н. Розанова — о поэзии Феофана. Обширная биография Феофана в книге И. А. Чистовича «Феофан Прокопович и его время», СПб 1868. (Здесь же приводится и ряд стихов Феофана.) Литературной деятельности Прокоповича главным образом как проповедника и публициста посвящено исследование Н. Морозова «Феофан Прокопович как писатель», СПб 1880. Наиболее полная характеристика Феофана как писателя-художника — в статье проф. Н. К. Гудзия, в III т. «Истории русской литературы» Академии наук СССР, 1941, стр. 157—175.





РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ. СТАНОВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА. НОВАЯ СИСТЕМА СТИХОСЛОЖЕНИЯ

(Литература 30—50-х годов)

После смерти Петра I в короткое царствование сына казнённого царевича Алексея, Петра II, представители церковной и боярской реакции делали попытки вернуть допетровские порядки, но это ни к чему не привело. Новый государственный строй, созданный Петром, в основном победил и утвердился на долгое время. «Национальное государство помещиков и торговцев» продолжало укрепляться и развиваться. При этом оно стало всё резче и отчётливее приобретать именно помещичий, сословно-дворянский по преимуществу характер. В результате почти непрерывных дворцовых переворотов, осуществлявшихся дворянами-гвардейцами (за время со смерти Петра до воцарения Екатерины II, т. е. меньше чем за сорок лет, гвардия четыре раза возводила на престол угодных ей монархинь), политическая роль дворянства всё усиливалась, оно получало всё новые льготы и привилегии.

Параллельно с этим всё усиливались угнетение и эксплуатация крестьянства. Вследствие раздачи императрицами участникам дворцовых переворотов и своим многочисленным фаворитам огромного количества населённых земель, число крепостных всё увеличивалось. Одновременно возрастала власть над ними дворян-помещиков (при Елизавете Петровне право владения землёй и крепостными было закреплено только за дворянами). Последние всё определённое стали рассматривать крестьян, как своих рабов, свою движимую собственность, с которой они могут поступать, как им заблагорассудится: продавать и покупать, женить и выдавать замуж по своему усмотрению и даже, по указу 1760 г., ссылать без всякого суда на поселение. Это вызывало естественный отпор со стороны крестьянства; чрезвычайно усилились побег крепостных от помещиков, причём бежали не только отдельные лица, но и целые семьи, подчас целые деревни; по данным официальной статистики за восемь лет — с

1719 по 1727 гг.— в бегах числилось почти 200 тыс. человек. В разных местах появились многочисленные «воровские компании», состоявшие в основном из бежавших крестьян; для борьбы с ними приходилось употреблять регулярные войска; в 50-е годы произошло несколько разрозненных восстаний среди так называемых монастырских крестьян (закрепленных за монастырями). Всё это носило ещё совершенно неорганизованный характер, но горючий материал всё накапливался, что заставляло наиболее сознательных из дворян серьёзно задумываться над положением дел в стране.

Вместе с тем развитие экономических отношений — рост производительных сил, усиление внешней и внутренней торговли — вынуждало правительственную власть идти порой на такие мероприятия, которые отвечали потребностям и интересам всей страны, действовать по временам в духе так называемого «просвещённого абсолютизма» — способствовать развитию просвещения, культуры.

**Новые очаги
просвещения.**

В конце 1725 г. в присутствии Екатерины I, Меншикова, Феофана Прокоповича и других была торжественно открыта в Петербурге подготовленная ещё Петром Академия наук с гимназией и университетом при ней. При Академии организуется типография. С 1727 г. к Академии переходит издание петровских «Ведомостей», начинающих выходить под названием «С.-Петербургских ведомостей» с особым приложением, «Примечаниями», в которых печатались произведения научного характера, имевшие подчас отношение к литературе. Для печатания художественной литературы заводится через некоторое время специальная вторая академическая типография. С 1755 г. Академией начинается выпускаться первый в России популярно-научный и литературный журнал «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», в котором особенно много печатался Сумароков и поэты его школы. Несмотря на малоблагоприятные по началу условия, Академия наук становится выдающимся центром русской науки, в лице гениального Ломоносова не только стремительно догоняющим, но во многом и перегоняющим другие европейские страны. Наряду с Ломоносовым в Академии появляются и другие крупные деятели русской науки: поэт и крупный филолог Тредиаковский, профессор ботаники и этнограф С. П. Крашенинников, автор весьма ценного труда «Описание земли Камчатки», вышедшего в 1755 г. и тогда же переведённого на английский, немецкий, французский и голландский языки (на три последних дважды). Замечательной чертой молодой русской науки было то, что в развитии её принимали участие представители самых широких демократических слоёв народа. «Он был из числа тех, кои ни знатною природою, ни фортуны благоденствиями не предпочтены, но сами собою, своими качествами и службою, произошли в люди, кои ничего не заимствуют от своих предков и сами достойны называться начальниками своего благополучия», — писал о сыне простого солдата, Крашенинникове, один из его современников. С ещё большим правом эти слова могут быть отнесены и к Ломоносову.

Если в Академии наук действовали главным образом разночинцы, — стремится образовать свой учебно-воспитательный центр и господствующий класс — дворянство. Через семь лет после открытия Академии наук, в 1732 г., в Петербурге же создаётся светское учебное заведение иного типа — кадетский корпус, под пышным названием «Рыцарской академии» (позднее стал именоваться Сухопутным шляхетным корпусом). «Рыцарская академия» была сословной дворянской школой. По закону Петра I всякий дворянин должен был начинать службу солдатом. Открытие корпуса-академии, выпускавшей своих питомцев сразу офицерами, было уступкой правительства Анны Ивановны сословным домогательствам дворянства. Тесно связан был корпус и с дворцом. Юные «рыцари», усиленно обучавшиеся в корпусе, помимо специальных военных дисциплин и общеобразовательных предметов, таким светским «наукам», как танцы, фехтование, верховая езда, дежурили в качестве пажей при дворе. В царствование Елизаветы корпус прямо как бы составлял часть её двора. Самое преподавание в корпусе отличалось многопредметностью; в старших классах учащийся мог выбирать себе ту или иную «специальность»; недаром сами кадеты именовали свой корпус «Шляхетной академией наук». Воспитанники корпуса весьма интересовались и словесностью. Уже начиная с 1735 г., кадеты ежегодно подносили императрице похвалительные оды от «шляхетной юности». Имеется известие, что в 40-е годы в корпусе существовало даже специальное литературное общество. Несколько позже в нём стали происходить театральные представления, послужившие непосредственным толчком к возобновлению в 1756 г. русского постоянного публичного театра. С 1756 г. при корпусе была организована типография, а скоро стал издаваться и литературный журнал «Праздное время, в пользу употребленное». Шляхетный корпус стал своего рода питомником дворянской литературы середины XVIII в.: из его среды вышли такие крупнейшие деятели её, как Сумароков, Херасков и ряд их учеников и последователей. В 1759 г. было открыто другое привилегированное дворянское учебное заведение — Пажеский корпус, организованный по образцу версальского. В первые же годы после его организации учеником Пажеского корпуса стал не кто иной, как будущий знаменитый автор «Путешествия из Петербурга в Москву», Радищев.

Крупнейшее значение имело открытие в 1755 г., по почину и проекту Ломоносова, Московского университета — учебного заведения, носившего значительно более демократический характер: в него принимались не только дворяне, но и разночинцы (в гимназии при университете также было два отделения — специально для дворян и для разночинцев). В ведение Московского университета отдана была на первых порах и созданная два года спустя, в 1757 г., Академия художеств (до этого живопись и скульптура преподавались при Академии наук). Расцвет Московского университета и огромная роль, сыгранная им в истории русской науки, общественности и литературы, относится главным образом уже к следующему веку. Но с самого же начала университет наряду с Академией наук сделался

одним из центров литературной жизни того времени. С 1756 г. университетом начинает издаваться под редакцией ученика Ломоносова, профессора и поэта Поповского, первая московская газета «Московские ведомости», во главе которой позднее (с 1779 г.) стал выдающийся писатель и один из самых замечательных деятелей русского просвещения XVIII в., Н. И. Новиков. С момента основания университета в нём стал служить бывший воспитанник Шляхетного корпуса и один из крупных и наиболее влиятельных русских поэтов второй половины XVIII в. Херасков, ведавший университетской типографией и театром; позднее Херасков стал директором и куратором (попечителем) университета. Сделавшись редактором университетских литературных журналов «Полезное увеселение» (1760—1762) и «Свободные часы» (1763), Херасков объединил вокруг себя талантливую университетскую молодёжь. Литературный учитель Хераскова Сумароков уже в 1758 г. замечал: «Писатели стихов русских привязаны или к Академии, или к университету».

К концу рассматриваемого нами периода гимназии начинают появляться и в провинции. Так, в 1758 г. по образцу московской университетской открывается («для разномыслия наук в империи») гимназия в Казани (также с двойным отделением — для дворян и для разночинцев). В числе первых 14 учеников казанской гимназии был крупнейший поэт XVIII в. Державин.

Общественная мысль. Основным содержанием передовых течений русской общественной мысли 30—50-х годов является продолжение и развитие складывавшихся у нас уже в петровское время традиций просветительства. Носителем этих традиций является известный нам кружок Феофана, в сущности говоря, первое русское воинствующее передовое общественное объединение, под выразительным и сразу же определяющим её основное существо названием «ученая дружина».

В состав «ученой дружины», наряду со «стариками» петровского времени — самим Феофаном, историком Татищевым — входит и такой замечательный представитель новой литературной молодёжи, как Кантемир. Если прямо и не входил в состав кружка, то, несомненно, был близок ему и молодой вольнодумец Тредиаковский. Задачей кружка, как определял это сам его глава, Феофан, было — во имя «доброй в людях перемины» «разрушать злонравные обычаи», бороться за науку, за просвещение, т. е. за дальнейшее развитие страны в духе петровских реформ, с «нелюбящими ученой дружины», т. е. реакционным духовенством и смыкавшимися с ним остатками старой боярской оппозиции. Борьба эта носила ярко выраженный патриотический характер, она велась не за просвещение и науку в о о б щ е, а за просвещение р у с с к о г о народа, за создание и развитие р у с с к о й национальной культуры.

Помехой на пути к этому было низкопоклонство верхушки дворянского общества перед Западной Европой. Возникнув уже при Петре, это низкопоклонство стало стремительно развиваться и принимать самые уродливые формы при его преемниках, в числе которых,

как напоминает Герцен, — «было четыре женщины и между ними одна только русская». Не удивительно, что императрицы-немки особенно покровительствовали своим соотечественникам. По словам того же Герцена, «на берега Невы обрушилась целая туча» уроженцев «двадцати шести» герцогств, составлявших тогдашнюю Германию: «Не имея иной цели, как лишь удержаться в монаршем благорасположении», они «служили особе государя, а не народу», соединяя это «с полным равнодушием к участи управляемых, с глубочайшим презрением» к русскому народу, с «полным незнанием» русского национального характера. В свои руки они стремились захватить и молодые очаги русского просвещения и культуры. Тщетно виднейший деятель «ученой дружины», один из замечательнейших русских просветителей этого времени, Кантемир, добивался, чтобы его поставили во главе недавно организованной Академии наук; в качестве «командира» Академии был назначен ставленник Бирона, невежественный немец. По мысли Петра, Академия была создана для подготовки русских учёных. Между тем засевшие в ней немцы всячески третировали русских людей, сознательно не допуская их к преподавательской и научной деятельности (до 1733 г. в университете при Академии не было ни одного русского студента). После захвата трона дочерью Петра I Елизаветой Петровной, единственной из четырёх русской императриц, немцы были сняты с руководящих политических постов. Но «немецкая партия» продолжала сохранять своё влияние. Удержались и академические немцы, с которыми на протяжении всей своей жизни пришлось вести настойчивую и непрерывную борьбу гениальному сборнику русской национальной культуры — Ломоносову.

Борьба за национальную русскую культуру приходилось не только с немцами, засевшими в Академии наук. Во время Елизаветы при дворе и среди дворянской знати нарастает увлечение всем французским, сменяющее немецкие пристрастия времён Анны Ивановны: широко распространяются французский язык, французские моды и манеры, французская просветительная философия, французская литература. Стремясь окружить российское самодержавие ореолом «просвещённого абсолютизма», Елизавета и её приближённые заигрывают с популярнейшим из философов-просветителей Вольтером. Пропагандист «просвещённого абсолютизма» Вольтер попадает на эту удочку. В 1745 г. он посылает Елизавете свои сочинения (пэмю «Генриада», в которой в лице Генриха IV рисуется идеальный образ «просвещённого» монарха, и рассуждение «О философии Ньютона»). В следующем 1746 г. русская Академия наук выбирает Вольтера своим почётным членом. Императрица усиленно приглашает его в Петербург. Ему предлагают взяться за написание истории Петра I — поручение, которое он позднее и выполнил; Ломоносову предписывают передать в распоряжение Вольтера все собранные им по этому же вопросу материалы.

Пример двора оказался заразительным. Именно с этого времени в широких кругах дворянства, в особенности столичного, стремящегося замкнуться в своих узко-сословных рамках, как можно резче

отделить себя от «непросвещенного» народа, возникает та брезгливо пренебрежительная, а порой и прямо враждебная отчужденность от своего, отечественного, национального, та «галломания», которая будет жестоко обличаться почти всеми писателями-сатириками XVIII в., начиная с Кантемира.

В то же время увлечение Францией и сношения с Вольтером, имевшие целью возвеличение и укрепление русского самодержавия, нисколько не мешали как самой Елизавете, так и многим лицам из её ближайшего окружения придерживаться самого строгого церковного благочестия. С придворных балов разряженная императрица нередко отправлялась прямо в церковь. Соответственно этому и некоторые просветительные правительственные мероприятия елизаветинского времени парадоксально сочетаются с новой вспышкой церковной реакции. Руководящие места в церковном управлении захватываются представителями реакционного духовенства, занимающими резко отрицательную позицию по отношению к просветительской линии Феофана Прокоповича. Синод возобновляет ожесточенную борьбу с наукой, с естествознанием, добивается изъятия и уничтожения изданных при Петре и позднее переводов ряда научных книг.

Продолжая традиции «ученой дружины», энергичную борьбу с реакционерами в рясе поведут Ломоносов и некоторые его ученики. Реакционеры пытаются по-своему использовать и тот подъем национального сознания и национального чувства, который, в частности, охватил широкие круги народа после свержения «бироновщины». Некоторые церковные проповедники возобновляют огульные нападки против всех вообще иноземцев, как «дьявольских эмиссариев», исконных врагов русского народа. Иное отношение к этому находим у прогрессивных деятелей литературы и общественности. Решительно борясь с раболепством перед Западом низкопоклонствующих кругов дворянства, они критически усваивают лучшие достижения передовой западноевропейской мысли и художественного слова, обращая их на пользу строящейся русской национальной культуры.

Всё более и более растущее и крепнущее национальное самосознание и передовые просветительские стремления составляют самую ценную и основную черту прогрессивной русской общественной мысли данного периода, как раз с особенной силой проявляющуюся именно в художественной литературе.

Развитие искусства.

Первые десять-пятнадцать лет после смерти Петра I (реакция при Петре II, бироновщина) мало дали для дальнейшего развития русского искусства.

Гораздо благоприятнее было в этом отношении елизаветинское время. «Великий Петр к нам ввел науки, а дщерь его ввела к нам вкус», — писал несколько позднее в стихах, посвященных И. И. Шувалову, Державин. Действительно, при Петре шла черновая работа по созданию новой государственности: закладывался фундамент, воздвигались стены российской империи; теперь можно было украшать выведенное здание, созидать торжественный, парадный его

фасад. В формах прославления, создания блистательного ореола вокруг хозяина «национального государства помещиков и торговцев» — российского самодержавия — выражается основной пафос искусства этого периода — пафос торжествующей государственности. Отсюда столь свойственные ему монументальность, величественность и вместе с тем пышность, предельное великолепие. Ведущую роль приобретает в это время достигающая замечательного расцвета архитектура — по преимуществу архитектура дворцов и храмов, которые, в свою очередь, напоминают дворцы. В созидаании величественных архитектурных сооружений активно участвуют живопись и скульптура, приобретающие в силу этого главным образом декоративный характер: наружные и внутренние скульптурные украшения, росписи потолков и стен — плафоны, панно, представляющие по большей части разработку всякого рода мифологических сюжетов аллегорического значения, соотносимого с образом и деятельностью данной монархини или монарха. Эти живописные аллегории обычно использовались и поэтами-одописцами, подчас прямо переносившими их в свои стихи, воспроизводя средствами художественного слова. Особо часто мы будем сталкиваться с этим в творчестве Державина. Типичнейшим образом искусства елизаветинского времени может служить знаменитый Большой царскосельский дворец, воздвигнутый самым выдающимся зодчим этого периода Растрелли-сыном, главой целой школы выдающихся русских архитекторов. Грандиозные размеры дворца, лазурь стен, ослепительный блеск кровли из белого лужёного железа, позолота многочисленных скульптурных украшений, бесчисленные зеркала, бесконечная анфилада зал, изукрашенных одна причудливее и роскошнее другой, — всё это создавало зрелище сказочной пышности, феерического великолепия, те царственные чертоги — жилище «земных богов», которые будут неоднократно воспеты Ломоносовым, Державиным, Пушкиным. Чертами декоративной торжественности отмечена и портретная живопись 30—50-х годов, прославляющая в образах императоров и императриц носителей высшего государственного могущества, рисуемого в аспекте сперва грозной и мощной власти (портрет императрицы Анны Ивановны художника Л. Каравакка, ещё напоминающий «парсуну»), затем величавой благожелательности и улыбочатого царственного великолепия (более поздние и уже вполне светские портреты Елизаветы художников Г. Гроота и Луи Токе). Именно эти портреты, сочетающие пышность и торжественность с условным жеманством и капризной изысканностью, характерны для живописного стиля елизаветинского времени — периода победоносных войн, «просвещённого абсолютизма» и вместе с тем эпохи румян и белил, мушек и пудренных париков, менуэтов и пасторалей. Несомненно связь между торжественно-декоративной портретной живописью и одописью середины века.

В творчестве таких замечательных русских мастеров, как А. П. Антропов, как Иван Аргунов — один из членов крепостной семьи Аргуновых, давшей ряд талантливых художников и архитек-

торов, — проявляются подчас тенденции к известному опрошению, к демократизации портрета — приданию ему большей правдивости изображения, реалистичности. В какой-то отдалённой степени эти тенденции можно соотнести с аналогичными стремлениями, дающими себя знать в сатирической литературе этого периода (Кантемир, отчасти Сумароков).

Такой же характер, как архитектура и живопись, носит и музыка этого периода. Ведущим музыкальным жанром является в это время так называемая «серьёзная опера», «опера богов», которая, по словам теоретиков того времени, кроме «богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяется. Всё в ней есть знатно, великолепно и удивительно». Постановки «серьёзных опер», в основе которых лежал мифологический либо легендарно-исторический (античный или восточный) сюжет, отличались пышной декоративностью, изобиловали всякого рода сценическими эффектами, сопровождалась роскошными балетами. Оперные представления носили вначале замкнуто-придворный характер, приурочиваясь, наряду с торжественными фейерверками и иллюминациями, ко всякого рода придворным празднествам. Но уже в 1742 г., во время коронации Елизаветы в Москве, в специально сооружённом здании, рассчитанном на 5 тысяч зрителей, было дано торжественное театральное представление, которое должно было служить прославлению российской государственности под скипетром «дщери Петровой» — новой императрицы. Кроме «серьёзных опер», по времени даже предворяя их, заезжими итальянскими оперными труппами культивировался жанр музыкальных интермедий — небольших музыкальных сценок комического содержания. «Серьёзная опера» близко примыкала к жанру «классической трагедии. Яркая пышность, помпезная торжественность её постановок перекликались с высокими жанрами нашей поэзии середины XVIII в. (ода, эпическая поэма). В противоположность этому музыкальные интермедии перекликались с реалистическими тенденциями нашего классицизма, проявлявшимися в жанрах сатиры и комедии.

Наряду с постановками интермедий и опер при дворе был организован большой оркестр, позднее — хор; устраивались регулярные концерты. В 1730 г. у нас было впервые напечатано музыкальное произведение — кантата Тредиаковского «На восшествие на престол Анны Иоанновны», положенная на музыку неизвестным композитором. Увлечение музыкой широко распространяется в кругах дворянской знати; в домах вельмож заводятся оркестры из крепостных музыкантов, в том числе возникшие именно в России знаменитые роговые оркестры, представлявшие собой род живого органа и неоднократно воспевавшиеся поэтами XVIII в. Начинает развиваться и светская вокальная лирика. Время Елизаветы Державин прямо называл «веком песен». В рукописных сборниках этой поры среди светских, чаще всего любовно-лирических кантов появляются первые записи и русских народных песен, интерес к которым культивировался при дворе. По преданию, императрица Елизавета и сама написала песню в народном духе — «Во селе, селе Покровском»,

которая приобрела широкую популярность и долгое время фигурировала в позднейших песенниках. Жанр любовных песен, подчас также в народном духе, получает широкое распространение и в поэзии этого времени, в особенности в творчестве Сумарокова и его многочисленных учеников. В свою очередь кладутся на музыку произведения ряда наших поэтов. Так, в сборниках рукописных кантов, тексты которых в большинстве своём принадлежат неизвестным авторам, попадают произведения Тредиаковского, Ломоносова. Способный дилетант, сын истопника Г. Н. Теплов, получивший образование в школе Феофана Прокоповича, впоследствии видный сановник, положил на музыку любовные песни Сумарокова и др. Переложения Теплова были напечатаны им в 1759 г. в сборнике «Между делом безделье, или собрание разных песен» и получили большую популярность, явившись первыми образцами нового музыкального жанра песни-романса, усиленно разрабатывавшегося в последующей музыке и поэзии XVIII в.

**Создание
постоянного
русского
театра.**

При ближайших преемниках Петра мысль о возобновлении публичного русского театра замирает. При дворе подвизаются иностранные труппы. Но вместе с тем в широких кругах общества сказывается всё нарастающая потребность в театральных представлениях на русском языке. Есть известия, что даже при дворе Анны Ивановны, наряду со всякого рода шутовскими забавами, маскарадами, игрищами, вроде пресловутого ледяного дома, ставились русские любительские спектакли, в том числе инсценировки народных сказок — «в разговор приведенные русские сказки». При дворе Елизаветы Петровны, тогда ещё великой княгини, шла в 1730—1731 гг. некая аллегорическая комедия, написанная одной из фрейлин, где под именем «принцессы Лавры», долженствующей быть возведённой «на престол российской державы», очевидно, была изображена сама Елизавета. В 1742 г. в Новгородской духовной семинарии в присутствии той же Елизаветы, теперь уже императрицы, была поставлена другая пьеса этого же рода, школьная драма «Стефанотокос» («Рожденный в короне»), написанная префектом семинарии Одровонж-Мигалевичем. Пьеса была прямо связана с политической «злойбы дня» — восшествием на престол законного монарха вопреки пропискам иноземцев. Продолжались и русские спектакли, устраивавшиеся на праздниках в наспех приспособленных помещениях актёрами-любителями, ставившими инсценировки популярных переводных повестей, интермедии, шутовские арлекинады. До нас дошёл ряд имён частных театральных предпринимателей этого рода, представителей городской разночинной интеллигенции — студентов, семинаристов, канцеляристов, даже просто служителей, обращающихся в полицию с просьбами позволить им «играние комедий». В 1750 г. был издан специальный правительственный указ, разрешавший театральные представления в частных домах. Выражением этой естественной потребности в театральных представлениях на русском языке было, наконец, появление в 1747 г. первой русской пьесы

нового, дотоле небывалого у нас рода — трагедии Сумарокова «Хорев». В свою очередь это послужило непосредственным толчком к созданию постоянного столичного театра. «Хорев» был в 1749 г. разыгран питомцами Шляхетного корпуса в его стенах. Спектакль имел шумный успех и был вскоре повторен во дворце. В корпусе и дворце были поставлены и другие пьесы Сумарокова, начавшие появляться вслед за «Хоревом». С целью расширить репертуар было «высочайше приказано» сочинить «по трагедии» академическим поэтам Тредиаковскому и Ломоносову, быстро выполнившим заказ: Тредиаковский написал трагедию «Деидамия», которая, однако, поставлена не была, Ломоносов — трагедию «Тамира и Селим», поставленную в январе 1751 г. Продолжались спектакли и в Шляхетном корпусе. На одном из них присутствовал за кулисами талантливый самородок, купеческий сын Фёдор Григорьевич Волков (1729—1763), в своё время учившийся в Славяно-греко-латинской академии и живо интересовавшийся театром. Спектакль произвёл на него такое сильное впечатление, что по возвращении домой, в Ярославль, он организовал актёрскую труппу, открыл сбор средств на постройку специального театрального здания и стал давать систематические представления, привлекавшие весьма большое число зрителей. Это было первое русское по-настоящему театральное предприятие, возникшее по частной инициативе и утвердившее за Волковым законную славу создателя русского театра, «Ломоносова театра нашего», как называет его П. А. Вяземский. Вести о Волкове и его спектаклях дошли до столицы. В 1752 г., по приказу Елизаветы, вся труппа Волкова была вызвана в Петербург и дала несколько спектаклей. С целью «образовать» актёров в новом «европейском» духе, сообщить им необходимые знания и вместе привить им светские навыки и манеры Волков и наиболее способные его товарищи были отданы «для обучения словесности, иностранным языкам и гимнастике» в тот самый Шляхетный корпус, который явился рассадником новой дворянской литературы. Большинство их с Волковым во главе с успехом прошли курс обучения. И наконец, в 1756 г., по указу Елизаветы, был организован постоянный «Русский для представления трагедий и комедий театр», директором которого был назначен Сумароков. Многосторонне талантливым Ф. Г. Волков, сочетавший в себе с замечательной актёрской одарённостью дарования поэта, драматурга, музыканта, живописца и скульптора, сделался премьером труппы. Помимо того, в новосозданном театре сразу же оказались такие выдающиеся актёры, как знаменитые впоследствии И. А. Дмитриевский и Я. Д. Шумский — оба прибывшие с ним из Ярославля; появились и первые русские актрисы (сперва женские роли исполнялись молодыми мужчинами), в ряду их — А. М. Мусина-Пушкина, славившаяся в частности своим исполнением русских народных песен; несколько позднее — знаменитая трагическая актриса Т. М. Троепольская. Манера игры русских актёров соответствовала жанру «классической» трагедии, отличаясь торжественной патетичностью, величавостью жестов,

декламационно-напевной читкой стихов. Но вместе с тем лучшие из наших первых актёров стремились к невозможной в этих условных рамках естественности, правдивости игры. Большой жизненностью отличалось блестящее комическое дарование Шумского, подготавливая в этом отношении драматургическое творчество Фонвизина, ряду образов которого он, в свою очередь, дал замечательное сценическое воплощение. Однако, несмотря на превосходный артистический состав, молодой русский театр на первых порах был в явном загоне. Правительством попрежнему отпускались огромные средства на содержание иностранных трупп, русский же театр не имел постоянного помещения и существовал в крайне трудных материальных условиях. Первому его директору Сумарокову в течение ряда лет пришлось вести такую же напряжённую борьбу с «ненавистниками русского театра», в частности с начальником придворной конторы немцем графом Сиверсом, какую Ломоносов вёл с немцами-администраторами в Академии наук. Но несмотря на всё это, начало было положено: русский театр продолжал расти, крепнуть и развиваться. Одновременно с открытием постоянного театра в Петербурге начались театральные представления и в Московском университете, где по почину и под руководством Хераскова студенты стали разыгрывать пьесы Сумарокова, самого Хераскова и др.; участвовал в этих спектаклях и студент Фонвизин. С 1759 г. университетская труппа стала давать по два раза в неделю публичные представления в оперном театре Локателли. Возникновение русского театра имело большое значение для всего развития нашей литературы XVIII в., в которой драматургические жанры начинают занимать с этого времени одно из основных ведущих мест.

Развитие литературы.

Очень большой и важный шаг в своём развитии делает в это время литература. Художественная литература активно и страстно включается в общественно-политическую борьбу, в строительство национальной культуры, внося в это в соответствии с классово-идеологией писателей различное классовое содержание. Это существенно изменяет самый характер литературы. Если литература предыдущего периода ещё была по большей части анонимной, теперь у нас один за другим появляются выдающиеся писатели. Произведения их уже не только распространяются в списках, но чаще всего и печатаются. Правда, художественная литература ещё только начинает завоевывать себе право на признание. Круг читателей и ценителей её пока ещё очень невелик, сводясь в основном к представителям высшей дворянской знати, таким, как И. И. Шувалов, которые и сами, в порядке дилетантизма, занимаются литературой, да к очень ещё тонкому слою разночинной интеллигенции, складывавшейся вокруг Академии наук и Московского университета. Сами писатели обычно смотрят ещё на свои занятия художественной литературой, как на нечто, отнюдь не имеющее самостоятельного значения, дополнительное к их государственной службе (Кантемир) или научной работе (Ломоносов), как на что-то, чем можно заниматься лишь в свободное от других, более

важных обязанностей время. «С досугу стишки пишу», — заявляет в одной из своих сатир Кантемир, прямо поясняя, что писание стихов — это вообще «такое дело», «к которому только в лишние часы прилежать позволено». Попытка Сумарокова стать профессиональным литератором, добиться признания литературы как важной и значительной общественной деятельности, приносящей не только почётную известность самому писателю, но и славу его родине, — заканчивается драматически. Печатать свои произведения писателю ещё негде; журналы начинают появляться у нас только к самому концу данного периода, да и в них за напечатанные вещи ничего не платят. Не существует ещё ни книгоиздателей, ни литературного гонорара; даже труды переводчиков вознаграждаются лишь известным количеством экземпляров переведённых ими книг. Чтобы иметь возможность напечатать некоторые свои оригинальные произведения, Тредиаковский вынужден прибегать к хитрости, давая их в качестве приложения к делавшимся им переводам. Заменой (конечно, очень своеобразной и чрезвычайно относительной) литературного заработка является в это время покровительство угодившему писателю со стороны двора и сановных любителей литературы — «меценатов». Выражается ли это покровительство в денежных и ценных подарках (золотые перстни, табакерки) или в поощрениях по службе, оно неизбежно ставит писателя в зависимое положение от своих «милостивцев». Нет ещё и понятия о литературной собственности. Тщетно Сумароков даже позднее, в 50-е годы, станет протестовать против представления в театре его пьесы вопреки его воле, но по приказанию московского главнокомандующего Салтыкова; тщетно, обращаясь к содержателю театра, будет он писать о Салтыкове: «Он — первый вельможа в Москве, но он не начальник над музами... Мои трагедии — моя собственность». Самодур-вельможа считал себя начальником и над музами: трагедия Сумарокова была поставлена. Однако, несмотря на малоблагоприятные условия, в которых находился труд писателей, процесс развития литературы продолжается со всё нарастающей силой. Если для литературы первых двух-трёх десятилетий XVIII в. были характерны взаимопроникновение и сочетание «старинны» и «новизны», если новое содержание чаще всего облекалось в неё в старые формы, теперь «новизна» решительно одерживает верх. Вырабатываются новые формы языка и стиха, соответствующие новому содержанию. Складывается литературно-художественное направление, выравнивающее отставшую было литературу с жизнью, отвечающее той новой ступени в развитии общественных отношений и общественного сознания, на которую стала страна в результате преобразований Петра. Это литературно-художественное направление носит название русского классицизма.

Классицизм. Классицизм у нас, как и на Западе, сложился и окреп в эпоху утверждения и расцвета феодально-абсолютистского строя. Феодально-абсолютистские государства образовывались в интересах эксплуатирующего меньшинства — дворянства и крупной буржуазии — на плечах трудового народа.

Но для своего времени феодальный абсолютизм, способствовавший национальному сплочению, положивший конец феодальной раздробленности и произволу отдельных хищников-феодалов, был явлением исторически-прогрессивным. В эту пору, по словам Маркса, «абсолютная монархия выступает в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства»¹. Этим задачам служит в области художественной литературы и классицизм. Именно это и делало его ведущим, наиболее прогрессивным, значительным и влиятельным литературным направлением эпохи, в рамках которого были объединены самые передовые и крупные писатели. Так, в утверждении и развитии русского классицизма принимали деятельное участие наряду с дворянами Кантемиром и Сумароковым и разночинец Тредиаковский, и выходец из самой толщи народной, крестьянин по происхождению — Ломоносов.

Сильными сторонами классицизма были высокий гражданский пафос, требовавший, чтобы во имя общегосударственных задач приносились в жертву частные личные страсти и интересы; культ разума, противопоставлявшийся средневековой мистике; наконец, в непосредственной связи с этим оплодотворённость великими образцами античного искусства. Но на всём классицизме, в том числе даже на этих сильных его сторонах, с самого начала лежала печать существенной ограниченности, обусловленной его социально-исторической природой.

Служение общему связано было в классицизме с подавлением жизни личности, со сковыванием индивидуального начала и личной творческой инициативы, с принудительным подчинением писателей заранее выработанной и строго регламентированной системе «правил», по своему суровому ригоризму и мелочной обстоятельности почти не уступавшей в литературном плане феодально-абсолютистскому гнёту в плане общественном.

Высшим эстетическим критерием классицизма была разумность художественного произведения, соответствие его — и по содержанию и по форме — велениям и требованиям логицизирующей мысли. Не случайно первое же произведение, открывающее собой период господства классицизма в русской литературе — первая сатира Кантемира, — носило заглавие «К уму своему», а вместо термина «художественная литература» у нас употреблялся в эпоху классицизма термин «словесные науки», чем ставился по существу знак равенства между художественной литературой и наукой. Вместе с тем само понимание действительности носило в то время по преимуществу метафизический характер — предметы и явления природы брались «в их обособленности, вне их великой общей связи, и в силу этого — не в движении, а в неподвижном состоянии, не как существенно изменяющиеся, а как вечно неизменные, не живыми,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. X, стр. 721.

а мёртвыми» (Энгельс)¹. Это определяло собой и поэтику классицизма, обусловило отвлечённость и схематизм произведений писателей-«классиков». Задачей литературы, согласно теории классицизма, считалось подражание «природе» — действительности. Однако «природа» «классиков» была метафизична.

В реальной действительности всё тесно связано и переплетено между собой, в умопостигаемой «природе» классицизма всё отделено и расчленено. Или возвышенное, или низменное, или смех, или слёзы, или добродетель, или порок. Именно на этом основана игравшая такую определяющую роль в поэтике классицизма чётко разработанная система литературных родов и видов. Основной её чертой была строгая иерархия жанров (деление на «высокие» и «низкие» жанры) в соединении с их резкой дифференциацией, замкнутостью каждого жанра в себе и полной отделённостью его от всех остальных. К каждому жанру был прочно прикреплен тот или иной круг явлений действительности, подлежащих его ведению, что определяло и раз навсегда заданный характер данного жанра. Так, предметом трагедии было только возвышенное; её действующими лицами могли быть лишь цари и аристократы; предметом комедии — только смешное; в круг её персонажей входили главным образом представители «низших» сословий — чиновничество (подьячие), крепостные слуги и служанки. Торжественная ода должна была только воспевать подвиги героев; сатира только бичевать «злонравие» — пороки; идиллия — рисовать безоблачную жизнь блаженных аркадских пастухов и пастушек и т. д. Во всём этом сказывалось метафизическое и вместе с тем сословно-феодалное иерархическое, антидемократическое в существе своём мышление подавляющего большинства приверженцев классицизма, в особенности дворянской его линии — Сумарокова и его школы.

Не удивительно, что именно жанровая иерархия с её системой непроницаемых междужанровых перегородок оказалась наиболее уязвимым местом классицизма, на которое и обрушились впоследствии особенно ожесточённые удары его противников. Отвлечённость, метафизическая абстрактность мышления вела к отрешённости классицизма, в особенности в «высоких» его жанрах (эпопея, трагедия, ода), от индивидуального человека, от быта, от национальных особенностей и исторического своеобразия изображаемого явления, подведение его под «вечные законы» разума. В произведениях классицизма, по справедливым словам Белинского, — «образы без лиц, события без пространства и времени».

С особенной наглядностью всё это сказывается в построении человеческих характеров. Вместо показа типического в индивидуальном, что является определяющим свойством реалистического худо-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, стр. 21. Связь метафизичности мышления с эстетикой и поэтикой классицизма убедительно вскрыта в статье Г. Н. Поспелова «Сумароков и проблемы русского классицизма», «Учёные записки МГУ», вып. 127-й. Труды кафедры русской литературы, кн. III, М. 1948, стр. 209—212.

жественного образа, «классики» даже в своих наиболее приближавшихся к жизни «низких» жанрах (комедия, сатира) давали типичное в отвлечении от индивидуального, изображали человека «вообще». Одна из сатир Кантемира так и называется «на человеческие злонаравия вообще». Вместо полнокровных образов живых людей, которые, по словам Пушкина, исполнены «многих страстей, многих пороков», рисовались условные «характеры», т. е. образы-схемы, образы-понятия, составленные из одной искусственно выделенной психологической или социально-бытовой черты, — скупца, ханжи, несправедливого судьи и т. п., представлявших собой как бы персонафицированную идею скупости, ханжества, несправедливости. Если же писателю-«классику» и удавалось подчас выйти за рамки такой схематической односторонности, создать живой и впечатляющий художественный образ, то происходило это не в согласии с теорией, а вопреки ей. Схематические образы той же драматургии русского классицизма XVIII в., конечно, являлись в смысле приближения к действительности значительным шагом вперёд по сравнению с олицетворёнными аллегориями школьных драм. Но отсюда ещё было очень далеко до появления на сцене образов подлинно живых людей. Антиисторичность классицизма с особенной наглядностью проявляется в трагедии, поскольку, согласно «правилам» этого жанра, авторы трагедий должны были заимствовать свои сюжеты из мифологии или из истории. Однако именно истории в трагедиях классицизма меньше всего. Отнесение действия трагедий в античность или в историческое прошлое было в значительной мере лишь чисто эстетическим приёмом, позволявшим сконструировать некий отрешённо-условный, полностью подчинённый законам разума и потому, по мнению «классиков», художественно совершенный мир, лежащий вне какого бы то ни было реально-исторического пространства и времени, отвлечённый от настоящего, но, по существу, никак не связанный и с якобы изображаемым прошлым. Условная отвлечённость этого мира, исключённость его из реальной действительности подчёркивалась и театральным оформлением. На сцене обычно не полагалось никакого реквизита, трагедия разыгрывалась на фоне всё одной и той же декорации, которая оставалась неизменной на протяжении всей пьесы — некоего «дворца вообще». На этих лишённых всего внешнего, развлекающего глаз и внимание, почти «голых» сценических подмостках ничего не происходило. События, происшедшие нарушали неподвижность и неизменность метафизических категорий, слишком были связаны с живой жизнью, с её бурливым и меняющимся потоком. Поэтому все действия, связанные с фабулой пьесы, совершались за сценой, и о них только рассказывалось зрителям. Зато тем громче и чеканнее звучали величаво-пространные монологи и диалоги трагических персонажей, раскрывающие героическое величие или непомерное злодейство их душ или дающие логически безупречный, детальнейший анализ владеющих ими «страстей». Трагедии классицизма были прежде всего и больше всего театром слова как наиболее полного и адекватного выражения

мысли. К мерно ниспадающим поочерёдно друг за другом каскадам мыслей-слов, оправленных в афористически отточенные рифмованные александрийские двустушия, и было обращено внимание публики. Абстрагирующая мысль, отвращающаяся от частного, единичного, возносящаяся в сферу чистых идей и понятий, сообщающая пёстрой, неупорядоченной конкретной действительности логическую ясность, стройный порядок алгебраических формул и геометрических чертежей, считалась писателями-классиками не только способом познания действительности, но и основным источником художественного творчества, которое должно осуществляться не в «припадке» вдохновения, а методом строгого логического обдумывания. В этом отношении характерно влечение многих из них именно к математике. Недаром Кантемир наряду с сатирами пишет трактат по алгебре. Упорядоченностью, симметрией, строгим единством должно отличаться и само художественное произведение. Это сказывается в композиции той же «классической» трагедии, которая должна строиться, как своего рода драматургический силлогизм, и поэтому непременно состоять не больше и не меньше как из пяти актов: первые два акта — «большая посылка», следующие два — «малая» и последний, пятый — заключение. Даже «лирический беспорядок», считавшийся главной особенностью оды — одного из ведущих жанров классицизма — должен быть вместе с тем «прекрасным беспорядком», т. е. заранее строго логически продуманным: «беспорядок оды долженствуем быть порядочен», — формулирует это Тредиаковский. Поэты-одописцы традиционно заявляли, что они творят в состоянии своего рода «умоиступления», «опьянения», особого священной восторга, но и «сходить с ума» требовалось по всем правилам логики.

Осуществление своих эстетических идеалов писатели-«классики», отталкивавшиеся от средневековой мистики и церковной схоластики, находили в памятниках античного искусства, рассматривавшихся в духе отвлечённо-рационалистической, антиисторической эстетики классицизма, в качестве неизменных для всех времён и народов, «вечных» образцов прекрасного. Поэтому следование античным «образцам», которое наряду с подчинением «правилам», также опиравшимся на античную поэтику Аристотеля и Горация, положенную в основу наиболее авторитетного новоевропейского кодекса классицизма — «Искусства поэзии» («L'art poétique») Буало, — носило зачастую чисто внешний, формальный характер. В поэтику классицизма переносились и такие черты античного искусства, которые в своё время и на своём месте имели реальный смысл и значение — были связаны с мифологическими представлениями древних о жизни и природе, но в новое время — в XVII и XVIII вв. — это своё значение полностью утратили, не имели никаких корней в реальной действительности и потому только отвлекали от неё, мешали сближению литературы с жизнью, оказывались голой риторикой (мифологические образы и уподобления, обращения к богам и лире, «чудесное» в эпосе и т. п.). Подчёркивая, что почвой и местом за-

рождения греческого искусства была мифология, Маркс спрашивал: «...возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще «Илиада» наряду с печатным станком и типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музыки, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, с появлением печатного станка?»¹ Ответ на это, естественно, может быть только утвердительный. Но приверженцы классицизма не понимали этого. «Создания греческой поэзии, вышедшие из жизни греков и выразившие её собою, показались для новых поэтов нормою и первообразом для поэзии народов другой религии, другого образования, другого времени», — писал Белинский, именно за это и называя, вслед за Пушкиным, классицизм ложно- или псевдоклассицизмом. Но овладение, хотя бы и частичное, художественным опытом античного и, в особенности, древнегреческого искусства — этой, по словам того же Белинского, «всемирной мастерской, через которую должна пройти всякая поэзия в мире, чтоб научиться быть изящною поэзию», имело для писателей-«классиков», несомненно, положительное значение. В этой мастерской они учились гармонии форм, пластичности образов, ясности и простоте выражения, соразмерности частей, единству и стройности композиции.

В русском классицизме XVIII в. всё это ещё выражалось больше в стремлении, чем в достижениях, но уже и эти стремления были плодотворны, расчищая и подготавливая в какой-то степени пути Пушкину.

На русский классицизм XVIII в. долгое время склонны были смотреть, как на механическое подражание французскому. Это неверно. У нас, как и на Западе, была своя давняя традиция литературных связей с античностью, дающая себя знать уже в ряде явлений древней нашей литературы. В нашей поэзии второй половины XVII — начала XVIII в. (Симеон Полоцкий и др.) был достаточно широко представлен так называемый школьный, схоластический классицизм (панегирические жанры, образы античной мифологии). Использование античных образов и мифологических имён широко практиковалось, как мы видели, в любовной лирике и в «триумфальной» школьной драматургии первых десятилетий XVIII в. Переходным, соединительным звеном от школьного классицизма к классицизму XVIII в. явилась литературная деятельность Феофана Прокоповича. Помимо того, такие основоположники и крупнейшие деятели русского классицизма, как Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов, превосходно владели древнегреческим и латинским языками, а потому имели полную возможность прямо, без всякого посредничества приобщаться к выдающимся памятникам античных литератур. Показательна в этом отношении «Гилемахида» Тредиаковского — своеобразная переработка романа французского писателя Фенелона, который Тредиаковский сумел в гораздо большей степени, чем это

¹ К. Маркс, К критике политической экономии (Введение), Госполитиздат, 1949, стр. 225.

было в подлиннике, приблизить к миру гомеровского эпоса. Таким образом, наш классицизм XVIII в., связанный, как и западный классицизм, с развитием новой философии и новой науки, при всём своём существеннейшем отличии от средневекового, схоластического классицизма был в то же время закономерным, постепенно назревающим этапом в органическом процессе развития нашей литературы. В то же время — и это самое главное — возникновение нашего классицизма XVIII в. полностью соответствовало тогдашним русским историческим условиям — эпохе феодального абсолютизма — в той же мере, в какой возникновение классицизма во Франции соответствовало аналогичным условиям французской исторической жизни XVII в. Деятели русского классицизма XVIII в. использовали и несколько опередивший их опыт западных писателей, так же как использовался у нас в это время западноевропейский опыт в области науки и техники. При этом то, что осваивалось в области литературы, обращалось, как это имело место и во всех других областях, на удовлетворение нужд и интересов русской жизни: освоенная теория осложнялась местной практикой, в общеевропейские литературные формы проникало и — чем дальше, тем сильнее — овладевало ими национально-русское содержание. Чертами национально-исторического своеобразия отмечен и весь процесс развития русского классицизма в целом. С самого начала в нашем классицизме особенно громко заявляют себя воспитательные и просветительские тенденции. Это, в свою очередь, вело к чрезвычайному усилению в нашем классицизме обличительной, общественно-сатирической струи. Характерно, что первыми проявлениями русского классицизма XVIII в. были именно сатиры Кантемира. Признанным общеевропейским «образцом» сатирического жанра, наряду с античными сатириками, считались сатиры Буало. Но если последние носят характер главным образом литературной сатиры, направлены против «дурных авторов», Кантемир в первой же своей сатире вступает на путь резких общественно-политических обличений. В дальнейшем сатире оказываются не чужды в той или иной степени все представители нашего классицизма, даже Ломоносов; в творчестве же Сумарокова сатирические жанры составляют один из значительнейших разделов. Причём именно в этой сатирической струе русского классицизма с особенной силой сказываются стремления к сближению с жизнью, т. е. реалистические тенденции, складывается ярко выраженное именно в нашей литературе особое сатирическое направление — далёкое предвестие будущего критического реализма.

В непосредственной связи с реалистическими элементами, то и дело проявлявшимися в русском классицизме, находятся и сказывавшиеся в нём порой элементы народности. Теория классицизма у нас, как и во Франции в XVII в., носила в основном аристократический характер. Однако, несмотря на теорию, в русском классицизме, при всей его оторванности от народных масс, народ, его речь, его творчество дают себя знать в ряде существенных моментов. Опять-таки тот же Кантемир, как увидим, будет прямо подчёр-

кивать «народный почти стиль» своих сатир. Народные, «мужички» песни непосредственно повлияли на преобразование русского стихосложения Тредиаковским. Замечательно, что один из самых выдающихся представителей русского классицизма Ломоносов прямо вышел из трудовой крестьянской массы, и народный дух ошутим во всей его литературной и научной деятельности.

Наконец, важнейшей и замечательной чертой нашего классицизма, тесно связанной с общим национально-патриотическим характером всей нашей передовой литературы XVIII в., является, не в пример классицизму Запада, повышенное внимание к национально-патриотической тематике. Недаром почти все крупнейшие деятели русского классицизма — и Тредиаковский, и Сумароков, и, в особенности, Ломоносов, — подобно их предшественнику и в этом отношении Феофану Прокоповичу, усиленно интересуются русской историей, изучают её, пишут ряд исторических трудов. Это сказывается и на их литературно-художественной деятельности. Кантемир, наряду с сатирами, начинает писать героическую поэму о Петре I. Ломоносов наполняет свои оды летописными и историческими напоминаниями и параллелями, сюжет своей первой трагедии связывает с Куликовской битвой, задумывает и частично осуществляет образец русской национальной эпопеи именно как таковой — грандиозную поэму о том же Петре. Сумароков, вопреки западноевропейским драматургам классицизма, связывавшим свои трагедии с обязательной условной античностью или таким же условным Востоком, не только относит действие подавляющего большинства своих трагедий во времена русской летописной древности, но и пишет трагедию на прямо исторический сюжет — «Дмитрий Самозванец», задумывает эпическую поэму о Дмитрии Донском и т. д. Гражданско-патриотическим чувством проникнуто, как правило, и подавляющее большинство сатирических произведений деятелей русского классицизма. Патриотическим стремлением строить культуру русского художественного слова на национально-народных основах вдохновляется преобразовательная деятельность крупнейших представителей нашего классицизма в области языка и стихосложения.

С наибольшей силой национальное своеобразие русского классицизма сказывается в универсальной деятельности «вождя» русской литературы XVIII в., как называл его Радищев, Ломоносова. Политическое мировоззрение Ломоносова, как и Сумарокова, и других прогрессивных деятелей русского классицизма, определялось концепцией просвещённого абсолютизма, опиравшейся на конкретный исторический пример русской действительности — деятельность Петра I. Но в противовес дворянскому просветителю Сумарокову, всем своим творчеством боравшемуся именно за дворянскую государственность, Ломоносов ставил основной целью своей деятельности решение задач общенационального значения. К этому призывал он и российских монархов и монархинь в своих одических к ним обращениях. И именно Ломоносов такие общенациональные задачи в области художественной литературы и решил:

довёл до конца и укрепил своей художественной практикой начатое Тредиаковским преобразование русского стиха, заложил основы к образованию национального литературного языка. В демократизированном образе царя-плотника Петра I Ломоносов создал идеальный образ национально-русского исторического героя, каким он позднее вошёл в сознание не только Пушкина и Белинского, но и Чернышевского. Сумароков в свою очередь сложил влиятельное и во многом плодотворное, но существенно ограниченное в социальном отношении литературное направление русского дворянского классицизма, дав ему теоретическое обоснование в своих двух эпистолах о русском языке и русском стихотворстве, появившихся непосредственно вслед за основополагающим теоретическим трудом Ломоносова — его «Риторикой» — и не только кое в чём с ним совпадающих, но и в значительной степени полемически против него обращённых.

Под знаком формирования и утверждения классицизма как основного и ведущего литературного направления протекает весь процесс развития русской литературы в 30—50-е годы XVIII в.



Кантемир

В Московской Руси просвещение, в частности книжная литература, было сосредоточено главным образом в руках учёного духовенства — монахов. Монахом был крупнейший поэт XVII в. — Симеон Полоцкий. Учёным монахом был и Феофан Прокопович. В личности и в творчестве Кантемира, по выражению Белинского, «первого светского поэта на Руси», процесс «обмирщения» литературы — освобождения её от прежней средневеково-схоластической оболочки, — органически связанный с «обмирщением» культуры и быта, как бы находит своё живое воплощение.

Жизнь и личность Кантемира.

Князь Антиох Дмитриевич Кантемир (1708—1744) был сыном молдавского господаря (правителя Молдавии, бывшей тогда в зависимости от Турции). Во время русско-турецкой войны 1711 г. отец поэта Дмитрий Кантемир присоединился к Петру и, ввиду неудачи Прутского похода, окончательно переселился вместе с семьёй, в том числе младшим сыном Антиохом, которому было тогда всего три года, в Россию. Россия стала для Антиоха его подлинной родиной. Всю

свою недолгую, но в высшей степени плодотворную жизнь он посвятил служению ей. С самых ранних лет Антиох стал проявлять блестящие способности. Закончил он своё образование в только что учреждённой Академии наук, где, между прочим, изучал высшую математику, физику и так называемую нравоучительную философию. Усвоенные знания Кантемир пополнял всю жизнь усиленным самообразованием. С увлечением и большим успехом занимался он и искусством — живописью и музыкой. В результате Антиох Кантемир сделался одним из образованнейших людей своего времени; широкая филологическая образованность — прекрасное знание древних и новых (французского, итальянского и др.) языков и литератур — сочеталась в нём с интересом и глубокими познаниями в области точных наук. О необыкновенной разносторонности образования Кантемира могут дать представление следующие факты. Ему принадлежат первые у нас переводы из Анакреонта, причём переводы эти сделаны непосредственно с греческого подлинника. Вместе с тем Кантемир переводит в 1730 г. на русский язык книгу Фонтенеля «Разговоры о множестве миров», пользовавшуюся в то время широкой европейской известностью и представлявшую собой блестящую популяризацию астрономических знаний, а в конце жизни он пишет трактат по алгебре. Перевод книги Фонтенеля смог быть опубликован только десять лет спустя, в 1740 г.; мало того, через некоторое время, при Елизавете, он, по настоянию Синода, в качестве «атеистической богопротивной книжичищи», был изъят и уничтожен. Кантемир непосредственно общался с рядом наиболее выдающихся представителей просветительной философии, переписывался с Вольтером, лично дружил с Монтескье, знаменитую сатиру которого на современную ему феодально-деспотическую Францию — «Персидские письма» — перевёл на русский язык (перевод этот, как и многие другие работы Кантемира, до нас не дошёл). Из русских деятелей ему всех ближе был Феофан Прокопович. Как мы уже знаем, во время борьбы против «затейки» верховников Кантемир оказывается бок о бок с Феофаном и другими членами «ученой дружины»; в частности, именно Кантемиру было поручено составить прошение к Анне Ивановне от имени дворянства (шляхетства) об уничтожении кондиций, заключённых ею с верховниками. Однако надежды, которые Кантемир возлагал на новую самодержицу, оказались обманутыми. Вместо продолжения и развития дела Петра наступила страшная пора бироновщины. Видимо, не слишком приятен оказался для новых властителей России и сам смелый сатирик. Всего через год по воцелении на престол Анны Ивановны Кантемир удаляется в своего рода почётную ссылку — получает пост русского дипломатического представителя («резидента») в Лондоне, через некоторое время назначается посланником во Францию. На новом поприще двадцатидвухлетний Кантемир обнаружил всю присущую ему блестящую и разностороннюю талантливость, умело отстаивая честь и достоинство молодой Российской империи в сложной международной и внутренне-политической обстановке

того времени. За границей (куда Кантемир выехал 1 января 1732 г.) он прожил всю остальную часть своей жизни, там же, очень рано — в возрасте всего 35 лет отроду — он и умер.

Литературная деятельность. В семье родителей Кантемира господствовало «древнее благочестие». Учителем русского языка у будущей сатирика был питомец Славяно-греко-латинской академии Иван Ильинский, сам не чуждый литературных занятий в духе школьной традиции: переводил (позднее служил переводчиком в Академии наук), писал силлабические вирши, а главное — составлял указатели, так называемые «симфонии», или «конкорданции», к Библии. По следам своего учителя составил «Симфонию на псалтырь» и восемнадцатилетний Кантемир, опубликовав её в 1727 г. с посвящением Екатерине I и с предисловием, в котором доказывалась польза подобного рода «алфавитных указаний или индексов».

Но вскоре литературная деятельность Кантемира приобретает вполне светское направление. Вместо составления «симфоний» к духовным книгам Кантемир начинает усиленно писать модные в то время любовные стихи. Любовные песенки Кантемира пользовались большой популярностью у современников и современниц. Значительно позднее, в IV сатире, Кантемир прямо свидетельствовал об этом: «Довольно моих поют песней и девицы || Чистые и отроки, коих от денницы || До другой невидимо колет любви жало». Однако самого Кантемира узко личные, любовные жанры скоро перестают удовлетворять: «Любовные песни писать, я чаю, тех дело, || Коих столько ум не спел, сколько слабо тело». Вспоминая о своём увлечении жанрами любовной лирики, он заключает: «Шуток тех минулося время, и пристало || Уж мне горько каяться, что дни золотые || Так непрочо стратил я, пиша песни тые». Слова эти вполне искренни. Кантемир, видимо, и в самом деле раскаивался в том, что тратил время по пустякам: его любовные стихи этого периода до нас вовсе не дошли, ибо, очевидно, были уничтожены самим автором (отрывки из одного мадригала Кантемира приводит Герцен в романе «Кто виноват?», однако трудно сказать, насколько они подлинны). Недолгое царствование Петра II (1727—1729 гг.), как уже упоминалось, было временем резкой реакции петровским новшеством. Приверженцы старой допетровской Руси стремились повернуть страну вспять. Сторонникам петровской реформы, «любителям просвещения», к каковым всецело принадлежал и Кантемир, действительно, было не время заниматься писанием любовных песенок. В 1730 г. Кантемир принимает непосредственное участие в политической борьбе. Годом ранее он начинает бороться с силами церковной и стародворянской реакции средствами художественной литературы. От интимных любовных жанров Кантемир переходит к поэзии, насыщенной большим общественным содержанием.

Сатиры. В 1729 г. появляется первая сатира двадцатилетнего Кантемира под характерным заглавием «На хулящих учение», направленная против «презирателей наук», прежде всего — против реакционного духовенства; через два месяца, в на-

чале 1730 г., является вторая его сатира под не менее выразительным названием: «На зависть и гордость дворян злонравных», обращённая против реакционного, кичащегося своим родом — «благородием», заслугами предков — старого дворянства и всячески защищающая принцип личной заслуги, положенный в основу петровской «табели о рангах».

Первая же сатира Кантемира была без имени автора показана Феофану Прокоповичу и вызвала его восторженный отклик. Феофан постарался придать сатире наивозможно бóльшую известность: по свидетельству самого Кантемира, её «везде с похвалами стихотворцу рассеял». В стихотворном послании «К сочинителю сатир», написанном октавами, Феофан всячески ободряет безымянного, но, видимо (судя по некоторым намёкам послания), ему уже известного сочинителя, призывая его к безбоязненному, с поднятым забралом, продолжению своей сатирической деятельности, направленной против «нелюбящих ученой дружины». Одобрение Феофана произвело на Кантемира весьма большое действие и послужило толчком к дальнейшему развитию его сатирического творчества. Третью сатиру, написанную им в том же 1730 г., Кантемир не только посвящает Феофану и переполняет похвалами ему, но она и прямо написана в форме обращения-вопроса «к архиепископу новгородскому» — «мудрому», «дивному первосвященнику», которому «все известно, что знати может человек и ум человек поняти». «Похвалами ободрен, — пишет сам Кантемир в примечаниях к первой сатире (первоначальная редакция), — наш молодой сатирик вдаль поступил и совокупил следующие три сатиры и иные творения».

Всего Кантемиром написано девять сатир (одна из них осталась недоработанной). Кроме уже названных трёх, Кантемир написал до отъезда за границу ещё по меньшей мере две сатиры: четвёртую «К музе своей (об опасности сатирических сочинений)» — в начале 1731 г. и пятую «На человека» — в августе того же года. В окончательной редакции сатира эта называется «Сатир и Пернерг (на человеческие злонравия вообще». Последние три сатиры Кантемира написаны уже за границей и после весьма длительного перерыва: шестая «О истинном блаженстве» — в начале 1738 г., седьмая «К князю Никите Юрьевичу Трубецкому (о воспитании)» — в 1739 г. и восьмая «На бесстыдную нахальчивость» — в конце 1739 г.

Вызывало разногласия время написания недоработанной, но по своей обличительной силе едва ли не самой разящей сатиры «К солнцу (на состояние света сего)», которая была впервые опубликована только в 1858 г. Скорее всего, она была написана Кантемиром также ещё до отъезда за границу, после первых пяти сатир.

Восторженное сочувствие, которое встретили сатиры Кантемира со стороны Феофана Прокоповича, вполне понятно и естественно. Сатиры Кантемира метили в тех, с кем боролся и сам Феофан, — в деятелей церковной и светской реакции. Больше того, в сатирах находим ряд весьма едких намёков и на персональных недругов

Феофана — уже известных нам Георгия Дашкова, Стефана Яворского и др. Наконец, в сатирах Кантемира энергично и страстно отстаиваются и развиваются многие из тех основных положений, которые были выдвинуты и защищались в проповедях и других писаниях самого Феофана Прокоповича: защита пользы знания, наук, необходимости просвещения, борьба с ханжеством, невежеством.

Существенно новым в творениях Кантемира было то, что схожее идейное содержание было облечено в новую для русской литературы форму «классической» сатиры. Одним из основных принципов эстетики классицизма было «подражание» признанным, «классическим» литературным образцам. Сам Кантемир прямо указывает литературные образцы своих сатир. В автоэпиграмме, приложенной им при предисловии к первой сатире (первоначальная редакция), он пишет:

Что дал Гораций, занял у француза.
О, коль собою бедна моя муза!
Да верна; ума хоть пределы узки,
Что взял по гальски, заплатил по русски!¹

То же повторяет он и в окончательной редакции предисловия ко всем своим сатирам вообще: «Я в сочинении своих, наипаче Горацию и Буало, французу, последовал, от которых много занял, к нашим обычаям присвоив». Наконец, в четвёртой сатире Кантемир снова скромно подчёркивает, что он всего-навсего «топчет следы» древних сатириков — Ювенала, Персия, Горация, и нового — Буало.

Кантемир полностью принимает рационалистическую основу эстетики классицизма. Недаром первую же из своих сатир он озаглавил «К уму своему». Ум для Кантемира является верховным критерием, судьёй и руководителем. Он же составляет основу художественного творчества; руки пишут то, что продиктовано умом; покоится ум — неподвижны и руки: «Уме незрелый плод недолгой науки! || Покойся, не понуждай к перу мои руки...», — начинает Кантемир ту же первую свою сатиру. «Но смотрю, чтоб здравому смыслу речь служила...», — говорит он о себе в восьмой сатире. Эпиграфом из «Искусства поэзии» Буало определяет Кантемир и общественно-эстетическую функцию своих сатир, цель которых отнюдь не «злословие» само по себе, а выявление «правды» — истины: «Не злословить, но себя оказать меж нами, || Жадность правду воруши сатиры стихами». Из сатир древних авторов, по преимуществу Горация и Ювенала, и в особенности, из сатир Буало, Кантемир заимствует приёмы построения своих собственных сатир, их форму, ход изложения, поэтические образы. Причём, как правоверный приверженец классицизма, он не только не скрывает этого,

¹ В изданиях сочинений Кантемира последние два стиха печатались в искажённом тексте: «Да верно, ума хоть пределы узки, что взял по польски, заплатил по русски». См. статью Т. Глаголевой «Материалы для полного собрания сочинений кн. А. Д. Кантемира», «Известия отд. русского языка и словесности Академии наук», 1906, т. XI, кн. 2-я, стр. 111.

но, наоборот, тщательно оговаривает это в автопримечаниях. Но наряду с этим сам же Кантемир точно определяет и границы своего следования образцам. Увоенную им у иноземных предшественников художественную форму своих сатир он, по его собственным словам, «присвоил к нашим обычаям», «заплатил по русски», т. е. наполнил оригинальным национально русским содержанием — связал с реальной русской действительностью. «Несмотря на подражание латинским сатирикам и Буало, он умел остаться оригинальным, потому что был верен природе и писал с неё», — правильно замечает Белинский. Именно это-то и сделало сатиры Кантемира «в высшей степени оригинальными произведениями». «Во второй сатире, — поясняет критик, — он осмеивает дворянскую спесь — порок, столь же свойственный русским, сколько и всякому другому народу в Европе. Но колорит этого порока, равно как манера нападать на него, в его сатире чисто русские» (Белинский).

Оригинальность содержания своих сатир сам Кантемир особенно ценил, подчёркивая её столь же настойчиво, как и свои «имитования» в области формы. Так, по поводу первой же сатиры, в «изъяснениях» к первоначальной редакции её, он замечает: «Можно сказать, что сатира сия ни с чего не имитована, но есть выдумка нашего автора, понеже из всех сатириков никто особливую сатиру на хулящих учение не делал». По поводу содержания второй сатиры он пишет: «Сию материю описали из древних сатириков Ювенал в сатире VIII, а из новейших Буало в V, которых наш весьма мало имитовал, как ясно может рассудить, кто всех трех сверстать похочет».

Один из позднейших учёных (А. Д. Галахов) действительно захотел сопоставить все три сатиры и пришёл к очень ценным выводам. Сходство сатиры Кантемира с Ювеналом и Буало ограничивается немногими и чисто внешними совпадениями («разговорная», диалогическая форма, совпадение первых строк всех трёх сатир). В то же время в ней развёртывается совершенно иная чисто русская действительность. Причём, сравнивая в этом отношении сатиру Кантемира с сатирой Буало, убеждаешься, по справедливому наблюдению Плеханова, что хотя последняя и совершеннее по своей художественной форме, она «беднее конкретным, прямо из жизни взятым содержанием».

Если же Кантемир замечал, что он оказывался чересчур в плену у своего образца, он сам начинал энергично бороться с этим. Так, он радикально переработал свою пятую сатиру, когда заметил, что она слишком близка к Буало: «Стихотворец перед отъездом своим в чужие края сочинил было сатиру, на подражание осьмой Буаловой, которая надписана *На человека*; но потом, усмотрев, что почти вся состояла из речей французского сатирика, выбрав из нее малую часть стихов, составил сию пятую сатиру в 1737-м году». Всё это объясняется тем, что писание сатир было для Кантемира отнюдь не литературным упражнением по перенесению на русскую почву нового поэтического жанра, но большим общественным делом. Кантемир вооружался сатирическим бичом для того, чтобы наносить им

меткие и жгучие удары по отрицательным сторонам и явлениям окружавшей его реальной жизни русского общества.

Сатира Кантемира была направлена на самые различные стороны действительности, подвергала осмеянию разнообразные общественные классы и состояния. Однако прежде всего она была обращена против старой реакционной России. Основным объектом сатиры (здесь Кантемир переключается с нашей антиклерикальной сатирической литературой XVII в. и непосредственно продолжает линию Феофана Прокоповича) были носители церковной реакции, реакционное духовенство — от самых низких его степеней (дьячки и т. п.) до самых высоких — архиепископов и кандидатов на патриарший престол. Среди «хулящих учение» на первое место Кантемир выдвигает «Критона с четками в руках», олицетворяющего реакционных иерархов церкви, упорно твердивших, подобно уже известному нам старцу в одной из интермедий, что не только светские науки, но даже свободное чтение мирянами библии ведёт к безбожию и к упадку нравов, т. е. к порче церковного благочестия, а тем самым — иронически добавляет сатирик — и церковных доходов.

Попутно в той же сатире Кантемир даёт исключительную по резкости зарисовку одного из «святых ключарей райских врат» — православного епископа, сделанную в стиле «Духовного регламента», но доведённую до крайних пределов сатирической заострённости и прямо метившую в одного из главных недругов Феофана — архиепископа Георгия Дашкова, усиленно домогавшегося стать патриархом (портретность этой зарисовки раскрывает сам Кантемир в позднейших примечаниях). Столь же резко задается Кантемиром и мелкая церковная сошка — «безмозглый церковник», т. е. дьячок. Вообще колкости против реакционных «пастырей душ», «попов и архиереев» и «чернцов» (монахов) рассыпаны почти по всем сатирам Кантемира. Он буквально не упускает случая, чтобы так или иначе, по поводу и без повода, не задеть невежества, суеверий, корыстолюбия, лицемерия, завистливости, жадности, чревоугодия и т. п. своих неизменных недругов. Так, в первой сатире, говоря о том, что трудно «вместо хвал» терпеть хулу, он добавляет, что это труднее, «нежели не славить попу святую неделю», поясняя (в первоначальной редакции примечаний): «Попы обычайно всю неделю жадно для своей корысти по всем дворам воскресшего из мертвых Христа прославляют». Во второй сатире Филарет иронически замечает своему собеседнику, «злонравному дворянину» Евгению: «А зависти в тебе нет, как в попах соборных». В примечании Кантемир пишет: «Не слыхано еще, чтобы несколько попов у одного собору могли пребыть без зависти меж собою... а все то от жадности и сребролюбия, которое, не вем каким образом, в священническом чине вкоренилося». В четвёртой сатире он попутно иронически подчёркивает, что «не делают чернца одни рясы», и т. д. Таких резких и настойчивых антицерковных выпадов мы не встретим во всей последующей нашей легальной дореволюционной литературе.

Каков поп, таков и приход. Подстать пастырям и их паства.

В седьмой сатире показан «благочестивый» прихожанин, что «с рук не спускает Часовник и пятью (т. е. по пять раз.— Д. Б.) в день в церковь побывает, || Постится, свечи кладет и не спит с женою, || Хотя отняв у бедного ту, что за душою || Одну рубашку имел, нагим ходить нудит...» В пятой сатире выведен другой благочестивый верующий — старозаветный купец, «старик сановитый, седою красен брадой, брюхом знаменитый...» При зрелище всеобщего пьянства во время церковного праздника он горько «с слезами в глазах» жалуется на забвение благочестивых обычаев предков, на упадок народных нравов и вообще на приближение конца света. Однако через некоторое время выясняется, что сам же он и торгует вином, усиленно к тому же разбавляя его водою. Подобный же образ, ещё более резко заострённый, Кантемир снова повторяет в сатире «К солнцу». В пятой сатире рисуется живая жанровая сценка. В одной благочестивой семье, члены которой — ханжи и лицемеры — «столь яры у себя, сколь в людях умильны», во время церковной службы на дому вспыхнула по пустяковому поводу — кто-то из детей случайно уронила на пол «матерний платок» — очередная ссора, вскоре превратившаяся в общую свалку. Тщетно и поп, и рассказчик — рассказ ведётся от лица сатира, захотевшего познакомиться с обычаями и нравами людей, — пытались примирить ссорящихся, указывая, что они сошлись «не к брани и битве», а «к молитве», где прежде всего «нужна любовь»:

Но вдруг вижу, что свечи и книги летают;
На попе уж борода и кудри пылают,
И тушá кричит, бежит в ризах из палаты.
Хозяин на мой совет мне, вместо уплаты,
Налоем в спину стрельнул; я с лестниц скатился,
Не знаю, как только цел внизу очутился.

Наряду с реакционным духовенством вторым основным объектом сатиры Кантемира являются носители «боярской» реакции. Идеолог дела Петра, Кантемир возобновляет здесь, как и кое в чём другом, традицию идеолога антибоярской политики Ивана Грозного, передового русского мыслителя и публициста середины XVI в., Ивана Пересветова. Уже в первой сатире Кантемир задевает тех, «Кому в роде семь бояр случилось имети || И две тысячи дворян за собой считает, || Хотя впрочем ни читать, ни писать не знает». Обличениям подобных «злонравных дворян» он полностью посвящает всю свою вторую сатиру, построенную в форме диалога между Евгением, т. е. «благороднорожденным», дворянином, и Филаретом, т. е. «любителем добродетели». Евгений жалуется на то, что он славен предками, а почести — чины и деревни — идут не ему, а тем, «кто не все еще стер с грубых рук мозоли», кто так недавно не смел и показаться на глаза его отцу, а лишь «клянялся с полными руками» дворецкому. В приводимом им далее перечне разумеются те «новые люди», «птенцы гнезда Петрова», которые пришли на смену боярской верхушке и заняли первые места в управлении государством (например, слова «кто с подовыми горшком

истер плечи» — прямой намёк на Меншикова, которого его недоброжелатели корили тем, что в детстве он продавал на улицах подовые пироги). Филарет возражает Евгению, что потомки должны быть достойны своих предков, что «тщетно имя» и «ничего собою не значит, в том, кто себе своею рукою» — своим личным трудом и заслугой — «не присвоит» той почести, которая добыта трудами предков, что благородными нас делают не родословные грамоты, покрытые плесенью и изгрызенные червями, а «одна добродетель»: «Разнится потомком быть предков благородных, или благородным быть». Нападки на «злонравных дворян» мы найдём, следом за Кантемиром, и у Сумарокова, и у Фонвизина. Однако в данном случае предшественник заходит гораздо дальше своих последователей. И Сумароков, и Фонвизин противопоставляют «злонравным» дворянам дворян же, но «благонравных». Кантемир в своей сатире становится на сторону дельных, знающих и государственно-полезных людей, «кои чрез свои труды из подлости в знатную степень происхождения, т. е. независимо от их социального происхождения. В этом вопросе Кантемир шёл в ногу с Петром I и далеко впереди своего времени. Тенденции второй сатиры Кантемира мы встретим не раньше, чем в сатирических журналах Новикова. Больше того, своим союзником в этом вопросе будет ощущать Кантемира даже Белинский.

Старой Московской Руси Кантемир противопоставляет новые идеи петровского времени — идеи просвещения, личной заслуги, торжествующей над родовой дворянской косностью. Но, оглядываясь вокруг себя, сатирик не видит достойных носителей этих новых идей. В первой сатире следом за Критоном на науку нападает типичный представитель старой Руси, грубый и невежественный мужлан, помещик Сильван. Сильван — за жизнь по-старинке. Он отрицает науку и просвещение, не видя в них никакого проку и считая, что во всяком случае не дело дворян заниматься ими: «подлых то есть дело» — аргумент, который позднее повторит помещица Простакова в «Недоросле» Фонвизина. Однако в той же первой сатире, наряду с Сильваном, не менее пренебрежительное отношение проявляют к науке и представители «новоманирного шляхетства»: «мечущий горстью добро, накопленное мозольми и потом» предков, щёголь Медор, соприкоснувшийся с западноевропейской культурой, но вместо знаний вывезший из «чужих краев» только моды, и упитанный «румяный» Лука, представитель того круга, в среде которого сложилась уже известная нам беспечно-эпикурейская песенка на мотив «Gaudeamus igitur...» Равным образом, нападая на феодальное родовое боярство, Кантемир отнюдь не жалуется и тех новых людей — мещан во дворянстве, которые, выйдя из низших слоев народа и превратившись в богатеев и вельмож, быстро усваивают своиственные последним пороки:

Мещанин весь в золоте, с двора не съезжает
Без узда, и толпу слуг за собой таскает...
В огромном доме и пол, и стены золотит;

За роспись пустых имен кучу денег плотит;
Ложных предков все дела исчислять не слаба
Его память; дуется, пока треснет жаба.

Кантемир едко смеётся над «раздутым подьячим», который стыдится своей матери и считает, что ему пристало вступить в родню с одними только боярами; над мельником, «что с волос стрес гуку недавно», и в то же время «Кручинится и ворчит и жмурит глазами, || Что в палате подняли мухи пыль крылами...» Мало того, в своих обличениях Кантемир метит и ещё выше — резко нападает на подлинный бич не только его времени, но и всего XVIII в. вообще — временщиков, фаворитов:

Болваном Макар вчераś казался народу,
Годеи лишь дрова рубить или таскать воду,
Никто ощупать не мог в нем ума хоть кроху,
Углем черным всяк пятнал совесть его плоху.
Улыбнулося тому ж счастье Макару.
И сегодня временщик: уж он всем под пару
Честным, знатным, искусным людям становится,
Всяк уму наперерыв чудну в нем дивится,
Сколько пользы от него царство ждаты имеет!..

Попадает от сатирика и низкопоклонной, раболепно-льстивой свите временщиков, толпящейся, «неотступно-сохнувшей» в их приёмных подобно Клиту второй сатиры, который «Спины своей не жалел, кланаясь и мухам, || Коим доступ дозволен к временщицким ухам» (т. е. ушам).

Обличая духовенство, дворян, купечество, Кантемир резко падал в своих сатирах и на всё разрастающийся и усиливавшийся бюрократический аппарат, орудие и послушных слуг самодержавия XVIII в. — чиновничество; судей, заботящихся только о своей наживе; «друзей ябеды» — разжиревших на взятках и неправосудии «брюхатых дьяков»; их подчинённых, подьячих, высохших от зависти, что им «не удастся драть так, как другому». Афористически-исчерпывающую, уничтожающую характеристику подьячих даёт Кантемир в следующем лапидарном двустишии, звучащем почти как формула: «Кастор любит лошадей, а брат его раги, || Подьячий же силится и с голого драти». Здесь Кантемир начинает ту обличительно-сатирическую тему, которая два-три десятилетия спустя так резко зазвучит под пером Сумарокова. Как видим, Кантемир сатирически изобличает всю социально-общественную послепетровскую действительность сверху донизу.

Касается Кантемир в своих сатирах и народа, крестьянства. Однако именно здесь-то больше всего проявляется дворянская ограниченность его творчества. Один из самых первых идеологов просвещённого дворянства, представитель «той новой общественной группы, которая явилась плодом петровской реформы и которой суждено было расти и подниматься вверх» (П л е х а н о в), Кантемир и тут развивает самые передовые для своего времени идеи: он энергично ополчается против злоупотреблений крепостным правом,

требует от господина гуманного обращения со своими крепостными. Вопросая во второй сатире, какими личными заслугами перед государством может похвалиться претендующий на первые в нём места «злонравный дворянин», Кантемир ставит вопрос и о том, облегчили ли он «тяжкие подати народа». Через некоторое время он негодуяще стыдит его за «зверское» обращение с крепостным слугой: «...каменный душою, || Бьешь холопа дѣ крови, что махнул рукою || Вместо правой левою; (зверям лишь прилична || Жадность крови; плоть в слуге твоей однолична)». Приводя эти строки в своей статье о Кантемире, Белинский имел полное право сказать, что они «могут служить торжественным и неопровержимым доказательством, что наша литература, даже в самом начале её, была провозвестницею для общества всех благородных чувств, всех высоких понятий». Напомним, что идею о равенстве, по природе своей, бояр и крестьян также уже развивал Иван Пересветов. Но вместе с тем Кантемир отнюдь не посягает на самый институт крепостничества. Народ является Кантемиру или в аспекте грубости, дикости, безобразия (см., например, описание поголовного пьянства во время церковного праздника в пятой сатире), или в образе несправедливо недовольного своим положением крепостного крестьянина. Крестьянин, горько жалуясь на свою крепостную долю, мечтает о солдатской жизни. Но стоило тому же крестьянину попасть в солдаты — и он с огорчением вспоминает о своём крепостном быте, рисуемом им теперь в самых идиллических тонах: «Щей горшок, да сам большой, хозяин я дома». Несомненный, подсказанный самой жизнью факт законного недовольства крепостных крестьян своим состоянием даётся здесь Кантемиром в качестве всего лишь одной из иллюстраций выдвигаемого им положения о том, что вообще всякому человеку свойственно быть недовольным тем, что он имеет. В этом, несомненно, сказывается не только и даже не столько рационалистическая абстрактность мышления классицизма, сколько классовый характер идеологии Кантемира.

Набрасывает Кантемир в своих сатирах и положительные идеальные образы государственных деятелей. Так, например, во второй сатире он исчисляет свойства, которым должен отвечать «чин воеводы»: от воеводы требуется хитрый и проницательный ум, изощрённый наукой, бескорыстие, неусыпные заботы о солдатах; он должен быть «отцом невинного народа». В ореоле высокой гражданской доблести выступает перед нами из сатир Кантемира облик самого сатирика (во второй сатире он олицетворён в образе «любителя добродетели» Филарета) — носителя наиболее передовых идей своего времени: долга перед отечеством, гуманности, просвещения. Однако в окружающем Кантемира дворянско-бюрократическом обществе он не находит ничего хоть сколько-нибудь отвечающего этим идеалам. Невежественная, корыстная, хищническая феодально-крепостническая действительность смотрит на него со всех сторон сплошными звериными харями. Неудивительно, что взгляд его на окружающее от сатиры к сатире становится всё безотраднее. Венцом

этого безотрадного созерцания Кантемира является его пятая сатира под всеобъемлющим названием: «На человека». По поводу первоначальной редакции этой сатиры сам Кантемир замечает, что в ней «автор тщится показать, что не только он (человек.— Д. Б.) глупее всех скотов, но еще злее всех зверей и дичее всякого уroda, которого бы ум вымыслить мог». Но наряду со всем этим Кантемир отнюдь не человеконенавистник. Пафос его сатиры — исправление людского «злонравия» путём его беспощадного обличения и осмеяния. В этом Кантемир усматривает свой г р а ж д а н с к и й и даже больше того — п а т р и о т и ч е с к и й долг. «Все, что я пишу,— заявляет сам он в предисловии к первоначальной редакции второй сатиры,— пишу по должности гражданина, отбивая все то, что согражданам моим вредно быть может». Самый процесс писания сатиры Кантемир уподобляет необходимой и благотворной хирургической операции — пусканию крови больному: «Когда стихи пишу, мню, что кровь пушаю».

Замечательно, что уже у Кантемира находим мы и ту знаменитую формулу — зримый смех сквозь невидимые миру слёзы, — которую определил следом за Пушкиным существо своего юмора Гоголь. Кантемир замечает о себе: «Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу». Как и Гоголь, взявший эпиграфом к «Ревизору» известную поговорку: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива», Кантемир в предисловии к своей первой сатире (первоначальная редакция) напоминает тому, кто пожелал бы его «хулить», «что дурной лицом николи зеркала не любит». Эти совпадения весьма знаменательны. Добролюбов в своей известной статье «Русская сатира в век Екатерины» писал: «Литература наша началась сатирою, продолжалась сатирою и до сих пор стоит на сатире». Насадитель русского классицизма Кантемир вместе с тем первым в нашей послепетровской литературе, по меткому слову Белинского, «свёл поэзию с жизнью», стал основоположником реально-обличительного, сатирического направления — первым и далёким предтечей Гоголя и «натуральной школы».

Кантемир —
р**одоначальник**
реально-об-
личительного
направления.

Реалистичность сатиры Кантемира, конечно, ещё весьма условна и ограничена. В духе поэтики классицизма Кантемир даёт в своих сатирах не столько живых людей, сколько абстрактные схемы «характеров» — носителей той или иной «страсти». Такова почти вся третья сатира, в которой перед нами целая галерея олицетворений «разных страстей»: скупца, мота, сплетника, лицемера, тщеславного, завистника, подозрительного и т. д.

Но на эти характерологические схемы, которые сам Кантемир возводит к образцам античности (Геофраст) и французского классицизма (Лабрюйер, автор популярнейшей книги «Характеры»), сатирик накладывает живые краски. Например, при позднейшей переработке той же третьей сатиры он последовательно стремится сообщить ей «местный колорит». Скупец и мот первоначальной редакции интернациональны, могут обитать в любом европейском

государстве. В позднейшей редакции Кантемир, усиленно подчёркивая, что оба они — москвичи, вносит ряд местных бытовых подробностей. Больше того, он придаёт своему скупцу портретное сходство с известным деятелем петровского времени довольно тёмного свойства — Саввой Рагузинским. Склонность Кантемира к портретной живописи ещё сильнее сказывается в обрисовке им ряда других уже известных нам персонажей его сатир, например, епископа (Георгия Дашкова) и многих других. В то же время Кантемир умеет сообщать своим портретным зарисовкам над-индивидуальные, типические черты. Так, в третьей сатире он даёт точную портретную зарисовку одного из кандидатов в патриархи, духовника императрицы Анны Ивановны, архимандрита Варлаама, которого в окончательной редакции даже прямо называет по имени:

Варлам смирен, молчалив, как в палату войдет,
Всем низко поклонится, к всякому подойдет.
В угол свернувшись потём, глаза в землю втупит;
Чуть слышать, что говорит; чуть, как ходит, ступит.
Когда в гостях, за столом — и мясо противно
И вина не хочет пить; да то и не дивно;
Дома съел целый каплуна, и на жир и сало
Бутылки венгерского с нуждой запить стало.
Жалки ему в пóхотях погибшие люди,
Но жадно пялит с под лбу глаз на круглы груди,
И жене бы я своей заказал с ним знаться.
Беспречь советует гнева удалиться
И досады забывать; но ищет в прах стерти
Тайно недруга; не даст покой и по смерти...

Здесь не только набросан памфлетно-сатирический портрет живого лица, но и создан типический образ служителя церкви — лицемерного постника и ханжи, своего рода русского Тартюфа. Вообще Кантемир впервые дал художественно-сатирическое воплощение ряду типических образов русской действительности XVIII в. Им впервые показаны, например, русские «новоманирные» щёголи и щеголихи. Мы уже знакомы с одним из таких щёголей — Медором первой сатиры. Особенно яркий образ изнеженного щёголя — лентяя, сибарита, мота и невежды — дан Кантемиром во второй сатире. Описывая модный наряд этого щёголя, к строке «Деревню взденешь потом на себя ты целу» Кантемир, предвосхищая нашу сатиру последней трети XVIII в., делает следующее примечание: «Взденешь кафтан пребогатый, который стал тебе в целую деревню. Видали мы таких, которые деревни свои продавали, чтоб шить уборный кафтан». Не оставляет Кантемир без внимания и «новоманирных» щеголих:

Сильвия круглую грудь редко покрывает,
Смешком сладким всякому льстит, очком мигает,
Белится, румянится, мушек с двадцать носит;
Сильвия легко дает, что кто ни попросит,
Бояся досадного в отказе ответа,
Такова и матушка была в ее лета.

Есть свидетельство, что в лице Сильвии Кантемир прямо зарисовал свою аристократическую невесту, княжну Черкасскую, брак с которой у него так и не состоялся. Вслед за сатирами Кантемира схожие образы щёголей и щеголих в изобилии встретим на страницах позднейших сатирических журналов. Столь же большое литературное будущее имело и впервые данное Кантемиром изображение вельможи:

...человеческ род весь уж под тобою
Как червяк ползет, одним взглядом ты наводишь
Мрачну печаль, и одним — радости свет вводишь.
Все тебя, как бы божка, кадить и чтить тщатся,
Все больше, чем чучела вороны, боятся...
Всякий твой член в золоте и в камнях блистает,
Который шлет Индия и Перу обильны,
Так, что лучи от тебя глаза снести не сильны.
Спишь в золоте, золото на золоте всходит
Тебе на стол, и хлопот твой в золоте ходит...

Здесь перед нами образ, который позднее с такой силой сарказма будет снова и снова возникать в сатирических одах «бича вельмож» — Державина. То же можно сказать и об известном уже нам образе эфемерного «болвана» — временщика. Словом, в сатирах Кантемира мы, действительно, имеем первые побеги нашего сатирического или, как его будут позднее называть, критического реализма, который через притчи Сумарокова, комедии Фонвизина, сатирические журналы Новикова и Крылова, творчество Радищева проходит через всю литературу XVIII в., с тем, чтобы через басни Крылова, «Горе от ума» Грибоедова, некоторые образы Пушкина развернуться столь пышным цветом в творчестве Гоголя и его последователей — писателей «натуральной школы».

Судьба сатир Кантемира. Наличие резко критического отношения Кантемира к современной ему действительности объясняет литературную судьбу его сатир. Определило оно, повидимому, и личную судьбу самого сатирика. Кантемир недаром пускал по рукам первые свои сатиры без имени автора. Поддержка Феофана Прокоповича, мы знаем, ободрила его. Но вскоре обстановка начала складываться для него так неблагоприятно, что он стал всерьёз подумывать о том, чтобы вовсе прекратить дальнейшее писание сатир. После появления третьей сатиры он пытается резко изменить свой основной литературный жанр: вместо очередной сатиры принимается за работу над героической эпикой «Петрида», посвящённой прославлению личности и дела Петра, т. е. пытается идти к той же цели — восторженно-апологетическому утверждению петровских реформ в противовес их реакционным противникам, — но иным путём. Однако из этой попытки ничего не вышло. Дальше первой песни «Петрида» не пошла: литературное дарование Кантемира имело резко сатирический уклон. Вскоре он и сам отчётливо осознаёт это. На эту тему специально написана им новая, четвёртая сатира «К музе своей», имеющая вместе с тем весьма знаменательный подзаголовок: «О опасности сатирических сочинений». В ней

(в особенности в первой её редакции) открыто указываются те не только всякого рода весьма реальные неприятности, но и прямые опасности, которые подстерегают со всех сторон автора сатир. Упоминаются и доносы на Кантемира по начальству со стороны задетых им лиц, и обвинения его в безбожии и попытках ниспровергать государственные законы, и всяческие затруднения, которые чинят ему в его личных делах (в частности по делу, которое он в это время вёл в связи с незаконным лишением его наследства). Куда спокойнее писать эклоги, элегии, любовные или, ещё лучше, хвалебные стихи — оды. Вообще, заявляет Кантемир, «Лучше век не писать, чем писать сатиру, || Что приводит в ненависть меня всему миру». Но в то же время сам Кантемир чувствует, что он способен писать именно только сатиры:

А я знаю, что когда хвалы принимаюсь
Писать, когда, Муза, твой нрав сломить стараюсь,
Сколько ногти ни грызу, и тру лоб вспотелый,
С трудом стишка два сплету, да и те не спелы...
Дух твой ленив, и в зубах вязнет твое слово
Не забавно, не красно, не сильно, не ново.
А как в нравах вредно что усмотрю, умняе
Сама ставши, под пером стих течет скоряе,
Чувствую сам, что тогда в своей воде плаваю,
И что чтецов я своих зевать не заставаю;
Проворен, весел спешу, как вождь на победу
Или как поп с похорон к жирному обеду.

Заканчивается сатира твёрдым решением Кантемира, «каков бы ни был рок», — что бы ни ожидало его за его стихи — продолжать «смелою рукою» «везде неотступно пятнать злой нрав», т. е. писать в прежнем сатирическом роде. Злой рок действительно подстерегал Кантемира. После четвёртой сатиры, видимо, возникли какие-то новые для него осложнения. По крайней мере, в примечании к пятой сатире он снова указывает, что намерен был, «оставя сей стихов род, употребить время свое на продолжение Петриды». Мало того, через несколько месяцев Кантемир получил назначение в «чужие края». Можно думать, что наветы и доносы недоброжелателей Кантемира действовали, и сатирика решено было, под благовидным и даже почётным предлогом, отослать подальше от тех, чьи «злые нравы» он «пятнал» в своих стихах. Кантемир, видимо, чувствовал подоплёку всего этого. По крайней мере время, оставшееся у него до отъезда за границу, он употребил на написание своей пятой сатиры, проникнутой, как мы уже знаем, особенным пессимизмом и мизантропией. Однако Кантемир не сдавался. Своё творчество он стремился сделать доступным для наивозможно более широкой читательской аудитории. Повидимому, перед самым отъездом он делает попытку добиться разрешения напечатать свои сатиры. Он пересылает все пять сатир и направляет их самой «самодержице» со стихотворным одическим посвящением. Из попытки этой ничего не вышло. Сатиры Кантемира не только не были напечатаны, но, видимо, произвели самое неблагоприятное действие в высших сферах.

По крайней мере, Кантемир вовсе и на весьма долгий срок прекращает писать сатиры; следующая, шестая сатира написана им после семилетнего промежутка.

Кантемира очень тяготило вынужденное подспудное бытие его сатир. В стихотворном обращении «К стихам своим», написанном в 1740 г., он восклицает: «Скучен вам, стихи мои, ящик, десять целых || Где вы лет тоскуете в тени за ключами! || Жадно воли просите, льстите себе сами». Воспользовавшись восшествием на престол Елизаветы, Кантемир делает попытку вынуть свои стихи из «ящика». Он перерабатывает свои сатиры, придавая им большую художественность и вместе с тем сглаживая их непосредственную связь с конкретными политическими событиями того времени, когда они были написаны, и отправляет их в Россию со стихотворным посвящением на этот раз Елизавете (кстати, для этого посвящения им были весьма характерно использованы его же старые посвятельные стихи Анне Ивановне). Но ни посвящение сатир самой «самодержице», как достойной «отрасли Петра Первого», ни похвалы ей, рассыпанные в этом стихотворном посвящении-оде и сопровождаемые тонким намёком, что дать ход его «книжице», в которой сатирик «пятнает злые обычаи и нравы», — лучший способ явить себя «всему свету» «другом добродетели», не помогли. Сатиры Кантемира при его жизни так и не были опубликованы. Правда, в «ящике» они не оставались, распространившись в очень большом числе списков, вызвав ряд подражаний. Получили сатиры Кантемира и широкую известность за рубежом: в 1749 г. сборник его сатир был опубликован в Лондоне в прозаическом переводе на французский язык; через год он вышел вторым изданием; в 1752 г. в Берлине был выпущен немецкий перевод сатир, сделанный с того же французского текста. Но в России они смогли появиться в печати только через восемнадцать лет после смерти сатирика, в 1762 г. Замечательно, что сатиры Кантемира сохранили свою жгучую общественно-политическую действенность даже сто лет спустя, в пору Белинского. Из кантемировских цитат, приведённых Белинским в его статье о Кантемире, цензура сочла нужным выбросить ряд строк.

**Последние
сатиры
Кантемира.**

Характер трёх последних сатир, написанных Кантемиром за границей, явно меняется. Первые шесть сатир были насыщены социально-общественным содержанием, отличаясь резко обличительным тоном. В новых сатирах тон этот заметно снижается. Оторванный от живых непосредственных связей с русской действительностью, Кантемир уходит от жгучих политических вопросов современности в свой кабинет мудреца и поэта, выдвигая теперь на первое место «гораианскую» философию «истинного блаженства», заключающуюся в довольстве малым («Тот в сей жизни лишь блажен, кто малым доволен»), в умеренности — «золотой середине». Из всех последних сатир особенно выделяется седьмая — «О воспитании». Кантемир ставит в ней одну из тем, которая особенно характерна для эпохи Просвещения и в связи с этим займёт очень видное место

в дальнейшем развитии нашей литературы XVIII в., — тему о воспитании детей. В своих взглядах на воспитание Кантемир придерживается наиболее передовых философско-педагогических идей эпохи (учение о влиянии среды и т. п.). Как и многое в сатирах Кантемира, взгляды эти долгое время не утратили своего значения. Белинский через сто с лишним лет о седьмой сатире писал: «Эта сатира исполнена таких здравых, гуманных понятий о воспитании, что стоила бы и теперь быть напечатанною золотыми буквами; и не худо было бы, если бы вступающие в брак предварительно заучивали её наизусть».

Художественные особенности сатир Кантемира.

Сложное литературно-стилевое естество Кантемира (и последователь поэтики классицизма, и писатель, который «свёл поэзию с жизнью», — далёкий предшественник нашей «натуральной школы») сказывается в его художественной манере. Кантемир ставит своей задачей не столько показать действительность, сколько высказать свои горькие и гневно-сатирические думы о людях. В то же время в его сатирах неоднократно чувствуется зоркий и внимательный художник-живописец, дающий ряд сочных и ярких картин, прямо списанных с природы. Таков, например, превосходный образ облечённого в «полосатую ризу» епископа первой сатиры; таково знаменитое описание поголовного городского пьянства во время церковного праздника — Николина дня (в пятой сатире). Описание это не лишено грубых красок, натуралистической резкости, — чем Кантемир вообще всё время отличается, — но вместе с тем обладает и несомненной выразительностью в стиле бытовой «голландской» живописи. Многие исследователи и критики полагают, что, преследуя непосредственную сатирико-дидактическую цель — обличение «злонравия» современников, Кантемир нимало не заботился о том, чтобы придать своим обличениям художественно-поэтическую форму, что он не был поэтом и нисколько не стремился к этому. На самом деле это не совсем так. Кантемир упорно работал над своими произведениями, «не ленясь», по его собственным словам, «херить», т. е. сокращать, добиваясь наибольшей художественной силы; ряд сатир Кантемира имеет по несколько редакций, иногда весьма существенно отличающихся друг от друга. Если же иные места его сатир и получались невыразительными и слабыми в художественном отношении, то происходило это не от недостатка у него желания быть поэтом-художником, не от пренебрежения к художественной стороне поэзии, а от неразработанности в то время нашего поэтического и вообще литературного языка и стиха.

Язык сатир. Выработка литературного языка составляла одну из основных забот Кантемира. Он настойчиво добивается того, чтобы всякое употребляемое им в стихе слово «не слабо казалось, ни столь лишно ново», стремится к надлежащему выбору старых или созданию новых слов, необходимых для вносимого им в литературу нового содержания. И Кантемир замечательно успе-

гает в этом. В своих взглядах на природу и характер нашего литературного языка Кантемир занимает промежуточную позицию: он не считает, как старые книжники, что нашим литературным языком должен быть так называемый церковно-славянский язык старорусской письменности, но вместе с тем он и против отождествления поэтической речи с «обыкновенным простым слогом». Русский язык, в отличие от французского, который «те же речи в стихах и в простом сочинении принужден употреблять», обладает, по представлению Кантемира, особым «стихотворным наречием», ибо «изрядно от славянского занимает отменные слова, чтоб отдалиться в стихотворстве от обыкновенного простого слога». Приблизительно на такой же позиции будет стоять и большинство последующих наших поэтов, сторонников классицизма. Но Кантемир тут же делает характерную оговорку: то, что сказано им относительно «стихотворного наречия», не относится к жанру сатир, которые непременно должны быть «просты». И в своей литературной практике Кантемир широко пользуется этим. Его сатиры написаны замечательно простым по тому времени языком, почти без примеси славянских элементов. Французские теоретики классицизма также считали, что такие жанры, как комедия, сатира, в отличие от высоких жанров — оды, трагедии, — должны писаться относительно простым, сниженным слогом. Но Кантемир идёт здесь гораздо далее, причём сам сознаёт это как свою несомненную заслугу. «Подлинно автор всегда писал простым и народным почти стилем», — заявляет он в одном из примечаний. В этом отношении Кантемир гораздо демократичнее Буало. «Простота» и «народность» языка сатир Кантемира является исключительно ценной и значительной их чертой. «Язык сатир Кантемира, — замечает в связи с этим новейший исследователь-лингвист проф. Г. О. Винокур, — обращён в будущее в гораздо большей степени, чем любое иное литературное явление его времени».

Признание самим Кантемиром «почти народности» языка своих сатир тем важнее, что и по своему общественному положению, и по своей литературной позиции правоверного последователя классицизма он теоретически был склонен относиться к народному языку и народному искусству с явным и весьма высокомерным пренебрежением. Так, в примечаниях к своему переводу Горация Кантемир пишет о «первых римских стихах»: «Не трудно судить, каковой грубости были те стихи, которые голое движение природы производило в мужиках, всякого искусства лишаемых, без всякого предыдущего размышления. Мы и сами, — добавляет Кантемир, — много таких стихов имеем, которые суть вымысел простолюдного нашего народа». Кантемир тут же приводит в образец довольно длинную выдержку — в 16 строк — из народной исторической песни о женитьбе Ивана Грозного на Марье Темрюковне — явное свидетельство, что при всём своём теоретически пренебрежительном отношении к «грубой» народной поэзии он настолько живо интересовался ею, что даже запоминал наизусть и, что ещё вероятнее, записывал её образцы.

Столь же теоретически отрицательно относился Кантемир к народным театральным представлениям — интермедиям. «Сатира начало свое приняла на позорищах,— пишет он в предисловии к своим сатирам,— где между действиями трагедий вводился для увеселения зрителей смешные явления, в которых действители, в образе сатир, грубыми и почти деревенскими шутками пятнали граждан злые нравы и обычаи». Между тем сатиры самого Кантемира и по предмету своего осмеяния, и по грубоватой прямолинейности тона, и по языку подчас весьма напоминают наши интермедии (ср., например, интермедию о попе, подьячем и монахе с первой сатирой Кантемира). Вообще Кантемир неоднократно заимствует из народного обихода и творчества то «простолюдное» слово, то пословицу. Сатиры Кантемира, по справедливому замечанию Белинского, писаны не только «русским языком, но и русским умом». Эти несомненные элементы народности (в смысле и национальности, и связи с народным языком и умом), имеющиеся в сатирах Кантемира, тем важнее отметить, что в нашей критической литературе обычно проводилась прямо противоположная точка зрения на отношение первых писателей XVIII в. к народному творчеству. «Наша печатная литература началась отрицанием народности»,— заявлял, например, Н. Булич. «Первые писатели послепетровской эпохи чуждались народной поэзии»,— писал в «Истории русской литературы» А. Пыпин. Однако декларативные высказывания на этот счёт «первых писателей послепетровской эпохи» следует отличать от существа дела. Равным образом в критике было долго распространено мнение о подражательности сатир Кантемира, о совершенной их чуждости подлинной русской действительности. На самом деле наиболее сильное и значительное, что есть в сатирах Кантемира,— их примитивная, но ярко выраженная реалистичность полностью связана, выросла и держится на русских корнях. Элементы народности в сатирах Кантемира являются замечательной их чертой. В этом отношении для литературы XVIII в. кантемировские сатиры сыграли ту же роль, какую имели для литературы XIX в. басни Крылова и комедия Грибоедова. Недаром ряд словечек и выражений из сатир Кантемира приобрёл в XVIII в. такой же поговорочный характер, какой получили впоследствии многие стихи «Горя от ума». Кантемир вообще стремился придать своим сатирам тон непринуждённой разговорной речи. Простоты, разговорности стили своих сатир он добивался не только соответствующим подбором слов, но и всеми возможными средствами. Так, например, в противовес поэтике Буало, категорически запрещавшей так называемый «перенос» (enjambement), и следовавшему в этом пункте за Буало Тредиаковскому, Кантемир, наоборот, допускает «перенос речи из первого стиха в другой следующий, когда одним целое разумение речи кончить не можно». С одной стороны, Кантемир здесь традиционен: такие переносы не только допускались, но и усиленно рекомендовались нашими поэтами-силлабиками. Обильно встречаем их у Феофана Прокоповича. Но этому традиционному допущению Кантемир даёт совсем новую

мотивировку: «Перенос не мешает чувствовать ударение рифмы доброму чтению, а весьма он нужен в сатирах, в комедиях, в трагедиях и в баснях, чтоб речь могла приближаться к простому разговору». И в своей художественной практике Кантемир самым широким образом использует «перенос»: по подсчёту стиховедов, в его стихах имеется 14% переносов. Самой слабой стороной стиля сатира Кантемира является обильное употребление им инверсий, или «преложений», как от их называют, которые также, по его мнению (здесь он следует традиции латинского стихосложения), способствуют специфике стихотворной речи. Правда, он считает, что «преложение не только стих, но и простую речь украшает». Однако употребляемые им инверсии зачастую настолько нарушают естественное течение речи и затемняют смысл, что сам же он оказывается вынужденным пояснять ряд таких мест в примечаниях, переводя их на обычный язык, т. е. располагая слова в естественном порядке.

Стих Кантемира.

Значительно консервативнее оказался Кантемир в области стихосложения. До самого конца жизни писал он традиционным силлабическим стихом, воспринятым им в ранней юности у виршписателей московской Славяно-греко-латинской академии: все его сатиры написаны каноническим тринадцатисложным стихом с парными женскими рифмами. Он замечательно развил этот стих по сравнению с прежними поэтами-силлабиками XVII в. во главе с Симеоном Полоцким и даже отчасти по сравнению с Феофаном Прокоповичем, сообщил ему гораздо большую гибкость, относительную лёгкость звучания, но выйти за его пределы оказался не в состоянии. Кантемир и сам тяготился оковами силлабики, ощущал их стеснительность: «Правду сказать, мне стихов наших сочинение кажется весьма трудное и в тесных пределах заключено», — писал он. Горько чувствовал он негладкость, тяжеловесность своих стихов, отсутствие в них «украсы», т. е. художественного совершенства.

Однако раздавшийся при жизни Кантемира призыв Тредиаковского радикально изменить русское стихосложение, начать писать тоническим стихом, не встретил отклика с его стороны. В ответ на трактат Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» Кантемир семь лет спустя, в 1742 г., выступает со своим теоретическим трактатом «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (Харитон Макентин — анаграмма слов — Антиох Кантемир), в котором решительно возражает против стопосложения, т. е. перехода на тоническую систему: «По моему мнению, рассуждение стоп в составлении русских стихов «излишно». Но отвергая замену силлабики тоническим стихосложением даже в том ограниченном виде, как предлагал это Тредиаковский, Кантемир стремится реформировать, упорядочить силлабический стих, придать ему некоторую ритмичность. В тринадцатисложном силлабическом стихе с женской рифмой было одно постоянное ударение — на предпоследнем слоге. Кантемир вводит другое обязательное ударение — в первом полустишии, причём

определяет и ему постоянное место, указывая, что оно должно «неотменно» падать или на седьмой слог, т. е. на самый конец полустишия (цезура в русском тринадцатисложном стихе всегда делается после седьмого слога), или на пятый слог. Все сатиры, написанные за границей, Кантемир слагает именно таким реформированным силлабическим стихом. Больше того, соответственно этому он перерабатывает и первые пять сатир, написанные им в России. В области стихосложения Кантемир, таким образом, не перешагнул рубежа, отделяющего старую нашу поэзию от новой, но реформированный им силлабический стих много выиграл в отношении его предшественников. Так, например, начало первой сатиры в первоначальной редакции читалось:

Уме слабый, плод трудов недолгой науки!
Покойся, если хочешь прожить жизнь без скуки:
Не писав, дни летящи века проводи
Можно и хвалу достать, хоть творцом не слыти.

Здесь разные строки звучат по-разному: первая: «Уме слабый, плод трудов недолгой науки», звучит как тонический стих, однако в результате «слепого случая», как выражался о подобных стихах Тредиаковский, т. е. без какого бы то ни было сознательного намерения со стороны автора. Зато вторая строка: «Покойся, если хочешь прожить жизнь без скуки», звучит совершенно прозаически, то же и третья строка: «Не писав, дни летящи века проводи». В переделанной Кантемиром окончательной редакции все стихи получают правильную организацию в соответствии с провозглашаемой им реформой:

Уме незрелый, плод недолгой науки!
Покойся, не понуждай к перу мои руки:
Не писав, летящи дни века проводи
Можно и славу достать, хоть творцом не слыти...

**Другие
произведения
Кантемира.**

Кроме сатир, Кантемир писал и во многих других родах: им написаны пять так называемых «горацианских» од или «песней», как по-русски переводит он этот термин; несколько хвалебных стихотворных «речей» императрицам, два стихотворных послания; шесть басен сатирико-политического содержания; два переложения псалмов, ряд эпиграмм, анакреонтическая песня, ответ на элегию Прокоповича «Erosos consolatoria (эподом называется лирическое стихотворение с перемежающимися длинными и короткими строками)». Наконец, Кантемиром была начата уже известная нам героическая поэма «Петрида». Однако сам Кантемир был вполне прав, считая наиболее сродным своему дарованию жанр сатир. Все остальные перечисленные его произведения имеют значение главным образом в качестве образцов новых жанров, впервые употребленных им в нашей литературе.

Поэма его, как мы уже знаем, не пошла дальше первой песни; трудно даже сказать, что явилось бы дальнейшим её содержанием,

поскольку в первой же песне герой ее Пётр — умирает. Стоит отметить, что в «Петриде» впервые дан стихотворный пейзаж Петербурга:

Течет меж градом река быстрыми струями,
В пространно тречисленными впадая устами
Море, его же воды берега подмывают
Северных царств, Балтицко древни называют.
Над бреги реки всходят искусством преславным
Домы так, что хоть нов град, ничем хуждши давным.

Сопоставление этих строк с написанным сто три года спустя вступлением к Пушкинскому «Медному всаднику» нагляднее всего может показать размах развития русского стиха на протяжении столетия. Из пяти од-песней Кантемира заслуживает быть отмеченной четвёртая — «В похвалу наук», как по своей весьма характерной тематике, предваряющей одну из основных тем Ломоносова, так и по тому гимну человеку, человеческому могуществу в борьбе с природой, который заключён в её последних строках:

Зевсовы наших не чуднее руки;
Пылаем с громом молния, жестока,
Трясем, рвем землю, и бурю, и звуки
Страшны наводим в мгновение ока.
Ветры, пространных морь воды ужасны,
Правим и топчем, дерзки, безопасны.

Бездны ужасны вод преплыв, доходим
Мир отделенный от век бесконечных.
В воздух, в светила, на край неба всходим.
И путь, и силу числим скоротечных
Телес, луч солнца делим в цветны части:
Чувствует тварь вся силу нашей власти

Здесь Кантемиром берётся та могучая гуманистическая нота веры в человека, гордости человеком, мощью человеческого ума, торжествующего над стихиями, которая победно зазвучит почти во всей нашей последующей передовой литературе от Ломоносова до Пушкина и до Горького.

**Переводы из
Анакреонта
и Горация.**

В годы своей заграничной жизни Кантемир, помимо сказанного, усиленно занимался переводами на русский язык античных поэтов. К 1736 г. относится перевод им 55 стихотворений, приписывавшихся тогда Анакреонту, а на самом деле принадлежавших его позднейшим подражателям; к 1742 г. — перевод 22 посланий Горация. Таким образом Кантемир и здесь первым стремился познакомить русского читателя с этими двумя авторами, которые станут для последователей классицизма признанными образцами «лёгкой» поэзии, противопоставлявшейся поэзии «пиндарической» — хвалебно-торжественной (напечатаны, однако, переводы из Анакреонта были только сто с лишним лет спустя, в 1867 г.). Представляют переводы Кантемира несомненный интерес и для истории развития

нашего поэтического языка и стиха. Свои переводы он стремился дать возможно ближе к подлинникам, в частности сделал их белым стихом, хотя и предвидел, «что такие стихи иным стихами, за тем недостатком рифмы, не покажутся». Одновременно в «Письме Харитона Макентина» Кантемир, в противовес «Новому и краткому способу» Тредиаковского, горячо отстаивал допустимость у нас белых стихов (Кантемир называет их «свободными»). «Как я не чаю, что стихотворство русское одно и то же с французским, так не могу согласиться, что такие без рифмы стихи некрасивы на русском языке, для того, что у французов не в обыкновении». Помимо того, переводы «песен Анакреонта» сделаны относительно более лёгким и ритмично звучащим коротким силлабическим стихом (семисложником и восьмисложником). Наконец, старался сохранить Кантемир и «простоту» подлинников. «Между всеми древними латинскими стихотворцами я чаю Горацій одержит первейшее место», — писал он в предисловии к переводу посланий Горація. «В сочинениях его делу слог соответствует, забавен и прост в сатирах и письмах своих...» Стремясь сохранить в своих переводах, передать эти стилевые свойства посланий Горація, Кантемир закладывал основы того «забавного русского слога», которым позднее будет писать свои оды Державин, усваивающий от Кантемира даже и самый этот термин. Наконец, переводы Кантемира замечательны и своей филологической добросовестностью: сделаны по лучшим изданиям, сопровождаются обширными текстологическими, историко-культурными примечаниями, приближающимися подчас к целым историко- и теоретико-литературным трактатам, пояснениями трудных для понимания мест и т. п.

Научно-популяризаторская деятельность Кантемира.

Выдающийся поэт-сатирик, гневно обличавший тёмные реакционные стороны жизни современного ему русского общества, Кантемир выступал как убеждённый и активный просветитель. Замечательным выражением этого просветительства является также и его научно-популяризаторская деятельность.

Кантемир сопровождает текст своих оригинальных стихов, в первую очередь сатир, обильнейшими примечаниями-комментариями, которые нередко оказываются значительно больше самого этого текста. Примечания эти образуют собой своего рода энциклопедию знаний в самых разнообразных областях. Кантемир объясняет в них русскому читателю закон всемирного тяготения, разницу между системами Коперника и Птолемея; рассказывает, что представляет собою компас, «микроскопиус» и т. п., даёт сведения о жизни и деятельности знаменитых учёных, философов, писателей — Пуфендорфа, Декарта, Буало и др.; растолковывает мифологические имена, образы, стихотворные термины, научные и философские понятия и тут же попутно поясняет такие новинки домашнего стола, как чай и кофе. Чрезвычайно велика роль Кантемира и в деле создания основ нашего научного и философского языка. «Мы до сих пор недостаточны в книгах философских, потому и в речах, которые требуются к изъяснению тех наук» (т. е. физики и астрономии), — писал Кантемир в

предисловии к переводу книги Фонтенеля. Свой перевод он старался сделать наивозможно более общедоступным языком («Я нарочно прилежал сколько можно писать простее, чтобы всем вразумительно», — заявлял сам он в предисловии к другому своему переводу «Таблица Кевика философа», сделанному им в год появления двух первых его сатир, в 1729 г.). Иностранные слова он употреблял только в случае отсутствия «своих равносильных», но и тут старался найти им русские соответствия. Так, вводя в наш язык новое слово «идея», он тут же предлагает передать его словом «понятие»; употребляет слово «начало» в философском смысле; вводит слова «наблюдение», «материя» и многие другие.

Незадолго перед смертью, в 1742 г., Кантемир написал и оригинальный философский трактат «Письма о природе и человеке». Подробное рассмотрение этого трактата дано в «Истории русской общественной мысли» Г. В. Плеханова (т. II, глава о Кантемире). «Как ни слабы доводы, выдвигаемые Кантемиром в своих философских письмах, — замечает Плеханов, — они заслуживают нашего внимания... потому, что очень многие из тех вопросов, которые стремился, хотя и без успеха, решить Кантемир, не переставали занимать русских просветителей до Чернышевского и Добролюбова включительно». Замечание это очень важно. Если Белинский начинает с Кантемира родословную русского критического реализма, — Плеханов, как видим, начинает с него же родословную передовой русской философско-общественной мысли.

Значение Кантемира.

Общее значение литературной деятельности Кантемира многими недооценивалось, но оно очень велико. В литературной деятельности Кантемира с большой силой сказалось стремление к верности жизни, действительности. Кантемир был не только родоначальником нашего классицизма, но и основоположником наиболее жизненного в нём реально-сатирического направления, ставшего, по слову Белинского, «со времён Кантемира... живую струёю всей русской литературы». Кантемир твёрдо сознавал себя поэтом-гражданином, вся деятельность которого направлялась патриотическим стремлением быть полезным своему народу («Я чаял нашему народу некую услугу показать переводом её на русский язык», — пишет он в предисловии к переводу книги Фонтенеля), «обогащать язык наш», способствовать «распространению наук в нашем отечестве» (см. предисловия к переводам Анакреонта и Горация). Не только в сатирах Кантемира, которыми он создал в нашей литературе прочную традицию, продолжавшуюся до Державина, Радищева и Крылова, но и в других его литературных опытах уже заключалось в какой-то мере, как в зерне, почти всё дальнейшее развитие нашего классицизма, все его основные жанры и мотивы (оды, переложения псалмов, басни, эпиграммы, героическая поэма, анакреонтические и горадианские мотивы, темы похвалы наукам, воспитания и др.). Просветительские элементы были присущи и нашей допетровской литературе (Симеон Полоцкий и др.).

Ими пронизана вся деятельность Феофана Прокоповича. Но именно Кантемир утвердил традицию просветительства как одну из важнейших особенностей нашей художественной литературы XVIII в., заещанную и последующему нашему литературному развитию.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Первое издание сатир Кантемира 1762 г. под редакцией И. С. Баркова было сильно искажено редактором. В подлинном авторском тексте сатиры Кантемира и авторские примечания к ним были впервые опубликованы только в издании 1867—1868 гг. под редакцией П. А. Ефремова, со вступительной статьёй В. Я. Стоюнина. Это издание до сих пор является лучшим и самым полным изданием сочинений Кантемира. «Сочинения, письма и избранные переводы кн. А. Д. Кантемира», т. I—II. Дополнения к этому изданию — в статьях В. Дружинина «Три неизвестные произведения кн. А. Кантемира», «Журнал Министрства Народного Просвещения», 1887, декабрь, стр. 194—204 (принадлежность второго из них — перевода стихов Ганке — Кантемиру убедительно отводится П. Н. Берковым) и Т. Глаголевой «Материалы для полного собрания сочинений А. Д. Кантемира» в «Известиях отделения русского языка и словесности Академии наук», 1906, т. XI, кн. 1-я, стр. 177—217, и кн. 2-я, стр. 98—143. Переписка Кантемира опубликована в книге Л. Н. Майкова «Материалы для биографии Кантемира», СПб 1903. Там же вступительная заметка В. Александренко «Дипломатическая служба Кантемира в Лондоне и Париже» (стр. V—XIII).

Подбор критических статей о Кантемире дан в сборнике С. А. Венгерова «Русская поэзия», вып. VI, стр. 146—202. Лучшей критической оценкой Кантемира является статья Белинского 1845 г. «Кантемир» (см. её в сборнике Венгерова или в любом издании сочинений Белинского). См. ещё: Д. Благой, «Антиох Кантемир», «Известия Академии наук СССР», отделение литературы и языка, т. III, вып. 4-й, 1944, стр. 121—131.



Тредиаковский

Одновременно с Кантемиром в литературу вступил другой видный деятель русского классицизма — Тредиаковский.

Тредиаковский — первый из деятелей нашей новой литературы — был литератором по преимуществу. Литературная работа составляла занятие не «лишних» его часов, а была делом всей его жизни.

Кантемир был идеологом дворянства новой петровской складки, Тредиаковский был представителем другой общественной группы, возникающей также в результате петровских реформ, — просвещён-

ных разночинцев. Слабость этой группы, весьма неблагоприятные условия, в которые она была поставлена в государстве помещиков и торговцев, обусловили собой многие черты литературной деятельности Тредиаковского — её противоречивость, непоследовательность, её слабые стороны. Определило это и его личную, весьма трагическую судьбу.

Жизнь и деятельность. Василий Кириллович Тредиаковский (1703—1769) родился на далёкой окраине, в Астрахани, в семье священника. То же поприще традиционно предназначалось и ему самому. Однако в характере Тредиаковского — вполне в духе петровского времени — проявляется некая новая черта: непобедимая, преодолевающая все препятствия тяга к знанию. В Астрахани отец Тредиаковского, очевидно, уступая его настояниям, отдал его в учение к случившимся здесь католическим монахам для «прохождения словесных наук на латинском языке». Но это только усилило страсть Тредиаковского к учению. И вот, в возрасте уже около двадцати лет, Тредиаковский бросает всё (по его собственным словам «оставил природный город, дом и родителей») и тайком бежит из Астрахани в Москву, в Славяно-греко-латинскую академию. Но проникнутое схоластикой московское учение под руководством православных учёных монахов удовлетворило его не больше, чем астраханское. Пробыв в академии всего два года, Тредиаковский, подгоняемый всё той же жадной жаждой знания, бежит и отсюда, на этот раз уже «в Европские края» — в Голландию. Однако целью стрелений Тредиаковского была не деловая Голландия с её судостроительными верфями и морской службой, а центр тогдашнего европейского просвещения — Париж, где «наиценнейшие науки», «как всему свету известно... находятся». Подучившись в Голландии у русского посла, у которого он там приютился, французскому языку, Тредиаковский «пешком ради крайней бедности» двинулся в Париж. «При щедром содержании от благодетелей», т. е. благодаря помощи русского представителя во Франции князя А. Б. Куракина, взявшего его к себе в дом, Тредиаковский слушает в Сорбонне лекции по богословию, а в парижском университете — по философии, истории, словесности и в совершенстве овладевает филологической наукой того времени. По возвращении в 1730 г. в Россию «блудный сын» Тредиаковский узнаёт, что от его родительского крова не осталось и следа: его родители и все ближайшие родичи за время его отсутствия умерли от чумной эпидемии, а их наследство, «за небытием» Тредиаковского на месте, оказалось «всё по рукам растащено». Недоверчиво косились на беженца из Московской академии и представители реакционного духовенства. И это имело свои основания. По возвращении в Россию мы находим Тредиаковского в ближайшем окружении Феофана Прокоповича. Сохранилось любопытнейшее свидетельство, как Тредиаковский в обществе высшего духовенства читал вслух, по демонстративному предложению Феофана, злободневную новинку — сатиры Кантемира. А «во оных, — возмущённо показывал один из главных деятелей церковной реакции того времени

архимандрит Платон Малиновский, присутствовавший на чтении, — написана была укоризна на великороссийских богословия учителей, якобы ничего не знают...» Малиновский с товарищами вообще смотрел на Тредиаковского, как на опасного вольнодумца, вывезшего из Франции «атеической» дух. Малиновский прямо угрожал Тредиаковскому, что прольётся его «еретическая кровь» — угроза по тому времени достаточно реальная.

Особенное негодование со стороны реакционного духовенства и вообще старозаветно настроенных людей вызвало издание Тредиаковским почти сейчас же по возвращении в Россию произведения в высшей степени светского содержания «Езда в остров любви» (перевод любовно-галантного романа в прозе и в стихах французского писателя Поля Тальмана «*Voyage à l'île d'Amour ou la clef des coeurs*»). «Суждения о ней, — писал Тредиаковский об этой своей книге в одном из писем того времени, — различны, согласо различию лиц, их профессий и их вкусов. Придворные ею вполне довольны. Среди принадлежащих к духовенству есть такие, кто благожелательны ко мне; другие, которые обвиняют меня, как некогда обвиняли Овидия за его прекрасную книгу, где он рассуждает об искусстве любить, говорят, что я первый развратитель русской молодежи, тем более, что до меня она совершенно не знала прелести и сладкой тирании, которую причиняет любовь. Что вы, сударь, думаете о ссоре, которую затевают со мною эти ханжи... Но оставим этим тартюфам их суеверное бешенство: они не принадлежат к числу тех, кто может мне вредить» (подлинник по-французски).

Действительно, при благожелательном отношении к Тредиаковскому со стороны снова всемогущего тогда в делах церкви Феофана Прокоповича бояться ему было нечего. Малиновский, выступавший и против Феофана, скоро был заслан в Сибирь. Наоборот, Тредиаковский за свою «Езду в остров любви», пришедшуюся столь по вкусу «придворным», был, в качестве модного автора, представлен в 1732 г. самой императрице и через короткое время принят на службу в Академию наук переводчиком со званием секретаря Академии. Казалось бы, у Тредиаковского явились все возможности для дальнейшей плодотворной работы на литературном и научном поприще. В самом деле, Тредиаковский начинает играть видную роль в литературе и академической жизни: в 1735 г. произносит программную речь в собрании переводчиков при Академии наук, намечая обширный план деятельности по усовершенствованию русского языка; в том же 1735 г. публикует «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», выступая в качестве преобразователя системы русского стихосложения. Но жить и действовать Тредиаковскому пришлось в обществе, населённом прототипами сатир Кантемира. При поступлении на службу в Академию Тредиаковский подписал ряд «кондиций» — условий. Во главе этих «кондиций» была поставлена обязанность «чинить по всей возможности все то, в чем состоит интерес ее императорского величества и честь Академии». Тредиа-

ковский становится официальным автором-стихотворцем, обязанным откликаться стихами на всякого рода события государственной и придворной жизни. Ему же поручается перевод на русский язык хвалебных од, составлявшихся немцами-академиками. Великая любительница шутов и шутих, императрица Анна Ивановна и на своего придворного пииту смотрела, как на некую разновидность шута. Взгляд этот был усвоен и её ближайшим окружением. Нужно было обладать могучим характером и несгибающейся плебейской гордостью Ломоносова, чтобы сохранить в этих условиях чувство собственного достоинства — заставить уважать себя и своё дело. Тредиаковский, наоборот, был робким и смиренным. Сохранился ряд рассказов о том унижительном положении, в которое Тредиаковский был поставлен при дворе. Но это было не самое худшее. Однажды Тредиаковский был жестоко избит известным кабинет-министром Артемием Волыньским, обидевшимся на него за сатирическую песенку. Когда он попытался пожаловаться на это, Волыньский арестовал его и приказал солдатам избивать его палками. В результате Тредиаковский оказался так искалечен, что врач опасался «загнития» ран, т. е., очевидно, заражения крови: сам же Тредиаковский, не чая выжить, даже составил духовное завещание, отказав единственное своё достояние — книги — академической библиотеке¹. Если таково было положение Тредиаковского при дворе, не лучше сложилось оно и в Академии наук. Тредиаковский, который имел все основания претендовать на профессорское звание, тщетно домогался этого перед немецкой администрацией Академии, в частности, перед всеильным Шумахером. «Сей советчик, — рассказывает сам Тредиаковский, — многократно меня в том и благосклонно обнадеживал, а иногда говорил мне, советуя, чтоб я и не просил в профессоры, ибо имеет он намерение выпросить мне хороший ранг и довольное жалование, а быть мне токмо при старом деле, для того-де России больше в том деле нужды и пользы, нежели хотя бы я был и профессор». Тредиаковский сумел добиться своего права только много позже, уже при Елизавете: в 1745 г. он — «первым из Россиян», как подчёркивает в своём Словаре Н. И. Новиков, был произведён по высочайшему распоряжению в профессоры, «как латинския, так и российския элоквенции». Однако немецкая академическая «компания» продолжала попрежнему относиться к русскому учёному, насильно введённому в её среду, с крайним недоброжелательством. Сложилось у Тредиаковского весьма враждебные отношения и с его товарищами по литературному делу — Ломоносовым и Сумароковым. Тредиаковский

¹ Случай с избиемием Тредиаковского Волыньским очень пристрастно изложен И. И. Лажечниковым в его известном историческом романе «Ледяной дом». Это вызвало решительные возражения со стороны Пушкина. «За Василия Тредиаковского, признаюсь, я готов с Вами поспорить, — писал он Лажечникову. — Вы оскорбляете человека, достойного во многих отношениях уважения и благодарности нашей. В деле же Волыньского играет он роль мученика. Его донесение Академии трогательно чрезвычайно. Нельзя его читать без негодования на его мучителя» (письмо от 3 ноября 1835 г.).

был замечательным новатором, сказавшим почти во всех областях нашей послепетровской литературы первое и важное слово. Но беда его заключалась в том, что и Ломоносов и Сумароков, пошедшие следом за ним, по путям, им впервые указанным, не только сумели, что вполне естественно, продвинуться по этим путям значительно далее, но и оказались безусловно одарённые его как писатели-художники. Перед лицом удач Ломоносова и Сумарокова в решении литературно-художественных проблем, впервые теоретически поставленных Тредиаковским, его собственные попытки их практического разрешения выглядели сплошными неудачами. Литературные успехи Ломоносова и Сумарокова не могли самым болезненным образом не ранить Тредиаковского, вообще соединявшего в своём характере склонность к крайнему внешнему самоуничтожению с раздражающей самоуверенностью, нескрываемым сознанием своего безусловного внутреннего превосходства. Ломоносов вскоре полностью заменил Тредиаковского как придворного поэта. Теоретические споры по разным большим и малым литературным вопросам Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым начались уже в 40-х годах. Сначала они носили довольно безобидный характер. Но в 50-е годы споры между тремя поэтами крайне обострились, приняв ожесточённо личную окраску. Немалое участие во всём этом принимали и всякого рода вельможные покровители изящной словесности, меценаты того времени, которым нравилось натравливать друг на друга разъярённых «сочинителей», как они привыкли сравнивать своих шутов. В пылу ожесточения Тредиаковский не ограничился пределами только литературной перебранки. Писатель, некогда обвинявшийся реакционными церковниками в «атеистстве», подал донос на Сумарокова в Синод, в свою очередь обвиняя его в неверии. «Безбожник и ханжа!» — восклицал в одном из своих негодующе-сатирических обращений к Тредиаковскому Ломоносов. Однако больше всего пострадал от этого сам Тредиаковский. Вокруг него сложилась атмосфера всеобщих насмешек и пренебрежения. В единственном тогда журнале «Ежемесячные сочинения» вскоре перестали печатать всё, что носило его имя: статьи, стихи. Чтобы быть напечатанным, ему приходилось посылать туда свои произведения анонимно или под чужим именем. К подобного же рода хитростям и уловкам Тредиаковский должен был прибегать и в дальнейшем. Так, ряд своих оригинальных сочинений — рассуждений, стихов — он опубликовал в предисловиях переводчика к отдельным книгам переведённой им многотомной древней истории французского историка Роллена. Травля Тредиаковского в академических кругах сделалась для него столь невыносимой, что он вовсе перестал являться в Академию. Ему пригрозили лишить его жалованья. Обращение его по этому поводу к президенту Академии звучит подлинным воплем отчаяния: «Я несправедливо осужден буду, ежели чрез удержание жалованья осужден буду умирать голодом и холодом... Итак уже нет ни полушки в доме, ни сухаря хлеба, ни дров полена». Однако вопль этот не был услышан. В 1759 г. Тре-

диаковский вовсе был уволен из Академии. Обиженный, осмеянный, затравленный, Тредиаковский, по словам одного из современников, «как бы удался от света, работая как каторжник над переводом произведений Роллена».

Вдохновляло Тредиаковского горячее патриотическое чувство любви к родине, желание «пользы для всей России», стремление «услужить» «досточтимым по гроб соотечественникам». И в этом стремлении Тредиаковский был неутомим. Написанное им за сорок с небольшим лет его литературной деятельности исчисляется десятками томов. Одной истории Роллена-Кревые им было переведено 30 томов. Во время пожара рукопись перевода первых тринадцати томов полностью сгорела, и Сизиф-Тредиаковский снова принялся за работу с самого начала. Многие из написанного Тредиаковским так и не появилось в печати, ряд произведений вовсе утрачен. Всё им напечатанное — даже в области собственно художественной литературы — до сих пор полностью не собрано. Отверженным чудакom, в «каторжных» трудах, в жестокой нужде и тяжких неудачах Тредиаковский умер в Петербурге в августе 1769 г. Такова была скорбная и драматическая судьба первого русского писателя-профессионала.

Начало литературной работы.

Первые литературные опыты Тредиаковского относятся ещё ко времени пребывания его в Славяно-греко-латинской академии. Писал он в это время в традиционных школьных жанрах (школьные драмы, вирши) и был безусловным приверженцем «глубокословных славенщины»: по его собственному признанию, не только писал, но даже разговаривал на «церковно-славянском» языке. Однако уже в бытность в Академии Тредиаковский, видимо, начал тяготиться своей оторванной от жизни «славенской» речью. По крайней мере, второе же из дошедших до нас стихотворений Тредиаковского, опубликованное им впоследствии под названием «Песенка, которую я сочинил, ещё будучи в московских школах, на мой выезд в чужие края», резко выделяется и по своему содержанию, и по общему тону, и по языку из традиционной школьной виршевой поэзии. При всей своей художественной беспомощности песенка представляет собой в сущности первое русское лирическое стихотворение XVIII в., написанное не на любовную, но вместе с тем на личную тему, связанное с реальным переживанием автора, с конкретным случаем его жизни, выражающее, пусть весьма примитивно, его подлинное душевное движение: чувство бодрой, исполненной надежд радости освобождения из душных академических стен, восторга в связи с предстоящим желанным путешествием. Несмотря на некоторые славянские формы, написана «Песенка» весьма простым разговорно-русским языком со включением ряда народных слов и грамматических конструкций.

Ещё дальше, естественно, отвело Тредиаковского от «церковно-славянского» языка пребывание за границей — в домах русских послов, в атмосфере французской куртуазно-салонной речи и литературы. Тредиаковский быстро овладевает французским языком, настолько, что сам начинает слагать галантно-любвные песенки и

стихи по-французски, но с русскими заглавиями, вроде: «Балад о том, что любовь без заплаты не бывает от женска пола», «Басенка о непостоянстве девушек», «Песенка к красной девушке, которая стыдится и будто не верит, когда ей говорят, что она хороша», «Тоска любовницына в разлучении с любовником» и т. п. При отсутствии сколько-нибудь оригинального содержания, по лёгкости стиха, условному изяществу формы песенки эти ничуть не уступают многочисленным образцам французской лёгкой поэзии XVII — первой половины XVIII в.

Овладев стилем и манерой французской галантно-любовной поэзии, Тредиаковский пытается дать образцы её и на русском языке. Однако Тредиаковского, видимо, не удовлетворяли его русские вирши: подавляющее большинство любовных стихов написано им по-французски; мало того, одно из своих русских стихотворений, «Оду о непостоянстве мира», он находит нужным тут же перевести на французский язык и печатает в собрании своих стихов один за другим оба текста. Сопоставление русского и французского текстов выглядит очень выразительно, наглядно показывая слабую разработанность тогдашнего русского литературного языка. Вот первая строфа:

Где бодрость! где надея!
От куду дики мысли?
Что случилось всех злея?
Мир сей из сердца вышли,
Все зло отстанет.

Point de courage! point d'espoir!
milles objets obsèdent mon âme!
mais, d'où me vient ce penser noir?
ah! l'amour du monde m'enflamme
depuis le matin jusqu'au soir!

Не удивительно, что в Тредиаковском возникает настоящая потребность не только в усовершенствовании, но и в существенном преобразовании сперва русского литературного языка, а затем и принятой системы стихосложения. Преобразование литературного языка Тредиаковский пытается провести в своём уже известном нам переводе романа Поля Тальмана «Езда в остров любви».

«Езда в остров любви». В соответствии с подлинником «Езда в остров любви» написана прозой, перемежающейся со стихами, и представляет собой манерно-изысканное изображение, в форме письма-рассказа другу, различных перипетий любовных ухаживаний героя за пленившей его красавицей.

Герой и героиня носят пасторальные имена — Тирсис и Аминта. Автор проводит Тирсиса через всю гамму чувств влюблённого — беспокойство, надежду, отчаяние, смущение, ревность и т. д. и через все фазы любовного флирта — «малые прислуги» (т. е. ухаживания), «любовные письма», «сладкие разговоры», «тайные роскоши» и т. п. После настойчивых усилий, домогательств, многократных неудач Тирсис, наконец, добивается от Аминты «последней милости», однако счастье оказывается крайне непрочным: через некоторое время он застаёт свою возлюбленную в объятиях другого. Тирсис в отчаянии. Особенно огорчает его, что другой так легко добился благосклонности Аминты, «победил в самое краткое время всё то,

что сам он насилу мог достать чрез великие и долгие труды». Но автор скоро подсказывает своему герою лёгкий способ утешиться. Тирсис снова влюбляется, на этот раз одновременно в двух красавиц — Сильвию и Ирису. Сам он несколько смущён этим. Однако повстречавшаяся ему некая пригожая жена по имени «Глазолубность» (так Тредиаковский передаёт слово «кокетство»), открывает ему немудрёный секрет всегда быть счастливым в любви. Для этого надо, не привязываясь слишком к одной, любить нескольких сразу: «Кто залюбит больше, тот счастлив есть надолше». Подобного рода философия любви не могла не прийтись по вкусу «новоманирным» петербургским Медорам и Сильвиям (вспомним называющихся этими именами персонажей сатир Кантемира), и неудивительно, что перевод Тредиаковского имел такой успех именно при дворе. Весьма способным к усвоению этой философии оказывается и поумневший герой романа Тирсис. «Глазолубность» дала ему в проводники одного из своих детей — «Купидона-глазуна». «Я лишь едва стал быть вместе с оным Купидоном,— повествует Тирсис,— как он мне тотчас рассказал уставы и права, которые гораздо нетяжки; и нужды никакой в том нет, дабы вам их подробну изъяснить: потому что вы действительно имете их познать чрез то, что мне еще осталось вам донести. Я возымел намерение в тот же самый час исполнять самым действием повсюду советы сего Купидона, и в вечер того ж самого дни к попадшейся навстречу мне Сильвии подошел я и был чрез несколько время с нею.

Я думал, что я весь был Сильвинн в то время,
И мнилось, что только та могла разъярити;
А не мнил, что Ириса плодоносно семя
Любви в сердце мне больше возмогла вложить.

Но едва лишь я покинул Сильвию, как я встретился с Ирисой, при которой мне то же случилось, как и при первой, то есть:

Ириса токмо своим единым там взглядом,
Переменила мне любовь к Сильвии в обете;
И позабыл я, зараз шед с Ирисой рядом,
Что была ли Сильвия когда-либо в свете.

В сем состоянии сердце мое находилось чрез многие дни, и тогда начал я иметь некакову радость, для того что я любил, а не чувствовал никакова беспокойства. Когда я был печален, тогда я прямо шел к Ирисе, которая чрез сладость своих слов и чрез умильность свою природную увеселяла меня всеприятно в том состоянии, в котором я находился; а когда я имел к веселию сердце склонно, тогда я тотчас бежал к Сильвии».

Однако, если «Езда в остров любви» начинается и вся проходит под знаком утверждения: «Без любви нету никакой сладости», то заканчивается она тем, что герой решает распроститься с любовью и навсегда покидает её остров, следуя за славою. В романе, как и в русских школьных драмах, действуют всякого рода аллегорические

персонажи: Почтение, Должность, Честь, Стыд, Очелливість (скромность), Тайна, «девка» Холодность и даже «Любовные письма», которые олицетворены в виде «легких самых и потаемных скороходов», «которые ни в чем ином не упражняются, как чтоб услужить любownikам, когда они ради приключившегося препятствия не могут иметь времени с собой видеться». Страницы романа перевиты гирляндами резвых и смешливых «божков любви» — «купилинчиков», — которые всегда готовы спешить на помощь влюблённым. Сами переживания влюблённого Тирсиса изображаются в виде аллегорических странствований его по различным местам Острова любви, носящим имена Пещеры Жестокости, Пустыни Воспоминания, Города Надежды, Местечка Беспokoйности, Замка Прямой Роскоши, Ворот Отказа, Озера Омерзлости и т. п. Всё это делает роман типическим образцом искусственного любовно-галантного стиля. Салтыков-Щедрин метко употреблял впоследствии заглавие перевода Тредиаковского — его «книги сладкия любви» — для обобщённой характеристики всего дворянского общества XVIII в. с его стремлением срывать как можно больше цветов удовольствий. Но вместе с тем «Езда в остров любви» была первым светским литературно-художественным произведением XVIII в., появившимся у нас в печати, первой русской книгой с новой, совершенно небывалой и немыслимой до того тематикой, являвшейся прямым вызовом традиционно-аскетическому идеалу старой Московской Руси. В этом — бесспорное значение, которое принадлежит ей в истории русской художественной литературы.

**Попытка
обновления
литературного
языка.**

Ещё большее значение, чем сам перевод, имеет предпосланное ему Тредиаковским предисловие к читателю. Предисловие это явилось своего рода литературно-языковым манифестом, провозгласившим принцип «обмирщения» русского литературного языка, освобождения его от старой «церковно-славянской» стихии. Тредиаковский прямо подчёркивает здесь, что он старался сделать свой перевод не «славенским», а наивозможно более простым русским разговорным языком.

«На меня, прошу вас покорно, не извольте погневаться (буде вы еше глубокословныя держитесь славенщизны), что я оную не славенским языком перевел, но почти самым простым русским словом, — то-есть каковым мы меж собой говорим», — прямо заявляет Тредиаковский и вслед за этим приводит три причины, по которым он «сие учинил». Первая заключается в непригодности «славенского» языка — органа старого феодально-церковного мышления для выражения нового светского, «мирского» содержания: «Язык славенской у нас есть язык церковной, а сия книга мирская». Вторая причина состоит в том, что «славенской язык» мало понятен широкому читателю, которому Тредиаковский предназначает свою книгу: «Язык славенской в нынешнем веке у нас очюнь темен, и многие его наши читая не разумеют; а сия книга есть сладкия любви, того ради всем должна быть вразумительна». Наконец, третья причина заключается в соображениях художественно-эстетического порядка, которые для

самого Тредиаковского играют весьма важную роль: «Третия: которая вам покажется может быть самая легкая, но которая у меня идет за самую важную, то есть, что язык славенской ныне жесток моим ушам слышится, хотя прежде сего не только я им писывал, но и разговаривал со всеми: но зато у всех я прошу прощения, при которых я с глупословием моим славенским особым *речточцем* хотел себя показывать».

Тредиаковский сам ощущает недостатки своего перевода: «Ежели вам, доброжелательный читателю, покажется, что я еще здесь в свойство нашего природного языка не уметил, то хотя могу только похвалиться, что все мое хотение имел, дабы то учинить; а колиже не учинил, то бессилие меня к тому не допустило, и сего, видится мне, довольно есть к моему оправданию». Недостатки эти, действительно, ещё весьма велики. Однако уже одно стремление Тредиаковского «уметить в свойство нашего природного языка» — писать «вразумительной» всем, живой разговорной речью — представляет собой факт чрезвычайно большого общекультурного значения, попытку образования литературного языка на живой разговорной основе. Работу над образованием такого литературного языка Тредиаковский продолжал и во время своей деятельности в Академии наук. Одной из основных обязанностей, принятых им на себя при поступлении на службу в Академию наук, была обязанность «вычищать язык русский, пишучи как стихами, так и не стихами». В 1735 г. при Академии было организовано особое «Российское собрание», состоявшее из академических переводчиков и должно существовавшее «иметь тщание в исправлении российского языка случающихся переводов». Есть все основания думать, что организовано оно было по почину Тредиаковского; по крайней мере, именно им, как уже отмечалось, была произнесена программная речь на первом же заседании «собрания». В своей речи Тредиаковский выдвинул, в качестве первоочередных задач, стоящих перед членами собрания, составление грамматики «доброй и исправной, согласной мудрых употреблению», словаря («дикционария»), риторики и стихотворной науки (поэтики). Основную установку в предстоящей работе по образованию «совершеннейшего» языка Тредиаковский делает на социально-языковую практику правящей верхушки: двора, высшего духовенства, знатнейшего дворянства: «Украсит его в нас двор ее величества, в слове учтивейший и великолепнейший богатством и сиянием, научат нас искусно им говорить и писать благоразумнейшие ее министры и премудрые священноначальники... научит нас и знатнейшее и искуснейшее благородных сословие». В то же время Тредиаковский высказывает резко отрицательное отношение к «подлому употреблению» — речи «низших» классов: «За образец ему в письме народный ряд, на площади берет прегнусно свой наряд», — с укоризной пишет он о Ломоносове в одном из своих многочисленных стихотворных выпадов против последнего. Эта ориентация Тредиаковского вместо общенародной речи на речь верхушечных слоёв правящих классов определила и судьбу задуманного им преобразования языка. Его

попытки образовать «совершеннейший» литературный язык имеют значение главным образом в качестве осознанной постановки проблемы. Практически они мало к чему привели. Историческую задачу оформления национального литературного языка начал правильно и успешно разрешать не Тредиаковский, а именно Ломоносов.

Ранняя лирика. В виде прибавления Тредиаковский присоединил к «Езде в остров любви» собрание своих оригинальных стихов на русском, французском и даже латинском языке (одна эпиграмма).

Большая часть опубликованных здесь Тредиаковским стихотворений относится к жанру любовной лирики (из 30 стихотворений 20 любовных, причём 15 из них написано по-французски). Но Тредиаковский не остаётся в пределах только любовной тематики. Своё собрание он озаглавливает: «Стихи на разные случаи». И действительно, это собрание — первый появившийся не только в печати, но и вообще в нашей литературе сборничек лирических стихов довольно разнообразного содержания, стихов, за которыми ощущается живой человек — их автор — с его реальными переживаниями, радостями, печалью. В «Стихах похвальных Парижу» мы видим поповича и бурсака Тредиаковского, который, попав в центр европейской роскоши и просвещения, в новую для него среду русской и французской знати, не может на первых порах прийти в себя от удивления и восторга. В Париже и солнце светит лучше, чем где-либо, и дольше цветут и благоухают цветы («красны и вонны чрез многие лета»); по парижским улицам разгуливают поющие нимфы, и сам Аполлон с музами имеет там своё пребывание. Однако Тредиаковский отнюдь не превращается в модника и щёголя Медора из первой сатиры Кантемира. В нём быстро сказывается русский человек, горячо преданный своей родине. Повидимому вскоре после «Стихов похвальных Парижу» им пишутся «Стихи похвальные России», в которых звучат и нотки тоски по родине и искренняя преданность патриота, для которого его земля ближе и роднее всех краёв на свете. В Париже солнце светит всего ярче, а Россия — сама солнце:

Начну на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны:
Ибо все днесь мне ее доброты
Мыслить умом есть много охоты.
Россия мати! Свет мой безмерный!
Позволь то, чадо прошу твой верный.
Ах, как сидишь ты на троне красно!
Небу Российску ты Солнце ясно!

Всех стран светлее лицом Россия, «повсюду славны храбростию» её сыны:

Чем ты, Россия, неизобильна?
Где ты, Россия, не была сильна?
Сокровище всех добр ты едина,
Всегда богата, славе причина.

Коль в тебе звезды все здравьем блещут
И россияне коль громко плещут:

Виват, Россия! виват, драгая!
Виват, надежда! Виват, благая!

Скончу на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны:
Сто мне языков надобно б было,
Прославить все то, что в тебе мило.

В противоположность «Стихам похвальным Парижу», которые сам Тредиаковский даже не включил в изданное им в 1752 г. собрание своих сочинений, «Стихи похвальные России» получили большую популярность в широких кругах русских демократических читателей — мы постоянно встречаем их в рукописных стихотворных сборниках того времени.

Первым даёт Тредиаковский в нашей поэзии и образцы пейзажной лирики. Таково его «Описание грозы, бывшей в Гаге» (в Гааге).

Все эти стихотворения, ещё крайне несовершенные в художественном отношении, стали весьма скоро навлекать на Тредиаковского самые ядовитые насмешки со стороны его же современников. Но помимо уже указанного весьма важного значения их в качестве первых образцов лирической поэзии, они вообще выделяются из уровня силлабических вирш того времени своей относительной выработанностью, даже, если угодно, мастерством. Почти все они отличаются подчас довольно сложным строфическим, а иногда и композиционным построением. Иной раз самый ритм стихов, что особенно замечательно, поскольку все они написаны по силлабическому принципу, включает в себе элементы образительности. Например строки: «Канат рвется, || якорь бьется, || Знать (знатно, хоршо. — Д. Б.) кораблик понесется» — несомненно, передают собой порывисто дующий ветер, ритм набегающих волн. Очень удачны и некоторые стихотворные вставки в романе «Езда в остров любви», которые звучат ритмически разнообразно и по-своему очень выразительно. Но поэтическая деятельность Тредиаковского была не только завершающей стадией — эпилогом силлабики, а и прологом нового русского стихосложения.

**Начало
преобразования
стиха.**

«Езда в остров любви» появилась одновременно с первыми сатирами Кантемира. По своему характеру аллегорический любовно-галантный роман «Езда в остров любви» резко отличается от сатирических обличений Кантемира. Но по существу и то и другое представляет собой явление одинакового порядка: внесение в нашу литературу нового общественного — светского, мирского и даже больше того — воинствующе-антицерковного — содержания и стремление выразить это содержание в формах нового обмирщённого литературного языка. Чтобы окончательно вывести литературу на путь создания новых художественных форм, соответствующих новому её содержанию, Кантемиру оставалось лишь сделать в отношении стиха то, что было сделано им в отношении языка: от искусственно привнесённого в литературу учёными-монахами силлабического виршевого стиха школьной поэзии перейти к другому, более

свойственному русскому языку стихотворному строю. Кантемир сделать этот шаг оказался не в состоянии. Сделал этот исключительно важный шаг Тредиаковский.

В русском силлабическом стихе имелось только одно обязательное ударение, связанное с рифмой и (поскольку рифма была преимущественно женская) падающее обычно на предпоследний слог. В остальном ударения в стихе могли располагаться как попало, без всякой ритмической последовательности. В коротких стихах, имеющих от 4 до 9 слогов, этого одного ударения оказывалось достаточно для того, чтобы сообщить стиху известную ритмичность, ибо ударение равномерно повторялось здесь через относительно небольшие слоговые промежутки (в четырёхсложном стихе — через каждые три слога, в пятисложном — через четыре), воспринимаемые сознанием в качестве известной ритмической единицы. При этом, чем короче был стих, тем больше ощущалась его ритмичность. Мало того, наличие быстро возвращающегося постоянного ударения не только образовывало само по себе известный ритм стиха, но и невольно способствовало ненамеренно-правильному распределению ударений в остальных словах, входящих в строку. Именно этим объясняется, что среди коротких силлабических стихов встречается так много стихов, звучащих тонически правильно, чему мы являемся неоднократно свидетелями при рассмотрении и школьных драм, и любовной лирики, и всякого рода любовных «арий» в повестях петровского времени. Тонически правильными стихами оказывается и ряд стихов Тредиаковского, напечатанных при «Езде в остров любви», т. е. за пять лет до провозглашённого им нового принципа организации русского стиха. И чем короче объём стихотворной строки, тем больше в стихотворении таких тонически правильных строк. Так, по подсчёту С. М. Бонди, у Тредиаковского в шестисложных стихах количество неправильных стихов не достигает 3% общего числа, в семисложных их около 10%, в восьмисложных уже около 25% и в десятисложных целых 56%, т. е. уже больше, чем правильных. Объясняется это тем, правильно указывает Бонди, что в более длинных стихах «у главного ударения на предпоследнем слог нехватает силы ритмически организовать весь стих». Особенно резко сказывается это в ещё более длинных одиннадцатипяти- и тринадцатисложных стихах, а они-то и были особенно употребительными в русской силлабике. В частности, тринадцатисложным стихом, как мы знаем, написаны все сатиры Кантемира и два наиболее крупных из числа ранних произведений Тредиаковского: «Плач на смерть императора Петра Великого» и «Песнь эпиталамическая на брак князя Куракина». В таких стихах одно постоянное ударение, отделённое целыми десятью или даже двенадцатью слогами от следующего за ним другого постоянного ударения, никакой ритмообразующей роли играть не могло: отрезок в одиннадцать или тринадцать слогов в качестве ритмической единицы сознанием не воспринимался. Именно это и сообщало русским одиннадцатипяти- и тринадцатисложным стихам ту прозаичность, которую подчёркивал

Тредиаковский, говоря, что они «никак не ласкают ухо», «не состоят стихами, выключая рифму», а представляют собой «рифмованную прозу», «странные некакие прозаические строчки». Реформа, проведенная в отношении одиннадцатипяти- и тринадцатисложного стиха Кантемиром, установившим, как мы знаем, второе постоянное ударение — перед цезурой, последовала уже после опубликования Тредиаковским своего «Нового способа». До Тредиаковского же русские поэты-силлабики просто не сознавали роли ударения в качестве ритмообразующего фактора; это ясно видно из того, что в их стихах наряду с тонически звучащими строками тут же подле оказывались строки, лишённые и тени какой бы то ни было тоничности.

В 1735 г. (знаменательная дата в истории русской литературы) Тредиаковский опубликовал «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» — книгу, явившуюся началом новой эры нашей поэзии. «Новый и краткий способ», в сущности, и представляет собой, в особенности во втором его совершенно переработанном издании 1752 г., тот курс «стихотворной науки», к составлению которого Тредиаковский призывал своих коллег по «Российскому собранию». Не считая школьных рукописных пиитик, писавшихся обычно на латинском языке, это первый наш учебник по теории поэзии.

В поэзии, говорит Тредиаковский, «способ сложения стихов весьма есть различен по различию языков». Так, для нашего языка «все-конечно не сродни» — совершенно не подходит «количественная просодия», которую, исходя из античного — греческого и латинского — стихосложения, основанного на принципе чередования долгих и кратких гласных, хотел привить автор славянской грамматики 1619 г. Мелетий Смотрицкий. Правильнее поступали те, кто строили стих «в составе польского стихосложения», т. е. по силлабическому принципу, «некоторое известное число слогов в стихе полагая, пресекая оный на две части и приводя согласие конечных между собой слогов» (т. е. рифмуя стих). Однако силлабические стихи являются не столько стихами, сколько прозою: «Но и таковые стихи толь недостаточны быть видятся, что приличнее их называть прозою, определенным числом идущею, а меры и падения чем стих поется и разнится от прозы, то есть от того, что не стих, весьма не имеющею». В другом месте Тредиаковский называет силлабические стихи «не прямыми стихами», относя к ним позднее и реформированный стих Кантемира. «Много прежде положив труда к приобретению прямых наших стихов», Тредиаковский и публикует свой новый способ «к сложению российских стихов», «которые и число слогов, свойственное языку нашему, иметь будут, и меру стоп с падением приятным слуху, от чего стих стихом называется, содержать в себе имеют».

«Вся сила нового сего стихосложения» заключается в том, что стих складывается равномерными двухсложными стопами; строится на правильном чередовании ударных и безударных слогов — «глад-

ком и приятном слуху чрез весь стих стопами прехождении до самого конца».

Однако, провозглашая новый, «т́онический» принцип русского стихосложения (точнее называть его силлабо-тоническим, поскольку в рифмующихся строках сохраняется, как правило, одинаковое число слогов), Тредиаковский останавливается на полпути. Прежде всего он считает, что по т́оническому способу» должны составлять только самые длинные русские стихи: в первую очередь, тринадцатисложный, так называемый «героический» стих или «российский эксаметр». Все правила Тредиаковского и относятся именно к составлению этого стиха; затем, с небольшими изменениями, он переносит их на одиннадцатисложный стих — «российский пентаметр». «Эксаметр» строится таким образом: первое полустишие состоит из трёх двухсложных стоп, но в нём ещё имеется седьмой слог, который выпадает из общего стопоисчисления и должен быть всегда долгим, то-есть ударным (Тредиаковский называет этот как бы лишний слог гиперкаталектическим). Второе полустишие состоит всегда из трёх стоп, например: «Выше || злато || серебра || злат || аж || добродетель». Аналогична структура и пентаметра. В результате получаются те же тринадцатисложник и одиннадцатисложник, но тонизированные. Что касается стихов более коротких, заключающих в себе от четырёх до девяти слогов, Тредиаковский считает, что они должны строиться по прежнему — силлабическому — принципу, то-есть, как он выражается, стихи эти «ничего в себе стиховного, кроме слогов и рифмы, не имеют». Эта непоследовательность Тредиаковского объясняется тем, что тринадцатисложный «героический» стих, как мы уже знаем, являлся и наиболее употребительным, и самым значительным в жанровом отношении; поэтому привлекал к себе преимущественное внимание преобразователя. С другой стороны, чем короче был силлабический стих, тем больше он произвольно приближался к тоническому и, следовательно, тем меньше нуждался в преобразовании. Сознал это и сам Тредиаковский, прямо указывая, что короткие наши стихи «и без стоп для краткости своя падают по стиховному и довольно глатко и слатко поются». Распространил тонический принцип на все русские стихи Тредиаковский значительно позднее, уже вслед за Ломоносовым. Тогда же он переработал по силлабо-тоническому принципу и ряд своих старых стихов, как опубликованных при «Езде в остров любви», так и написанных им между 1730 и 1734 гг.

Половинчатость преобразования Тредиаковского обуславливалась и тем, что он всё ещё продолжал оставаться связанным рядом традиционных особенностей нашей силлабической системы. Так, он считает само собой разумеющимся, что русский стих должен обязательно иметь женскую рифму. Мужская рифма может употребляться только в комическом и сатирическом стихе и то «что реже, то лучше». Исходя из этого, Тредиаковский решительно выступает против «сочетания стихов» — т. е. чередования в пределах одного стихотворения мужских и женских рифм. Равным образом Тредиа-

ковский считает возможным складывать стихи только из двухсложных стоп — ямба, хорea, пиррихия и спондея, причём считает наилучшими, «свойственнейшими нам», стихи из хореев, наихудшими — из ямбов и средними — из пиррихий (двух безударных) и спондеев (двух ударных). Трёхсложные же стопы в наше стихосложение вводить, по мнению Тредиаковского, никак не следует, ибо, во-первых, «неприлично скакать ими по стихам», а во-вторых, говорит он, если мы введём в гекзаметр и пентаметр трёхсложные стопы, то они уже перестанут быть гекзаметром и пентаметром, ибо будут состоять уже не из шести и пяти стоп. Чисто формальный характер этого последнего доказательства совершенно очевиден. Отказался от всех этих правил Тредиаковский также только впоследствии, при повторном издании в 1752 г. своего «Способа».

Всё это, как видим, вносит в предпринятое Тредиаковским в 1735 г. преобразование системы русского стихосложения ряд весьма существенных ограничений, попрежнему без всякой нужды и оснований налагая на русский стих крайне стеснительные и совершенно условные пути. Практически в своём преобразовании Тредиаковский не пошёл дальше тонизации традиционного длинного силлабического стиха, но принципиальное значение этого было очень велико. Перечисляя свои заслуги перед русской литературой, Тредиаковский имел полное право заявить: «Первый из российского народа привел я в порядок наше стихотворение, изобрел новое количество стихам, в чем состоит вся душа и жизнь стихов, и которому теперь все наши стихотворцы следуют».

Многие упрекали Тредиаковского, по его собственным словам, в том, что в своём «Новом способе» он механически перенёс на русское стихосложение принципы стихосложения французского. Тредиаковский признавал, что даваемые им определения основных стихотворческих терминов он, действительно, полностью заимствовал из французской поэтики; однако он имел полное право утверждать, что только этой чисто внешней стороной сходство его системы с французской и ограничивается. Одновременно Тредиаковский указывал подлинный источник своего «тонического» принципа. Французское стихосложение, — заявлял он, — «ни чем, кроме пресечения и рифмы (т. е. наличия в том и другом цезуры и рифмы. — Д. Б.), на сие мое новое не походит». «Пусть отныне перестанут противно думающие думать противно: ибо, поистинне, всю я силу взял сего нового стихотворения из самых внутренностей свойства нашему стиху приличного; и буде желается знать, но мне надлежит объявить, то поэзия нашего простого народа к сему меня довела, даром, что слог ее весьма не красивый, от неискусства слагающих, но слачайшее, приятнейшее и правильнейшее разнообразных ее стоп, нежели иногда греческих и латинских, падение подало мне не погрешительное руководство к введению в новый мой экзаметр и пентаметр оных выше объявленных двусложных тонических стоп». «Подлинно, почти все звания, при стихе употребляемые, занял я у французской версификации; но самое дело у самой нашей природ-

ной, надревнейшей оных простых людей поэзии. Итак,— заканчивает Тредиаковский,— всяк рассудит, что не может, в сем случае, подобнее сказаться как только, что я французской версификации должен мешком, а старинной российской поэзии всеми тысячью рублями. Однако Франции я обязан и за слова; но искреннейше благодарю Россиянин России за самую вещь». Эти последние слова дышат высоким, полным достоинством патриотизмом, наличие которого у Тредиаковского мы уже отмечали. Никак нельзя согласиться с утверждением, выдвинутым В. Н. Перетцом, что ссылок на поэзию простого народа Тредиаковский сознательно пытался прикрыть несамостоятельность предложенной им новой системы стихосложения¹. Признание в устах такого правоверного последователя классицизма, каким был Тредиаковский, что в данном случае он шёл за простым народом и его песнями, требовало гораздо больше мужества, чем если бы он заявил, что следовал в своём новом принципе опытам иноземцев (всякие свои заимствования у иноземцев, как увидим далее, Тредиаковский полностью и без всяких попыток смягчить это, всегда оговаривает).

В своих позднейших статьях «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» и «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (древним Тредиаковский считает период нашей языческой поэзии, средним — силлабический период и новым — начатый им «тонический»), он снова подчёркивает, что «коренными» нашими стихами были стихи, состоящие из стоп и имевшие «тоническое количество слогов», как это, добавляет он, «видно и ныне по мужицким песням». В своих раздумьях о характере русского стиха Тредиаковский не мог не учитывать тонической структуры современного ему немецкого стиха. Сам он упоминает и о книжке одного южно-славянского поэта, в которой он также нашёл хореические стихи. Но основным образцом, по которому он равнялся, была русская народная поэзия. «...первородное и природное наше, с самых отдаленных древности, стихосложение, пребывающее и доднесь в просто-народных, молодецких, и других содержаниях, песнях живо и цело». Поэтом он указывает, что даже правильнее считать предложенную им «тоническую» систему стихосложения — «возобновленную, а не новую». Таким образом, мы имеем право со всей решительностью утверждать, что преобразование Тредиаковским нашего стиха строится на национально-русской, да к тому же и народной основе, а отнюдь не на копировании с иностранного, как это пытались доказывать исследователи-космополиты. Да и самый стих, который Тредиаковский называет «российским эксаметром», не только представляет собой тонизированный силлабический тринадцатисложник, но очень употребителен и в нашем

¹ Точка зрения В. Н. Перетца на заимствованный характер системы Тредиаковского поддерживалась до сравнительно недавнего времени рядом специалистов. Однако С. М. Бонди в своих работах по истории русского стиха доказал полную её несостоятельность.

народном стихотворстве (это — размер частушек), и в нашей последующей поэзии, на него ориентировавшейся. Так, по справедливому указанию С. М. Бонди, если разобьём, например, стихи элегии Тредиаковского:

Невозможно сердцу ах|||не иметь печали,
Очи такожде еще|| плакать перестали...

на полустишия, на которые они естественно и распадаются, то увидим, что они полностью соответствуют некрасовскому:

Догоняет ямщикок
Вожака с медведем:
Посади нас, паренёк,
Веселей доедем...

или нашим частушкам:

Он играет хорошо,
Я пою печально.
Я влюбилась в него
Вечером случайно.

Знаменательно, что тем же аргументом от народности — соответствия народным песням — Тредиаковский оперирует неоднократно. Так, когда позднее он выступит против рифмы, он снова подчеркнёт, что наши «коренные» языческие стихи, как и современные народные песни, рифм не имеют: «простых наших людей песни все без рифмы».

Попытки создания обмирщённого литературного языка, противопоставляемого «глубокословной славенщизне», так же как начало преобразования тесно связанной с этой «глубокословной славенщизной» старой силлабической системы стихосложения, были вызваны потребностью дать соответствующие формы тому новому содержанию, которое Тредиаковский, как и Кантемир, вносил в русскую литературу. Причём содержание это по мере развития литературной деятельности Тредиаковского становилось всё более общественно значительным, общественно весомым, всё непосредственнее связывалось с историческим развитием жизни России, с политической современностью.

**Классицизм
Тредиаковского.**

Тредиаковский начал «стишками о любви» и созданием «книги сладкия любви» — первого русского любовного романа.

Однако, как и герой последнего, Тредиаковский покидает «любовь», чтобы идти за «славой»: от узко любовной тематики переходит к темам широкого гражданского (в понимании этого термина людьми XVIII в.), т. е. государственного, значения.

Естественным литературным выражением этого является всё больше утверждение в творчестве Тредиаковского классицизма. Тредиаковский усваивает основные принципы классицизма: рационалистичность, следование правилам, подражание образцам.

За год до опубликования Тредиаковским «Нового и краткого способа», в 1734 г., вышла отдельной брошюрой его «Ода торже-

ственная о сдаче города Гданска» (Данцига, взятого русскими войсками во время войны с Польшей 19 июня 1734 г.). В качестве главного достоинства своей оды Тредиаковский указывает на то, что она «самая первая есть на нашем языке». И он был в этом отношении прав. Мы знаем, что хвалебные, панегирические жанры были одним из распространённых видов нашей школьной лирики конца XVII — начала XVIII в. В школьных пиитиках жанры эти обычно возводились к античным одам. «Епиникион», написанный, например, Феофаном Прокоповичем на полтавскую победу, уже самым названием своим связан с одами Пиндара. Это отмечает и Тредиаковский, выхваляя достоинства «эпиникиона» и подчёркивая, сколь автор его «пиндаризован». Но Тредиаковский в своей «Оде о сдаче города Гданска», действительно, даёт первый в нашей литературе образец торжественной «похвальной» оды, точно построенной по правилам классицизма.

В качестве образца для своей оды Тредиаковский сам указывает оду «На взятие Намюра» Буало, которая считалась приверженцами классицизма наиболее признанным каноническим образцом хвалебно-торжественного одического жанра. Причём в полном соответствии с теорией классицизма, вменявшей в обязанность писателю подражать образцам, Тредиаковский даже ставит в особую заслугу своей оде литературно-стилистическую близость её к такому произведению, как ода на взятие Намюра: «Признаюсь необиновенно, сия самая ода подала мне весь план к сочинению моя о сдаче города Гданска; а много я в той взяла и изборажений, да и не весьма тщался, чтоб мою так отличить, дабы никто не знал: я еще ставлю себе в некоторый род чести, что возмог несколько уподобиться в моей толь громкому и великолепному произведению, которое так есть благоуспешно, что, по мнению знающих особ силу, ничем не отстало от всего, что мы ни имеем из сочинений в сем роде, оставшихся от Пиндара и Горация». К своей оде Тредиаковский приложил теоретическое «Рассуждение об оде вообще». В «Рассуждении» впервые у нас даётся жанровое определение оды, указывается отличие её от эпической поэмы; различаются два вида од (хвалебные и нежные); наконец, формулируется основное свойство поэтики оды — так называемый «лирический беспорядок» («красный беспорядок»), как переводит Тредиаковский соответствующее выражение из «Искусства поэзии» Буало: «Быстра в Оде слога часто есть отважен ход, || Красный беспорядок точно в ней искусства плод». Позднее Тредиаковским были написаны подобные же теоретические рассуждения о жанре эпической поэмы («Предъизъяснение об ироической пииме») и комедии («Рассуждение о комедии вообще»).

Через пять лет после оды о сдаче Гданска появилась ода Ломоносова на взятие Хотина, написанная ямбом, сделавшимся каноническим размером русской хвалебной оды. По своим художественным достоинствам ода Ломоносова совершенно затмила оду Тредиаковского. Однако не следует забывать, что как и во многом другом, Тредиаковский и здесь явился зачинателем — и в теории, и на прак-

тике — одного из самых основных поэтических жанров русского классицизма XVIII в.

Кроме жанра победно-патриотической «пиндаровской» оды, Тредиаковский первый ввёл в русскую поэзию и ряд других жанров. К «Новому и краткому способу» он приложил своего рода жанровую антологию — ряд написанных им стихотворений — образцов разного рода поэтических видов и форм: пиитической эпистолы — послания («Эпистола к Аполлину»), любовной элегии, оды-стансов, эпиграмм, мадригала, рондо, сонета. Из всех этих стихотворений особенного внимания заслуживает «Эпистола к Аполлину». Поэт обращается от лица «Российской поэзии» к «начальнику» муз («девяти парнасских сестр»), Геликона и Пермесса, богу стихотворчества Аполлону с призывом посетить Россию и распространить по ней тот же свет поэзии, который разлит им по всему миру. Попутно Тредиаковский даёт обзор мировой литературы с точки зрения её высших достижений. Перечень называемых им здесь имён представляет немалый интерес, поскольку позволяет точно очертить литературно-художественный горизонт Тредиаковского как последователя классицизма — круг имён писателей, признаваемых им образцовыми.

Из греческой поэзии Тредиаковский упоминает одного Гомера. Гораздо подробнее останавливается он на «римской сестре» — латинской поэзии, называя ряд имён от Вергилия, Горация, Овидия до поэтов-элегиков, сатириков и драматургов. Но особенно подробно и сочувственно говорит Тредиаковский о французской поэзии (в числе четырнадцати называемых им здесь имён находятся все сколько-нибудь выдающиеся представители французского классицизма до «хотя молодого, но весьма чистого в слог» Вольтера включительно). Дальше Тредиаковский упоминает об итальянской поэзии (Тасс), английской (Мильтон), испанской (Лопе де Вега). Весьма подробно останавливается он на немецкой поэзии. Однако это, видимо, в значительной степени дань немцам — членам русской Академии, оды которых Тредиаковский, по должности, переводил на русский язык и отношения с которыми к этому времени у него ещё не испортились. Именно эти немцы-академики в первую очередь им и называются. Касается Тредиаковский даже восточной поэзии, однако сколько-нибудь точных сведений о ней у него, очевидно, не имелось, и потому никаких имён авторов он здесь не называет.

В эпистоле Тредиаковского впервые выражено стремление, воспользовавшись всем литературным наследием прошлого и настоящего, ввести русскую поэзию как равноправную в среду других европейских литератур — стремление, которое на долгое время будет одной из основных тенденций нашего последующего литературного развития. Надо, вплоть не только до программного стихотворения Карамзина «Поэзия», но и до «Моих пенат» Батюшкова и даже до «Городка» Пушкина-лицейста установилась и традиция таких перечней.

Задаче освоения достижений западноевропейской — в основном французской — литературы служит и большинство других предла-

гаемых Тредиаковским, наряду с эпистолой, стихотворных образцов. При всех них Тредиаковский даёт и необходимые теоретические определения впервые употребляемых им на русском языке новых поэтических форм. Подавляющее большинство этих форм сделалось основными жанрами нашей поэзии. Впервые дано у нас Тредиаковским стихотворное переложение басен Эзопа. Наряду с несколькими баснями Кантемира — это первые образцы русской стихотворной басни, первый шаг к басенному творчеству Крылова. Правда, если сопоставить «басенки» Тредиаковского с крыловскими баснями, то между ними окажется примерно такая же разница, как между петербургским пейзажем в «Петриде» Кантемира и во вступлении к «Медному всаднику» (ср. «Басенку I. Петух и жемчужина» и «Петух и жемчужное зерно» Крылова, «Басенку VIII. Ворона и лисица» и «Ворону и лисицу» Крылова и т. д.). Меньшее значение имеет трагедия Тредиаковского на античный сюжет «Деидамия», написанная им в 1750 г. и в силу своей крайней громоздкости и тяжести сцены так и не увидевшая сцены.

В 1752 г. Тредиаковский выпустил первое и единственное собрание своих сочинений в двух томах — «Сочинения как стихами, так и прозой». Открывается собрание переводом «Науки о стихотворении и поэзии», т. е. знаменитого кодекса европейского классицизма — стихотворного трактата Буало «L'art poétique». Следом за ним идёт прозаический перевод одного из краеугольных камней теории классицизма — «Послания к Пизонам» Горация. Таким образом, в пропаганде и популяризации в русской литературе классицизма Тредиаковскому принадлежит видное место.

По своей общественно-политической позиции Тредиаковский примыкал к членам «учёной дружины», был приверженцем петровского просвещённого абсолютизма. Во время борьбы Феофана и Кантемира с верховниками он находился ещё за границей. Но «Песнь» на коронацию Анны Ивановны, которую он пишет там же несколько месяцев спустя, выдержана в совершенно определённых политических тонах. Тредиаковский подчёркнуто, чуть ли не в каждой строфе, приветствует Анну именно как полновластную «самодержицу» — «прямую царицу», которая «над Россиею воцарилась всею». Строка: «Прочь все отсюда враждебные ссоры», очевидно, имеет в виду именно верховников, стремившихся ограничить самодержавие Анны в свою пользу. В «Песне» Тредиаковский выражает надежду, что с воцарением Анны наступит золотой «Сатурнов» век, что все заживут мирно и счастливо, что «переменятся злые нравы». Однако бедный труженик, разночинец Тредиаковский, ещё более остро и тяжело, чем сын молдавского господаря, князь Кантемир, должен был почувствовать полное крушение всех этих надежд. По свидетельству современников, Тредиаковский обязан был подползая со своими очередными стихотворными приветствиями к трону императрицы на коленях; в знак расположения грубая и невежественная Анна достаивала своего придворного пинту, по его собственным словам, «всемиловнейшими оплеушинами».

В 1735 г. (год выхода в свет «Нового и краткого способа») против Тредиаковского возникло нелепое следственное дело, которое чуть не приняло весьма серьёзный оборот. Как раз в той самой «Песне», в которой Тредиаковский восславил «седшу на престол» Анну, он назвал её не императрицей, а на латинский лад — «императрикс». Список с этой песни попал на глаза начальству. В тайной розыскной канцелярии было начато следствие об употреблении «не по форме» «титула ее императорского величества». Тредиаковскому пришлось давать объяснения грозному начальнику тайной канцелярии Андрею Ушакову, производившему в своём розыском застенке, по свидетельству современников, «жесточайшие истязания». Дело, правда, кончилось благополучно, но всё это глубоко потрясло Тредиаковского. Через некоторое время он был избит Волинским. Так наглядно на себе самом Тредиаковский мог неоднократно убедиться, что «злые нравы» российской феодально-крепостнической деспотии не только не переменялись, но стали ещё злее. И вот в творчестве автора восторженных од и песен в честь императрицы начинают звучать новые оппозиционные ноты. В 1751 г. Тредиаковский предпринимает своеобразную попытку дать «урок царям». С этой целью он печатает в 1751 г. свой перевод романа Д. Баркляя «Аргенида», написанного на латинском языке. Как и «Езда в остров любви», «Аргенида» — аллегорический роман, написанный и прозой и стихами. Но пафос её совершенно иной. В основе «Аргениды» лежит романическая авантюрно-любовная фабула, но по существу «Аргенида» является политическим государственным романом, отстаивающим в аллегорической форме принцип абсолютной монархии. С этим был связан исключительный успех и популярность «Аргениды» на протяжении почти целого столетия. Роман Баркляя выдержал десятки изданий, был переведён почти на все европейские языки. Ломоносов считал его одним из значительнейших произведений мировой литературы. В то же время Тредиаковского, несомненно, привлекало к «Аргениде» (за перевод её он впервые принялся ещё в бытность в московской Славяно-греко-латинской академии) то, что автор её ставил своей задачей научить царей, как нужно править страной, дабы избежать всякого рода государственных бедствий и потрясений. «Намерение авторово в сложении толь великия повести,—пишет об этом Тредиаковский,— состоит в том, чтоб предложить совершенное наставление, как поступать государю и править государством».

Уже русский публицист и политический мыслитель второй половины XVII в., Юрий Крижанич, считавший абсолютизм лучшей формой государственного устройства, в то же время резко отличал от него тиранию или, по его выразительному слову, «людодержство». Царь не должен нарушать человеческих, «естественных прав» своих подданных, обязан стремиться к тому, чтобы сделать их счастливыми — «людство учинить блаженным». Именно так думал и Тредиаковский. С этим, несомненно, связан и другой его труд, которым, как мы знаем, он был упорно занят в течение целых тридцати лет (с 1738 г. до самой смерти) — перевод многотомной истории очень

известного в то время французского историка — популяризатора Шарля Роллена (10 томов «Древней истории», 16 томов «Римской истории» и 4 тома «Истории римских императоров», которые были написаны учеником и продолжателем Роллена, Кревье). Перевод Тредиаковского имел большое культурное и в то же время политическое значение: явился для русского читателя не только замечательным сводом сведений по истории античности, но и своеобразной школой гражданской добродетели в антично-республиканском духе. Особенно значительны в этом отношении четыре тома «Истории римских императоров» Кревье, в которых тацитовскими красками бичуется порок на троне — цари-тираны и узурпаторы. Вместе с тем издание перевода Роллена было для Тредиаковского и своего рода ширмой: к ряду томов он предпослал написанные им пространные введения, в которых изложил целый курс «естественного права» и этики. Равным образом в 1760 г. Тредиаковский издаёт свой перевод с французского биографии и сокращённого изложения философии «родоначальника английского материализма и всей опытной науки новейшего времени» (К. Маркс) — Френсиса Бэкона.

С особенной энергией и резкостью тема «злых царей», царей-тиранов разрабатывается Тредиаковским в его наиболее значительном во всех отношениях произведении — поэме «Тилемахида» (вышла из печати в 1766 г.). За пятнадцать лет до того, при издании своего перевода «Аргениды», Тредиаковский объяснял аллегорическую форму её тем, что «прямо и в лицо преднаписывать государям правила, как государствовать и править государством... такое есть своевольство, которое самого жестокого наказания достойно». Теперь сам он как раз и отваживается на это.

«Тилемахида». В своей «Тилемахиде» Тредиаковский переложил в форму эпической поэмы знаменитейший французский политико-нравоучительный роман Фенелона «Похождения Телемака» (написан в 1695—1696 гг., впервые опубликован в 1699 г.).

Как и «Аргенида» Баркляя, роман Фенелона пользовался огромной популярностью и на Западе и, начиная ещё с петровского времени, в России. Помимо ряда рукописных переводов на русский язык, в 1747 г. появилось печатное издание романа, дважды переиздававшееся; всего «в свете знатный Телемак» издавался у нас в XVIII в. десять раз в пяти переводах.

Роман Фенелона был предназначен автором для своего воспитанника, внука Людовика XIV, герцога Бургундского, и, подобно «Аргениде», был насыщен ярким и весьма злободневным политическим содержанием. Как и Барклай, Фенелон — убеждённый сторонник монархического принципа, но вместе с тем его роман, написанный к концу царствования одного из наиболее типических представителей абсолютизма («короля-солнца» — Людовика XIV), является суровым приговором всей государственной практике последнего, как известно, самым пагубным образом сказавшейся на жизни страны, приведшей Францию на край полного экономического и

хозяйственного истощения. В противовес этому Ментор преподаёт в романе своему воспитаннику Телемаку (т. е. по существу Фенелон — герцогу Бургундскому) науку истинного государственного управления, которое, как поясняет Тредиаковский, представляет собой «средину между излишествами могущества Деспотического (самопреобладающего) и бесчисленными Анархическими (не имеющими Начальствующего)». Современниками роман Фенелона воспринимался как прямая и весьма едкая сатира на Людовика XIV и его правительственный режим. Во Франции роман подвергался гонению и довольно долгое время не мог выйти в свет (первое его издание 1699 г. было конфисковано).

В соответствии со своей обличительно-сатирической установкой Фенелон резко нападает в романе на «злых царей». Ряд стихов «Тилемахиды» (прозаический роман Фенелона переведён Тредиаковским стихами с замечательным мастерством, почти слово в слово) содержит в себе весьма сильные и энергичные тирады на тему о неправых царях, которые «не любят всех вещающих Истину смело». Отстранённый от двора, почти отлучённый от литературы, Тредиаковский, несомненно, вкладывал в эти стихи сильное личное чувство. Вещал он в своей «Тилемахиде» и весьма смелые истины. Так, в V книге Телемак вопрошает у своего наставника Ментора:

Я спросил у него, состоит в чем царска державность?
Он отвечал: Царь властен есть во всем над Народом;
Но Законы над ним во всем же властны конечно.

Как напоминает это строки Пушкина в оде «Вольность»:

Владыки! вам венец и трон
Дает закон, а не природа.
Стоите выше вы народа,
Но вечный выше вас закон.

Дальше следует обстоятельная характеристика Ментором существа «царской державности»:

Боги Царем его не ему соделали в пользу;
Он есть царь, чтоб был Человек всем Людям взаимно:
Людям свое отдавать он должен целое время,
Все свои попечения, все и усердие Людям;
Он потоплику достоин Царить, поколику не тщится
Памятен быть о себе, да предастся Добру всенародно.

Роковым недостатком «Тилемахиды» явилось то, что содержащиеся в ней смелые политические истины были облечены в весьма странную и неудачную словесно-художественную форму. Последующая оппозиционность Тредиаковского тому самому придворному обществу, «новоманирно»-галантным жаргоном которого он стремился писать «Езду в остров любви», сказалась и на его стиле. Гражданскому пафосу автора «Аргениды» и «Тилемахиды» более соответствовала торжественно-приподнятая и вместе с тем глубокими корнями связанная с древней литературной традицией «сла-

венская» речь. И вот в его языке снова обнаруживается резкий возврат к столь решительно им было отвергнутой «славенщизне». Главу дворянского классицизма, Сумарокова, он прямо попрекает теперь незнанием церковно-славянского языка. Его собственная стихотворная речь начинает всё больше переполняться «славенскими» словами и оборотами. Наряду с этим в его язык характерно вторгается демократическая «простонародная» лексика. Во всём этом ещё не было ничего дурного. Вовсе отречься от «славенщизны», т. е. в пору Тредиаковского почти от всего нашего книжно-литературного наследия, можно было только в пылу боевого полемического задора. Несомненно прогрессивным, способствующим демократизации литературной речи было и появление в языке Тредиаковского народных элементов. Путём синтеза книжной традиции и живой устной народной речи шли сыгравшие такую важнейшую роль в развитии русского литературного языка Ломоносов и Пушкин. Бедой Тредиаковского было то, что вместо такого законного синтеза его стихотворная речь являла собой беспорядочную механическую смесь.

В его стихах русское и церковно-славянское, книжное и живое, просторечное и даже простонародное смешивались самым пёстрым, причудливым, подчас, можно сказать, прямо варварским образом. В стихотворном переложении из Библии, написанном, в соответствии предмету, высоким стилем, перенасыщенным церковно-славянизмами, библеизмами, рядом со строками, исполненными «глубочайшей славенщизны», в чём, в свою очередь, упрекал его Сумароков («И раздражился он презельно, || В сынах и дщерях злость познал, || Которых сам он снабдевал»), вдруг неожиданно проскакивало самое что ни на есть просторечное: «Н а е с т с я меч мой мяс от тела». Наоборот, такую светскую, мирскую тему, как описание наступления весны (ода «Вешнее тепло»), Тредиаковский развёртывает в стихах, написанных исхищрённо-архаическим языком, словно бы нарочито подобранными, неупотребительными до непонятности словами:

То славий, с пламеня природна,
В хвастинных скутавших кустах,
Возгласностию, коя сродна,
К себе другиню в тех местах
Склоняет толь, хлеща умильно,
Что различает хлест обильно...

Высокое и низкое, книжное и просторечное соседят у Тредиаковского друг с другом подчас в пределах одной и той же строки: «Но исполнь ядрености, пхая их отрывает»; или: «Боги, все животы надрывая, смеялись...» Всё это придаёт стихам Тредиаковского характер какой-то сплошной языковой какофонии, превращает его слог в некий хаос, в котором смешаны самым диковинным образом самые разнообразные, разнохарактерные элементы.

Столь же «диковатой», как словарь стихов Тредиаковского, является их грамматика. Как вспомним, Кантемир, опираясь на латинских авторов, отстаивал право поэта на необычную расстановку

слов — инверсию, считая, что она украшает поэтическую речь, общая ей особую специфичность. Тредиаковский возводит это право в неограниченный произвол. В соединении с искусственно затруднённым синтаксисом это делает многие его стихи почти непонятными русскому читателю. Вообще сознательное усложнение, запутанность, как бы нарочитая затруднённость являются отличительными чертами и языка, и стиля Тредиаковского. Сюда же присоединяется нарочитая манерность. В одной из своих статей («О беспорочности и приятности деревенския жизни») Тредиаковский подчёркивает, что он предпочитает естественному пейзажу «простого и почитай грубого виду, не знающего красот кроме природных и не заемлющего ничего у искусства», пейзаж «деревни, поля, да позволится сказать, расчесанного, наряженного, убранного и почитай я выговорил вырумяненного благоличия». Создание из естественности и простоты «вырумяненного благоличия» — в этом Тредиаковский и усматривал одну из основных задач искусства. Уже Ломоносов с самого начала упрекал Тредиаковского за наличие в его стихах так называемых «затычек», т. е. лишних, ненужных слов, вставляемых в строку лишь для соблюдения размера, заполнения метрических пустот. Иногда целые строки Тредиаковского представляют собой сплав таких ничего не значащих «затычек». Отсюда необыкновенная многословность Тредиаковского. Мы наглядно убедимся в этом, если сопоставим переложения одного и того же псалма, сделанные в порядке некоего поэтического соревнования Тредиаковским, Сумароковым и Ломоносовым: у Ломоносова его переложение заняло шестьдесят стихов, у Сумарокова — шестьдесят шесть; у Тредиаковского — целых сто тридцать.

Тредиаковский пережил Ломоносова несколькими годами, однако рядом с поэзией Ломоносова стиль его творчества выглядит крайне архаическим. Идеи новой философии и литературы облекаются Тредиаковским в формы, в какой-то мере возвращающие нас к временам схоластического классицизма XVII в. и риторической витиеватости проповедников до Феофана Прокоповича. Зато после чтения Тредиаковского начинаешь по-настоящему ощущать и понимать всё огромное значение работы по оформлению и закреплению в литературе русского национального языка, которую проделал Ломоносов.

Кричащая языковая пестрота, многословие, крайняя запутанность синтаксических конструкций сообщали стихам Тредиаковского характер гротеска, делаая их весьма удобным объектом для пародирования. Пародии на них и не замедлили появиться. Некоторые из них подчас принимались за стихи самого Тредиаковского, что и не удивительно, поскольку многие его стихи и сами по себе зачастую выглядят, как пародии.

Все эти черты и особенности, свойственные языку и стилю Тредиаковского, ярко сказались и в его «Тилемахиде». В результате «Тилемахида» сделалась широчайшей мишенью для всякого рода насмешек. За этим не было замечено широкой публикой то значительное, что имеется в её содержании. Но отдельные читатели «Ти-

лемакиды» это значительное в ней рассмотрели. Недаром Радищев, который вообще предпринял в специальной статье, посвящённой Тредиаковскому, попытку — хотя и в шуточной форме — апологии его «Тилемакиды», заимствовал из последней и знаменательный эпиграф к своему «Путешествию из Петербурга в Москву». По предположению академика А. С. Орлова, самые издательства Екатерины II над «Тилемахидой» в её журнале «Всякая всячина» также могли быть до известной степени продиктованы желанием опорочить эту политически нежелательную ей книгу в общественном мнении. Наоборот, Новиков в своём сатирическом журнале «Трутенъ» энергично вступился за Тредиаковского.

Одобрительно, вслед за Радищевым, отметил поэму Тредиаковского не кто иной, как сам Пушкин, что в свете указанных выше политических переключек между автором «Вольности» и автором «Тилемакиды» представляется особенно выразительным. О поэме Тредиаковского Пушкин писал: «Любовь его к Фенелону эпосу делает ему честь, а мысль перевести её стихами и самый выбор стиха доказывает необыкновенное чувство изящного». Телемак — сын гомеровского царя Одиссея, поэтому роман о поисках им отца является как бы естественным продолжением «Одиссеи» Гомера. В романе Фенелона много и прямых заимствований из поэм Гомера и «Энеиды» Вергилия. Отсюда, очевидно, и возникла у Тредиаковского мысль превратить прозаический роман в стихотворную поэму — «описать» его, говоря его собственными словами, в «составе ироническая пиимы». Ещё важнее то, что в поэтике классицизма героическая поэма считалась самым «высоким» и значительным из всех литературных жанров. Это также вполне отвечало идейной значительности романа Фенелона. Жанру героической поэмы соответствовал и выбранный Тредиаковским стихотворный размер — нерифмованный гекзаметр, составленный из дактилей и хореев и приближающийся к античному размеру поэм Гомера: «Древня размера стихом пою отцелюбного сына».

Первый и превосходный образец такого гекзаметра уже был дан Ломоносовым в его «Письме о правилах российского стихотворства» 1739 г. Но для русской эпической поэмы размер этот был употреблён Тредиаковским впервые («Петрида» Кантемира написана традиционным силлабическим тринадцатисложником, эпическая поэма Ломоносова «Петр Великий» — двенадцатисложным, так называемым «александрийским стихом») и чрезвычайно удачно. Недаром уже в XIX в. Гнедич, после ряда поисков другой формы эпического стиха, предпринятых и его предшественниками и им самим, полностью вернулся в своём переводе «Илиады» к гекзаметрам Тредиаковского. С того времени форма эта сделалась канонической.

Заложил Тредиаковский своей «Тилемахидой» и основы для создания на нашей почве особого поэтического «гомеровского» стиля. В частности, он широко применяет в ней составные эпитеты типа «отцелюбный», «багрочерный», «светлоструйный» и т. п., представляющие чаще всего буквальный перевод соответствующих конструк-

ций греческих классических авторов, а порой образованные по аналогии с ними. Подобные составные эпитеты были позднее широко использованы и Гнедичем и Жуковским в их переводах поэм Гомера. Многие из них и вообще прочно вошли в состав не только нашей литературной речи, но и языка вообще. Таковы, например, составные прилагательные: «благоразумный», «кровоточащий» и др.

Энергично вступаясь за «Тилемахиду» Третьяковского в своей статье «Памятник дактилохорическому витязю», Радищев делает попытку хотя бы частично реабилитировать её и в художественном отношении. Соглашаясь, что в «Тилемахиде» «много посредственных и слабых стихов, а нелепых столько, что счесть хотя их можно, но никто не возьмётся оное сделать», Радищев утверждает, что наряду с этим в ней имеется не только «несколько хороших», но и «несколько превосходных». В пример последних он приводит стихи:

Но на ближних горах зеленели кусты виноградны,
Коих листья, как венки и цепочки, висели,
Грозды красней багреца не могли под листом укрыться.

В особое достоинство Третьяковскому Радищев ставит звуковую изобразительность ряда его стихов, то, что позднее стали называть звукописью и что он называет «изразительной гармонией»: «Какая легкость... „Зрелась сия колесница лететь по поверхности водной“. А еще легче, действительно, как нечто легкое, виоущееся по ветру: „И трепетались играньми ветра вьясь, извиваясь!“» Даже в некоторых из тех стихов Третьяковского, которые сам Радищев объявляет «нелепыми», вроде: «Тот час и хлынул поток мясубагр из него издышавша», Радищев находит замечательную «картинность» изображения. Однако в итоге и Радищев выносит Третьяковскому довольно суровый приговор: «Он стихотворец, но не пиит». Действительно, Третьяковский не обладал большим творческим дарованием. Об этом нагляднее всего свидетельствует переводческий, по преимуществу, характер всей его деятельности. Был Третьяковский и неутомимым экспериментатором в области слова. Ряд стихов пишется им исключительно с опытными целями. Часто он сам прямо подчёркивает это. Так, при «Оде в похвалу цвету розе» он помещает подзаголовок: «Сочинена нарочно новым российским пентаметром для примера»; при оде, переведённой из Фенелона: «Сочинена для примера простого русского стиха». «Для опыта» переводит он «гексаметром» и эзоповы басенки. При этом в тех же опытных целях часть этих басен он пишет «ямбическим гексаметром», часть — «хорейским». Ради этого же перевод «Науки о стихотворении и поэзии» Буало также сделан им «попеременно»: одна песнь — хорейми, другая — ямбами. Экспериментировал Третьяковский и в «Тилемахиде», стремясь присвоить русской эпической поэме гекзаметр без рифм, приближающийся к античному. Но этот неустанный стихотворец-экспериментатор в области художественного слова подчас является и подлинным «пиитом». Не будь этого, не удалось бы Третьяковскому неожиданно создавать такие жемчужины стиха и слова,

как хотя бы тот гекзаметр, который приводит в пример «прекрасного» сам Пушкин: «Корабль Одиссеев, бегом волны деля, из очей ушел и сокрылся». Таких действительно прекрасных, образцовых в полном смысле этого слова гекзаметров можно насчитать в «Тилемахиде» немало. Не удалось бы Тредиаковскому написать и тех стихов, какими начинается одно из его библейских переложений:

Вонми, о! Небо, и реку,
Земля да слышит уст глаголы:
Как дождь я словом потеку;
И снидут, как роса к цветку,
Мои вещания на долы.

Эти строки по замечательной энергии и вместе с тем гармоническому течению стиха могли бы легко найти себе место в пушкинских «Подражаниях Корану». Правда, выискивать подобные строки среди огромного количества тяжёлых, маловразумительных, подчас «нелепых» и почти всегда гротескных стихов Тредиаковского — занятие не слишком благодарное, но не отметить наличие их мы не имеем права. Без этого суждение наше о Тредиаковском было бы и неполным, и несправедливым.

Тредиаковский-филолог. В надписи к своему портрету сам Тредиаковский написал: «Он есть Тредиаковский — трудолюбивый филолог». И действительно, важная роль Тредиаковского как филолога и теоретика бесспорна. Тредиаковский был в известной мере основателем русской филологии. Его разбор сочинений Сумарокова является, в сущности, первой у нас специально критической статьёй, другая его работа — по истории русской поэзии — «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» — первым у нас опытом историко-литературного исследования, не утратившим (в разделе, посвящённом силлабике) своего значения и по настоящее время. В частности, должно быть отмечено и в этой работе пристальное внимание автора к русским народным песням. Его «Способ к сложению стихов» (1752) (2-е, совершенно переработанное издание «Нового и краткого способа») был на протяжении всего XVIII в. лучшим учебником силлабо-тонического стихосложения. В «Слове о витийстве» (1744), произнесённом им в качестве «элоквенции профессора» и проникнутом, как и все его работы вообще, горячим патриотическим чувством, Тредиаковский возражает против господства в науке латинского языка и призывает всячески разрабатывать и усовершенствовать «природный», т. е. русский, язык, который столько «и обилия, и сил, и красот, и приятностей имеет». Мысли Тредиаковского о качествах (главнейших критериях), которыми должен отличаться перевод стихов, извлечённые им из его собственного богатейшего переводческого опыта (предисловие «К читателю» при собрании сочинений 1752 г.) и по сей час не утратили своей актуальности.

И в своих филологических трудах Тредиаковский допустил немало курьёзов. Так, движимый патриотическим желанием опроверг-

нуть некоторые уничижительные для славян и русских теории немецких учёных, он впадает в противоположную крайность, утверждая, что «первенствующим» — древнейшим языком Европы был язык «словенский» (праотец славянского), что русский народ происходит от библейского Рос-Мосоха (одного из внуков Ноя) и самое название Россия или Россомосковия значит «главность продолжающуюся» («Три рассуждения о трех главнейших древностях российских», 1757, опубликованы уже после смерти Тредиаковского, в 1773 г.). При этом «первенство словенского языка» доказывается путём самого фантастического словопроизводства: скифы от скитания, кельты от желты, т. е. «народ светлорусый», амазонки («амazoны») от омузоны — «жёны мужественные» и т. п. (рассуждение 1 «О первенстве словенского языка пред тевтоническим»). В самой странной из своих теоретических работ — «Разговоре о правописании» (1748) — Тредиаковский выдвигает предложение об орфографической реформе, основывая её на фонетическом принципе: писать, как произносишь. В «Разговоре» есть ряд здравых мыслей, но самый фонетический принцип Тредиаковский понимает слишком рассудочно-прямолинейно, и его новая орфография, по которой он начинает печатать свои сочинения, не только не привилась, но и навлекла на него лишние насмешки и издевательства со стороны современников. Особенно забавляли всех введённые им особые «единитные палочки» (дефисы), которыми он соединял целые группы слов, желая подчеркнуть, что в живом произношении они образуют как бы некое единство.

Тем не менее сохраняют силу слова о Тредиаковском Пушкина: «Его филологические и грамматические изыскания очень замечательны. Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков... Вообще изучение Тредиаковского приносит более пользы, нежели изучение прочих наших старых писателей. Сумароков и Херасков не стоят Тредиаковского». Однако, несмотря на то, что слова эти прозвучали больше чем сто лет назад, изучение Тредиаковского до сих пор продолжает оставаться далеко недостаточным.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Огромное количество всего написанного и опубликованного Тредиаковским ни разу не было собрано воедино. Единственное прижитенное собрание сочинений Тредиаковского в двух частях, выпущенное им в 1752 г., далеко не содержит в себе всего написанного им и до этого времени. Наиболее полным собранием является издание Смирдина в 1849 г. в трёх томах и четырёх частях. Избранные стихотворения Тредиаковского — в серии «Библиотека поэта» под ред. академика А. С. Орлова, 1935 (здесь же — отрывки из «Тилемахиды», стихотворные отрывки из «Езды в остров любви» и «Аргениды» и избранные статьи о литературе). Подбор критических статей и высказываний о Тредиаковском дан в сборнике С. А. Венгерова «Русская поэзия», вып. 6-й, 1897, стр. 365—397, стр. 395—397, дополнительная библиография). Полностью статью Радичева о Тредиаковском см. в собраниях сочинений Радичева;

критические высказывания Пушкина в сборнике «Пушкин-критик», 1950 (см. по указателю), и в собраниях сочинений. Из критических и историко-литературных работ о Тредиаковском в дореволюционное время наиболее справедливая оценка его деятельности дана в статье И. Введенского, опубликованной в журнале «Северное обозрение», 1849, т. II, и перепечатанной в «Русской поэзии» С. А. Венгерова (вып. 1-й, 1893, стр. 50—55). Наиболее полная биография Тредиаковского — в работе акад. П. П. Пекарского «История Академии наук», т. II, 1873, стр. 1—258 (в извлечении перепечатана в 6-м вып. «Русской поэзии»); кроме того, см. А. А. Куник, «Сборник материалов для истории Академии наук в XVIII веке», 1865, стр. VIII—LVI и 1—86; Л. Н. Майков, «Молодость В. К. Тредиаковского до его поездки за границу» («Журнал Министерства Народного Просвещения», 1897, июль, стр. 1—22); А. О. Круглый, «О «Римской истории» Роллена в переводе Тредиаковского» (там же, 1876, ч. CLXXXVI, стр. 226—233); акад. А. С. Орлов, «„Тилемахида“ В. К. Тредиаковского», сб. «XVIII век», вып. 1-й, 1938, стр. 5—55.



Ломоносов

В 1731 г., через восемь лет после того как в Славяно-греко-латинскую академию, или, проще, в московское Заиконоспасское училище, прибѣл с далѣкой южной окраины тогдашней России, из Астрахани, Тредиаковский, в то же Заиконоспасское училище совсем с противоположного конца страны, с далѣкой северной окраины, из-под Архангельска, прибѣл столь же жаждавший знаний великовозрастный ученик, сын энергичного и предприимчивого поморского крестьянина-рыбака Михайло Васильевич Ломоносов (1711—1765).

Жизнь и деятельность. Замечательная биография Ломоносова широко известна. С детства проявилась в нём страсть к учению; с ранних лет он обучился грамоте; двенадцатилетним мальчиком «охоч был читать в церкви псалмы и каноны». Страсть эта находила относительно благоприятную почву для своего удовлетворения. Жители Беломорского края, через который в то время шла вся внешняя торговля и непосредственные сношения России с Западной Европой, отличались сравнительно высоким культурным уровнем. У одного из своих односельчан четырнадцатилетнему Ломоносову удалось достать и светские книги: церковно-славянскую грамматику Мелетия Смотрицкого (в ней Ломоносов нашёл теорию количественной просодии на античный лад) и арифметику Магницкого. Сам Ломоносов полушутя называл впо-

следствии Смотрицкого и Магницкого «вратами своей учености». Третьей настольной книгой Ломоносова был стихотворный силлабический перевод Симеоном Полоцким Псалтыри, зародивший в нём первое влечение к поэзии. Детские годы на севере навсегда запечатали в сознании Ломоносова величественные картины могучей полярной природы, дали превосходное знание живого народного языка и народного поэтического творчества — поверий, песен, сказок, былин, пословиц. Ежегодные поездки с отцом в море, на промысел, воспитали в мальчике физическую силу и выносливость, энергию, пылкое внимание к окружающим явлениям действительности, находчивость, отвагу. Чувства независимости, личного достоинства, вообще свойственные обитателям Поморья, не испытавшим ни татарского ига, ни крепостной зависимости от помещика (они были так называемыми «государственными крестьянами»), достигли в Ломоносове высшей степени развития и составили одну из драгоценных черт его характера. Десятилетием лет Ломоносов, подобно Тредиаковскому, тайно от отца покидает родительский дом и, пристав к одному из обозов, добирается до Москвы. Всяческими правдами и неправдами добивается Ломоносов принятия в Славяно-греко-латинскую академию, куда доступ ему, как сыну крестьянина, был закрыт. Преодолевая все трудности — от насмешек «малых ребят», академических товарищей Ломоносова, над «болваном лет в двадцать», который «пришел латине учиться», до крайне стеснённых материальных условий, — Ломоносов страстно отдаётся учению: проходит в течение года курс первых трёх классов; помимо латинского, по собственному желанию, изучает греческий язык; зачитывается русскими летописями. Через несколько лет школьное начальство направляет Ломоносова, в качестве одного из способнейших учеников, в Петербург, в университет при Академии наук, откуда в конце 1736 г. его посылают за границу, в Германию, для изучения горного дела. Вольная студенческая жизнь, которой Ломоносов отдаётся со всем пылом своего могучего темперамента, не помешала годам его учения быть исключительно плодотворными. Ломоносов занимается в это время не только точными науками и философией, но и филологией (в частности, теорией языка и поэзии), изучает французский и немецкий языки, полностью овладевая всеми достижениями современной ему научной мысли. После исполненного всяческих приключений возвращения в 1741 г. в Россию Ломоносов начинает работать в Академии наук; в 1745 г., одновременно с Тредиаковским, тридцатичетырёхлетний Ломоносов утверждается академиком, профессором химии. К этому времени развёртывается блестящая научная и не менее замечательная литературная деятельность Ломоносова. Действительный член Академии наук, т. е. сторонник воинствующего антиклерикального мирозозерцания, материалист в своей конкретной научной работе, Ломоносов принадлежал к деятелям *передовой* науки в самом полном и лучшем значении этого слова. Ломоносов был учёным энциклопедического размаха. Пушкин, говоря о том, что он «всё испытал и всё проник»,

имел полное право назвать его «первым нашим университетом», а Герцен отозвался о нём: «Этот знаменитый учёный был типом русского человека как по своему энциклопедизму, так и по остроте своего понимания». Ломоносов осуществил ряд важнейших научных открытий в самых различных областях знания. Эти открытия подчас целыми десятилетиями предвораляли прогремевшие и делавшие эпоху в науке подобные же открытия западных учёных, но оставались незамеченными и забытыми в условиях русского самодержавно-крепостнического строя. Так, Ломоносов, задолго до знаменитого французского химика Лавуазье, которого провозглашали отцом современной химии, выдвинул ряд требований и положений, лёгших в основу химии как науки. Ломоносов положил начало так называемой «физике частичных сил»; выдвинул чисто механическую теорию теплоты лет за сто до того, как она сделалась общепринятой; разработал теории газа и света, получившие общее признание лишь много спустя после аналогичных исследований западноевропейских учёных; сделал ценные открытия в области изучения атмосферного электричества, в области астрономии. Он был первым изобретателем летательного прибора тяжёлого воздуха; выдвинул идею забрасывания в верхние слои атмосферы самопишущих приборов для метеорологических измерений и т. д. При этом во всей своей научной работе Ломоносов исходил из чисто материалистического убеждения в сохранении материи «при всех переменах в Nature случающихся», считая это «всеобщим естественным законом». По праву называя этот впервые сформулированный гениальным русским учёным закон «законом Ломоносова», выдающийся советский учёный, академик С. И. Вавилов пишет: «Глубочайшее содержание великого начала природы, усмотренного Ломоносовым, раскрывалось постепенно и продолжает раскрываться в прогрессивном историческом процессе развития науки о природе»¹.

Параллельно с работами в области точных наук, с занятиями русской историей протекала основополагающая работа Ломоносова в области русского языка, литературной теории и практики, пышно расцветала деятельность Ломоносова-поэта, сопровождавшаяся шумным признанием и славой. Огромна роль Ломоносова и как великого национального просветителя, неустанно ратовавшего за создание русской культуры и науки. В 1746 г. Ломоносов первым в России выступил с публичными лекциями по физике, читавшимися им, также впервые, на русском языке. Ломоносов относился с большим уважением к выдающимся представителям западноевропейской науки, связанным с деятельностью нашей Академии наук. Он вёл оживлённую переписку со знаменитым математиком Леонардом Эйлером, также русским академиком, был связан тесной дружбой с другим академиком, Г. Рихманом, погибшим от удара молнии во время опытов с электричеством, аналогичных тем, которые производил одновременно и сам Ломоносов. Но как и Тредиаковский, Ломо-

¹ С. И. Вавилов, Закон Ломоносова. «Правда», 5 января 1949 г.

носов ожесточённо боролся с заполнившими нашу Академию наук немецкими чиновниками-администраторами и привлекавшимися им учёными-иноземцами, нагло кичившимися своим мнимым превосходством, цепко державшимися друг за друга и недоброжелательно относившимися ко всему русскому. В противовес этим «недоброхотам российских ученых», «неприятелям наук российских», как Ломоносов их гневно называл, он делал всё возможное для выдвижения на научное поприще «природных россиян» — русских учёных. Один из иностранных академических заправил, чиня всяческие препятствия к обучению в Академии русских студентов, нагло и цинично заявлял: «Разве-де нам десять Ломоносовых надобно? И один-де нам в тягость». Ломоносов, наоборот, неустанно и успешно стремился к воспитанию из русской молодёжи «бесчисленных Ломоносовых». В 1755 г. Ломоносов добивается создания крупнейшего питомника русской образованности и науки — Московского университета. В одном из своих писем, с законной гордостью говоря о свойственной ему «благородной упрямке и смелости к преодолению всех препятствий к распространению наук в отечестве», Ломоносов взволнованно прибавлял: «За общую пользу, а особливо за утверждение наук в отечестве и против отца своего родного восстать за грех не ставлю». Всей своей жизнью и деятельностью Ломоносов доказал, что это не было только словами.

Самым замечательным в интеллектуальном облике Ломоносова является его универсальная гениальность, соединение в нём высокоталантливого поэта и великого учёного в области точных наук. Тяга к точным знаниям вообще составляет характерную черту петровского и послепетровского времени. Вспомним влечение к математике и естествознанию у Феофана Прокоповича, трактат по алгебре и перевод книги по астрономии у Кантемира, Тредиаковского, изучавшего в Париже наряду с богословием и математику. Но у всех них интерес к точным наукам носил более или менее дилетантский характер. Ломоносов был учёным — физиком и химиком — мирового значения. В Ломоносове мы имеем первое исключительное проявление нашей национальной талантливости и огромной духовной мощи, воплощённых в человеке, вышедшем из самых народных недр, народной толщи, — гениального деятеля в области нашей культуры.

Преобразование русского стиха. Слаганием вирш Ломоносов, как это полагалось ученику Славяно-греко-латинской академии, занимался уже в школьные годы. Непосредственным толчком к более серьёзным занятиям поэзией послужил для Ломоносова трактат Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». Усвоив новый «тёнический» принцип, предложенный Тредиаковским, Ломоносов, однако, с самого начала занял по отношению почти ко всем остальным положениям, выдвинутому Тредиаковским, резко отрицательную позицию. До нас дошёл экземпляр «Способа», который Ломоносов взял с собой за границу (на нём и дата приобретения: 29 ноября 1736 г.) и который весь испещрён его пометами и критическими замечаниями. Одновременно

Ломоносов внимательнейшим образом штудировал западных теоретиков в области поэзии, в частности работы Готшеда и Буало (в его бумагах того времени имеются многочисленные конспекты и выписки из произведений того и другого)¹.

В 1738 г. Ломоносов послал весьма оригинальный отчёт о своей учебной работе, требовавшийся от него академическим начальством. В этом отчёте он решил дать наглядные доказательства своих многообразных успехов. С этой целью он отправил в Петербург донесение о своих занятиях, написанное по-немецки, присоединив к нему сделанную им научную работу, писанную по-латыни, и стихотворный перевод на русский язык оды автора знаменитого «Телемака», Фенелона (ода эта и печаталась при изданиях «Телемака») параллельно с тут же приведённым им французским текстом, дабы читающие могли непосредственно убедиться в правильности понимания им оригинала и точности переложения. В соответствии с подлинником и вообще жанровыми требованиями оды перевод сделан был Ломоносовым коротким стихом. Коротким же — девятисложным — стихом написал за четыре года до того свою «первую на нашем языке» «Оду о сдаче города Гданска» Тредиаковский. Но в противоположность силлабической оде Тредиаковского (что в полной мере соответствовало теоретическим положениям его «Способа»), Ломоносов делает свой перевод по силлабо-тоническому принципу — четырёхстопным хореем. Равным образом, опять-таки в противовес запрету Тредиаковского сочетать мужские и женские рифмы, Ломоносов в своём переводе это сочетание, следуя французскому подлиннику, допускает. Правда, наряду с этим в переводе Ломоносова ещё чувствуется явная зависимость от того же Тредиаковского. Особенно обнаруживается она в том, что перевод Ломоносова сделан хореем — размером, который Тредиаковский, как мы знаем, преимущественно ценил и рекомендовал. Однако вскоре Ломоносов выступает с развёрнутой — по всем основным пунктам — критикой «Способа» Тредиаковского. В следующем же 1739 г. он направляет членам Российского собрания Академии наук свою новую оду «На взятие Хотина» (сильная турецкая крепость, павшая под ударами русских войск 19 августа 1739 г.). Победой под Хотинем русские как бы взяли реванш за неудачный прутский поход Петра, отражённый в известном нам стихотворении Феофана Прокоповича. Победа русских произвела сенсацию во всей Европе. Неудивительно, что она захватила горячего патриота Ломоносова. К своей оде Ломоносов приложил теоретическое «Письмо о правилах российского стихотворства», в котором он решительно распространяет силлабо-тонический принцип на всё русское стихосложение вообще, доводя робкое и половинчатое преобразование Тредиаковского до его естественного завершения. Пафос «Письма» — стремление до конца освободить русский стих от тех условных и стеснительных пут, которые продолжал налагать на него

¹ См. сообщение Е. Я. Д а н ь к о, Из неизданных материалов о Ломоносове в сб. «XVIII век», т. II, 1940.

Тредиаковский. Тредиаковский, как мы знаем, считал, что стопами должно слагать только «долгие», тринадцатипяти- и одиннадцатисложные, стихи. Равным образом он полагал, что наш новый «тонический» стих может состоять лишь из двусложных стоп, преимущественно из хореев. Ломоносов решительно протестует против всех этих ограничений: «Во всех российских правильных стихах, долгих и коротких,— гласит выдвигаемое им основное положение,— надлежит нашему языку свойственные стопы определенным числом и порядком учрежденные употреблять». Свойственны же нашему языку не только двусложные, но и трёхсложные стопы: «В сокровище нашего языка имеем мы долгих и кратких речений неисчерпаемое богатство; так что в наши стихи без всякия нужды двосложные и троесложные стопы внести, и в том грекам, римлянам, немцам и другим народам, в версификации правильно поступающим, последовать можем». В соответствии с этим Ломоносов считает возможным «составлять» русские стихи не только из ямба и хорая, но и из трёхсложных стоп: дактиля и анапеста, так же как из сочетаний двусложных и трёхсложных стоп: ямбов с анапестами и хореев с дактилями. Ввиду же того, что силлабо-тоническим способом должны слагаться, по Ломоносову, не только гексаметры и пентаметры, но и тетраметры (восьмисложные стихи), и триметры (шестисложные) и диметры (четырёхсложные), из которых каждый может составляться любым из предложенных им размеров, вместо двух родов силлабо-тонического стиха, рекомендуемых «Способом» Тредиаковского, Ломоносов насчитывает целых тридцать его родов. Равным образом, исходя из количества в тридцать слогов, которые должен иметь «русский эксаметр», Тредиаковский категорически возбранял сочетание мужских и женских рифм и вообще рекомендовал преимущественно женскую рифму. Ломоносов решительно возражает против того, чтобы ограничивать наши стихи одинаковым количеством слогов: «Не знаю, чего бы ради иного наши гексаметры и все другие стихи... так запереть, чтобы они ни больше, ни меньше определенного числа слогов не имели». В соответствии с этим Ломоносов допускает для всякого рода наших стихов не только женские и мужские, но и дактилические рифмы.

«Хотя до сего времени,— пишет он,— только одни женские рифмы в российских стихах употребляемы были, а мужские и от третьего слога начинающиеся заказаны, однако сей заказ толь праведен и нашей версификации толь свойственен и природен, как ежели бы кто обеими ногами здоровому человеку всегда на одной скакать велел. Оное правило начало свое имеет, как видно, в Польше, откуду пришед в Москву, нарочито вкоренилось. Неосновательному оному обыкновению так мало можно последовать, как самим польским рифмам, которые не могут иными быть, как только женскими; понеже все польские слова, выключая некоторые односложные, силу (т. е. ударение.— Д. Б.) на предкончасмом слоге имеют. В нашем языке толь же довольно на последнем и третьем, коль над предкончасмом слоге силу имеющих слов находится: то для

чего нам оное богатство пренебрегать, без всякия причины самовольную нищету терпеть и только одними женскими побрякивать, а мужских бодрость и силу, тригласных устремление и высоту оставлять?»

Последняя цитата весьма характерна по своему тону. Всё «Письмо» Ломоносова дышит бодростью и силой, крепкой, здоровой уверенностью в мощи и богатстве родного языка, не уступающего в этом отношении ни одному из языков чужестранных, а многие и превосходящего. «Я не могу довольно о том нарадоваться,— замечает он в другом месте «Письма»,— что Российской наш язык не токмо бодростию и героическим звоном греческому, латинскому и немецкому не уступает, но и подобную оным, а себе купно природную и свойственную версификацию иметь может». Русское стихосложение должно быть «свойственно» русскому языку — таков основной тезис, выдвигаемый Ломоносовым. Цель его «Письма» — дать полный простор и волю естественному — в духе языка — развитию русского стихосложения.

Правда, в одном пункте Ломоносов отступает от этого. Требуя складывать российский гекзаметр и пентаметр стопами, Тредиаковский, однако, допускал наличие в составе хорейского стиха так называемых пиррихий, т. е. стопы, состоящей из двух кратких слогов, и спондеев — стопы из двух долгих,— другими словами наличие известных перебоев в правильном чередовании ударений. Ломоносов усматривает в этом допущении пережиток старой силлабической традиции, связанный с польской и французской версификационными системами и делающий стихи попрежнему прозой. Ломоносов требует слагать стихи чистыми ямбами и хорейми без пиррихий. Только такие стихи считает он правильными; стихи же, «в которых вместо ямба или хорей можно пиррихия положить», он называет «вольными или неправильными» и полагает, что употребление их допустимо только в песнях. Это вынуждало самого Ломоносова для соблюдения в стихе чистого двусложного размера без пиррихий стараться составлять его по преимуществу из коротких слов. Возьмём типичный пример:

И се уже рукой багряной
Врата отверзла в мир заря,
От ризы сыплет свет румяной
В поля, в леса, во град, в моря.

(Ода на день восшествия на престол
Елизаветы Петровны, 1745 г.)

Почти все слова здесь — двусложные; трёхсложные — или находятся только в женской рифме, или сейчас же уравновешиваются следующим затем односложным словом: «отверзла в мир». Более чем трёхсложных слов здесь вовсе нет. Несвойственность русскому стиху только чистого ямба — без пиррихий — была указана уже современниками Ломоносова (в том числе Тредиаковским). Впрочем, и сам Ломоносов на практике постоянно вынужден был отсту-

пать от теоретического требования писать чистым ямбом. Вообще в этом отношении русская поэзия пошла не за Ломоносовым, а за Тредиаковским.

Ода на взятие Хотина. Все свои правила Ломоносов иллюстрирует рядом образцов. Однако самым сильным оправданием его теории является посланная им одновременно с «Письмом» «Ода блаженная памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 г.». Особенно новым и значительным в форме этой оды было то, что Ломоносов, в полном соответствии со своими теоретическими положениями, написал её ямбическим стихом. Из всех способов агитации за ямб этот выбранный им наглядный способ оказался самым действенным. В строфах его оды действительно впервые зазвучали те «бодрость и героический звон» русского языка, о которых он писал в своём сопроводительном «Письме»:

Не медь ли в чреве Этны ржет,
И с серою кипя, клокочет?
Не ад ли тяжки узы рвет
И челюсти разинуть хочет?
То род отверженной рабы,
В горах огнем наполнив рвы,
Металл и пламень в дол бросает,
Где в труд избранный наш народ
Среди врагов, среди болот
Через быстрый ток на огонь держает.

За холмы, где паляща хлябь
Дым, пепел, пламень, смерть рыгает,
За Тигр, Стамбул, своих заграбь,
Что камни с берегов сдирает;
Но чтоб орлов сдержать полет,
Таких препон на свете нет.
Им воды, лес, бугры, стремнины,
Глухия степи равен путь.
Где только ветры могут дуть,
Проступят там полки орлины.

Для выражения обуревавших его восторженных чувств, для изображения величественных картин торжества и победы Ломоносов обрёл соответствующую художественную форму. Об «орлином полете» героических русских войск Ломоносов рассказывает стихом, исполненным такой же стремительной энергии, «звучности», подлинного «орлиного полета» и вместе с тем замечательного благозвучия. Под такой строкой, как «Металл и пламень в дол бросает», не отказался бы подписать своё имя ни один из русских поэтов. Ода Ломоносова была написана всего через пять лет после оды «О сдаче города Гданска» Тредиаковского, но разница между ними поистине колоссальна. Тредиаковский воспевает русскую победу виршами, далеко уступающими виршам Феофана Прокоповича:

Воспевай же, лира, песнь сладку,
Анну, то-есть, благополучну,
К вящему всех врагов упадку,
К несчастью в веки тем скучну.

Ломоносов говорит о том же стихом, по звучности и силе местами почти приближающимся к стиху «Медного всадника»:

Любовь России, страх врагов,
Страны полночной героиня,
Седми пространных морь, берегов
Надежда, радость и богиня.

Основоположник нового силлабо-тонического принципа русского стихосложения Тредиаковский стремился дать нашей поэзии XVIII в. «жизнь и душу». Родоначальник новой русской поэзии XVIII в. Ломоносов первым художественно осуществил этот принцип, облёк идею Тредиаковского живой художественной плотью. «Необыкновенность слога, сила выражения, изображения, едва не дышущие», — восторженно писал об оде на взятие Хотина Радищев. Белинский именно от этой оды ведёт и самое начало новой русской литературы. «Наша литература началась с 1739 года (от появления первой оды Ломоносова)», — пишет он в обзоре «Русская литература в 1843 г.». «Ломоносов — Пётр Великий русской литературы — прислал из немецкой земли свою знаменитую «Оду на взятие Хотина», с которой, по всей справедливости, должно считать начало русской литературы», — повторяет он снова во «Взгляде на русскую литературу 1846 года». Не удивительно то огромное впечатление, которое ода произвела на современников, хотя, видимо, вследствие сопротивления Тредиаковского, опубликована она была лишь значительно позже — в собрании сочинений Ломоносова 1751 г. Примечательна схожая судьба, которая постигла первые основополагающие произведения новой нашей литературы: первые сатиры Кантемира, как мы знаем, появились в печати через тридцать с лишним лет после своего написания, ода Ломоносова — через двенадцать. Это не помешало ни тем, ни другой уже в период своего рукописного существования оказывать могущественное воздействие на судьбы складывающейся новой русской литературы.

Борьба за национальный литературный язык.

Столь же важное, основополагающее значение, как и последовательное доведение до конца преобразования русского стиха — распространение провозглашённого Тредиаковским силлабо-тонического принципа на всю систему русского стихосложения, — имела работа Ломоносова над утверждением народной основы и развитием национального русского литературного языка.

Русскому литературному языку почти всей первой половины XVIII в. была свойственна грамматическая неупорядоченность и чрезвычайная лексическая пестрота. Вместе с новыми понятиями и предметами с Запада хлынули в русский язык и новые слова, одно время, казалось, грозившие исказить его национальную природу. Наряду с многочисленными варваризмами и бок о бок с ними бытовали архаические церковно-славянские формы и выражения. Ломоносов поставил своей главной целью утвердить и укрепить национальную самостоятельность русского языка на широкой народной основе. Главной движущей силой была для него непоколебимая уверенность в огромном «природном» богатстве и мощи родного слова, в его способности выразить своими собственными средствами всё многообразное содержание передовой философской и научной мысли и культуры: «Тончайшие философские воображения и рассуждения, многообразные естественные свойства и перемены, бывающие в сем видимом строении мира и в человеческих обращениях,

имеют у нас пристойные и вещь выражающие речи». И чем больше Ломоносов работал теоретически и практически в области «словесных наук», тем эта уверенность в замечательных природных свойствах и возможностях русского языка у него всё возрастала. В посвятельном предисловии к своей «Риторике», вышедшей в свет в 1748 г., Ломоносов с гордостью заявляет, что русский язык по своему «природному изобилию, красоте и силе» «ни единому европейскому языку не уступает». В подобном же посвятельном предисловии к «Российской грамматике», законченной им семь лет спустя, в 1755 г. (вышла в свет в 1757 г.), Ломоносов идёт ещё далее, смело выдвигая тезис не только о равенстве русского языка с другими европейскими, но и о превосходстве его над ними: «...язык Российский не токмо обширностию мест, где он господствует, но купно и собственным своим пространством и довольствием велик перед всеми в Европе. Невероятно сие покажется,— иронически добавляет Ломоносов,— иностранным и некоторым природным россиянам, которые больше к чужим языкам, нежели к своему, трудов прилагали». И дальше ярко и убедительно Ломоносов развивает свой тезис о могучем, всеобъемлющем «пространстве» русского языка: «Карл Пятый, римский император, говаривал, что испанским языком с богом, французским с друзьями, немецким с неприятельми, итальянским с женским полом говорить прилично. Но есть ли он российскому языку был искусен, то, конечно, к тому присовокупил бы, что им со всеми оными говорить пристойно. Ибо нашел бы в нем великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языков». И это отнюдь не националистическое увлечение, это одни из первых, полные законной национальной гордости слова о «великом, могучем, правдивом и свободном русском языке», которому больше чем сто лет спустя сложит такую восторженную хвалу умирающий Тургенев, о котором Энгельс напишет в восхищении: «...это один из самых сильных и самых богатых живых языков»; и ещё: «Какой красивый русский язык: все преимущества немецкого без его ужасной грубости»¹.

Правда, современная Ломоносову литературно-языковая практика стояла в резком противоречии с подобными утверждениями. Но виной тому, как он правильно сознавал, был не сам язык, вернее — «природные» возможности, в нём заключавшиеся, а «недовольное искусство» тех, кто его употребляет. Реализовать эти возможности, привести язык в наивозможно большее «совершенство» и вместе с тем научить искусству правильного языкового употребления и ставит Ломоносов задачей своих основополагающих трудов в области словесных наук: «Российской грамматики» и краткого, но имеющего исключительно важное теоретическое значение как бы программного введения к собранию своих сочинений 1757 г. под

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XV, стр. 239; т. XXVII, стр. 362.

несколько удивляющим на первый взгляд названием: «Предисловие с пользе книг церковных в Российском языке».

Прежде всего следует подчеркнуть, что в своих работах Ломоносов совершенно выходит из рамок средневековых схоластических представлений, лежавших в основе всех прежних школьных пиитик и риторик, подходит к языку как учёный-естествоиспытатель, материалист, утверждающий тесную и прямую связь языка и мышления, считающий, что объективный мир, «подлинные вещи или действия» порождают «идеи», «представления в уме» и выражающие их слова, а не наоборот.

Третьяковский периода «Езды в остров любви» хотел положить в основу «мирского» литературного языка языковую практику верхушечных социальных слоёв — двора, дворянско-аристократической верхушки — в данный момент времени, т. е. как раз тогда, когда разговорная и деловая речь находилась в состоянии крайней неустойчивости, брожения, засорения варваризмами. В результате литературный язык Третьяковского только отражал это состояние. Ломоносов, наоборот, с самого начала выходил за социально ограниченные рамки языкового употребления аристократических слоёв общества. Он говорит сам про себя, что «с малолетства спознал общий российский и славенский языки, а достигши совершенного возраста с прилежанием прочел почти все древним славено-моравским языком сочиненные и в церкви употребительные книги. Сверх того, довольно знает все провинциальные диалекты здешней империи, также слова, употребляемые при дворе, между духовенством и простым народом». Как видим, языковая практика «двора» не только не выдвигается здесь на первое место, как у Третьяковского, но Ломоносов вообще не придаёт ей сколько-нибудь серьёзного значения. В основу языка кладётся национальный языковый фонд, которым Ломоносов владеет и путём широкого использования которого стремится образовать и упорядочить язык нашей литературы.

Равным образом Ломоносов не ставит утверждаемый им литературный язык в зависимость от случайной языковой данности — речевого употребления сегодняшнего дня, — но прямо и решительно от неё отталкивается, стремясь опереться на некую твёрдую и неизбежную общенациональную «российскую и славенскую» языковую основу. Ломоносов считает (здесь, несомненно, сказались годы его ученья в Славяно-греко-латинской академии), что эта основа нашла отражение в «славенском» языке церковных книг. Особенно настойчиво Ломоносов выдвигает это положение в уже упоминавшемся «Предисловии о пользе книг церковных в Российском языке».

«Славенский» язык, язык церковных книг, понятный грамотным людям по всей России, способствовал, по мнению Ломоносова, национальному языковому единству, воспрепятствовал распадению языка на ряд резко отличающихся друг от друга диалектов-наречий. Это сохранило и единство языка во времени, ибо «видим, что российский язык от владения Владимирова до нынешнего веку,

больше семисот лет, не столько отменился, чтобы старое разуместь не можно было. Не так как многие народы не учась не разумеют языка, которым предки их за четыреста лет писали, ради великой его перемены, случившейся через то время». По словам Пушкина, вполне следовавшего в этом отношении Ломоносову, книжный, «славенский», и русский разговорно-бытовой язык — с историко-стилистической точки зрения всего лишь два «наречия» одного «славяно-русского языка». Мало того, по Ломоносову, наличие в составе русского языка «славенского» наречия обуславливает собой и преимущество русского языка над другими европейскими языками (об этом, кстати, писал уже и Кантемир). Перевод в своё время священных книг с греческого на так называемый церковно-славянский язык непосредственно приобщил нас к «сокровищнице» «древнего греческого языка», в чём, по мнению Ломоносова, также разделяемому Пушкиным, мы имеем явное преимущество перед большинством европейских языков, связанных с тем же греческим, но через посредство латинского.

Считать книжное, «славенское» «наречие» нашим единственно законным литературным языком в послепетровскую эпоху значило идти вспять, служить делу феодально-церковной реакции. Между тем вовсе отказаться от этого «наречия» значило отказаться от почти всей нашей книжной культурной традиции, почти всего литературного наследия. Историческая задача заключалась не в этом, а в языковом синтезе, в сближении книжной речи и просторечия в один цельный общедоступный и общепонятный язык новой, но вместе с тем не утратившей своей национально-культурной традиции литературы. «Простонародное наречие,— замечал Пушкин,— необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизилась, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей». Произвёл, точнее сказать — регламентировал это «сближение», дал нам эту языковую «стихию» Ломоносов.

Учение о «трех штилях». В «Предисловии о пользе книг церковных» Ломоносов различает в «российском языке» три рода «речений» (слов). К первому относятся слова, которые употребляются и в церковно-славянском и в русском языке: *бог, слава, рука, ныне, почитаю*. Ко второму принадлежат те церковно-славянские слова, которые хотя и мало употребляются, особенно в разговорной речи, но «всем грамотным людям вразумительны» — понятны: *отверзаю, господень, насажденный, взываю*. К третьему роду относятся слова живого русского языка, которых нет «в церковных книгах»: *говорю, ручей, который, пока, лишь*. Особую подгруппу составляют здесь «низкие простонародные слова». Ставятся Ломоносовым вовсе вне категорий вульгаризмы, однако он допускает и их ограниченное употребление. Говоря о словах третьего рода, он добавляет: «Выключаются отсюда презренные слова, которых ни в каком штиле употребить не пристойно, как только в подлых комедиях». Наконец, совсем выбрасываются из языка архаизмы — «неупотребительные и весьма обветшалые» слова

церковно-славянского языка, вроде: *обаваю, рясны, овогда, свене* и т. п. Столь же, если не ещё более решительную борьбу объявляет Ломоносов варваризмам — словам, без нужды заимствованным из чужих, иностранных языков. «Старательным и осторожным употреблением сродного нам коренного славенского языка купно с российским отвратятся дикие и странные слова нелепости, входящие к нам из чужих языков... Оные неприличности ныне небрежением чтения книг церковных вкрадываются к нам нечувствительно, искажают собственную красоту нашего языка, подвергают его всегдашней перемене и к упадку преклоняют».

Соответственно наличию трёх родов слов в языке, существуют и три словарно-речевых строя — «штиля»: высокий, посредственный и низкий. Высокий штиль составляется из слов первого и второго рода — «из речений славенороссийских, то-есть употребительных в обоих наречиях, и из славенских россиянам вразумительных и не весьма обветшалых». Посредственный, или средний, штиль должен составляться по преимуществу из речений, употребительных в русском языке (т. е. слов первого и третьего рода), к которым можно примешивать «некоторые речения славенские в высоком штиле употребительные», т. е. слова второго рода, однако — спешит тут же добавить Ломоносов — «с великою осторожностью, чтобы слог не казался надутым»; равным образом допустимы в нём и «низкие» — «простонародные» слова, однако и здесь следует «остерегаться, чтобы не опуститься в подлость». Наконец, низкий штиль составляется по преимуществу из «речений третьего рода», т. е. отсутствующих в «церковно-славянском» языке, которые могут смешиваться с речениями среднего штиля. От слов, употребительных только в «церковно-славянском» языке, в нём следует вовсе удаляться. «Простонародные, низкие слова» могут употребляться в нём «по рассмотрению».

Самое учение о трёх штилях имелось и в прежних школьных пиитиках и риториках. Известно оно было и Третьяковскому. Однако, теоретически принимая его, Третьяковский не делал из этого никаких практических выводов: смешивал в своём языке всё во всё. Ломоносов пользуется этим традиционным разграничением в чисто практических целях, внося порядок и ясность в то пёстрое смешение русского с церковно-славянским и заимствованными западноевропейскими словами и оборотами, какое было характерно для языка петровского и послепетровского времени.

К каждому из трёх штилей Ломоносов прикрепляет определённые жанры. Высоким штилем могут и должны писаться «героические поэмы, оды, прозаические речи о важных материях, которыми они от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются». Средним штилем следует писать прежде всего драматургические произведения, «в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия». Однако там, «где потребно изобразить геройство и высокие мысли», т. е. в трагедиях, можно употреблять и высокий штиль. Из мелких стихотворных произведе-

ний средним штилем должны писаться «дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии». В прозе им могут описываться «дела достопамятные и учения благородные». Наконец, низким штилем следует писать комедии, увеселительные эпиграммы и песни; в прозе — дружеские письма, описания обыкновенных дел. Как видим, здесь дано чёткое соотнесение отдельных литературных жанров с определённым речевым строем, продолжавшее в значительной степени сохранять свою силу даже вплоть до первых литературных дебютов Пушкина: в рецензиях на «Руслана и Людмилу» ряд критиков прямо упрекал Пушкина в нарушении ломоносовской системы трёх штилей. Требуя удаления из литературного языка ненужных варваризмов и утративших живое общественное содержание устарелых и непонятных читателям славянизмов, Ломоносов вёл борьбу за национальную лексику, за национальный словарный состав русского языка. «Однако словарный состав, взятый сам по себе, не составляет ещё языка, — он скорее всего является строительным материалом для языка. Подобно тому, как строительные материалы в строительном деле не составляют здания, хотя без них и невозможно построить здание, так же и словарный состав языка не составляет самого языка, хотя без него и немислим никакой язык. Но словарный состав языка получает величайшее значение, когда он поступает в распоряжение грамматики языка, которая определяет правила изменения слов, правила соединения слов в предложения и, таким образом, придаёт языку стройный, осмысленный характер... Грамматика есть результат длительной, абстрагирующей работы человеческого мышления, показатель громаднейших успехов мышления»¹.

Уже Тредиаковский, понимая важность уяснения и закрепления в правилах грамматического строя русского языка, говорил о необходимости составления «доброй и исправной» грамматики; ещё отчётливее понимал огромное значение грамматики Ломоносов: «Тупа Оратория, косноязычна Поезия, неосновательна Философия, неприятна История, сомнительна Юриспруденция без грамматики». И вот одновременно и параллельно с борьбой за утверждение и упрочение национального словарного состава русского языка Ломоносов стремится упорядочить его грамматический строй — принимается за составление «Российской грамматики», вышедшей в свет в том же 1757 г. Задачей своей «Грамматики» Ломоносов ставит «измерить» «безмерно широкое поле или лутче сказать едва пределы имеющее море» языка, дать «малый и общий чертеж» всей его «обширности». Но Ломоносов осуществляет это не только как эмпирик, всего лишь регистрирующий, заносающий на карту то, что у него перед глазами (таким эмпириком был в своей художественной практике в основном Тредиаковский), а как подлинный учёный, который усматривает за многообразием явлений некие общие законы, ими управляющие, извлекает из «общего употребления языка» правила, которыми, в свою

¹ И. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1950, стр. 23—24.

очередь, «показывает путь самому употреблению» (предисловие к «Грамматике»). Именно Ломоносов и создал первую русскую грамматику, которая сохраняла своё основополагающее значение на протяжении всего XVIII и даже начала XIX в. (выдержала 14 изданий).

Настаивая на необходимости использования «славянского языка» «книг церковных» для русского литературного языка, Ломоносов отнюдь не проповедовал возврата к «глубокословной славенщизне». Наоборот, он считал, что национальный русский литературный язык должен развиваться на основе всех национальных языковых источников до простонародных слов включительно. Превосходным по простоте и ясности языком, в котором всё время чувствуется живое дыхание русской народной речи, написаны частные письма, отчасти научные работы и самого Ломоносова. Весьма характерно в этом отношении обилие простых народных слов, притом в значительной своей части связанных с трудовым крестьянским обиходом, которые он использует в качестве примеров в своей грамматике («изба», «бобыль», «лапоть», «бадьа», «амбар», «горшок», «ковш», «сват», «кум», «попадья», «сверчок», «теля», «жеребя», «сарай», «кистень», «сарынь», «ломоть», «копна», «квасить», «молотить» и т. д.). Находим у него и большое количество народных пословиц и выражений, которые он очень ценил и собирал, очевидно, даже предполагая выпустить их отдельным сборником. Сборник «лучих российских пословиц», составленный Ломоносовым, до нас не дошёл. Но очень вероятно, что он был использован его учеником проф. Барсовым, который и выпустил первый печатный сборник русских пословиц. («Собрание 4291 древних русских пословиц»). Но для своего литературно-художественного творчества в связи с его основными жанровыми формами (ода, торжественная надпись, поэма, трагедия) Ломоносов избирает преимущественно область «высокого штиля». В свою очередь, и то и другое находится в непосредственном и теснейшем соответствии с его поэтикой, органически связанной с общими его взглядами на литературу, её задачи и значение.

**Литературная
позиция
Ломоносова.**

Как и Кантемир, Ломоносов придаёт литературе чрезвычайно высокую общественную значимость. «Для пользы общества коль радостно трудиться», — восклицает он в одном из своих стихотворений («На изобретение графом Шуваловым новых артиллерийских орудий»; 1760). Поэт и должен прежде всего «трудиться для пользы общества». Стихотворным «безделицам» — частным, узко личным, любовным темам Ломоносов, как и Кантемир, противопоставляет высокую общественную тематику. Но в связи с изменившейся исторической обстановкой эта тематика приобретает другую окраску и соответствует этому, иные жанровые формы. Кантемир складывал свои первые сатиры, определившие собой основной характер его литературной деятельности, в годы феодально-клерикальной реакции петровским преобразованиям. Обязанностью поэта-гражданина, стоявшего на позиции горячего сочувствия преобразованиям Петра,

было бичевать носителей этой реакции. Творчество Ломоносова в основном осуществляется в один из периодов «просвещённого абсолютизма» — в елизаветинское время. Ломоносов, столь же горячий приверженец петровских преобразований, как и пламенный патриот, берёт на себя задачу литературного прославления «дела Петра» — политики упрочения русского национального государства: роста внешнеполитической мощи России, развития её производительных сил, расцвета русской науки и культуры. Настойчиво, неустанно прославляя эту политику, Ломоносов вместе с тем усиленно агитирует за её дальнейшее последовательное и планомерное проведение, за её расширение и углубление.

«Разговор с Анакреонтом». Специальную защиту и вместе с тем подчёркнутое утверждение своей гражданской — государственной — тематики Ломоносов предпринял в своеобразном литературном диспуте с признанным, так сказать, классическим носителем узко личной, любовной поэзии, певцом вина и любви Анакреонтом, с которым впервые познакомил в последний период своей литературной деятельности русского читателя Кантемир. Ломоносов перевёл четыре стихотворения, приписывавшиеся Анакреонту, написав на каждое из них свой «ответ». Жизнерадостный, чуждый аскетизма, Ломоносов отнюдь не против жизни и её земных наслаждений. Проповедник радостей жизни Анакреонт для него — «великий философ». Ломоносов и сам умеет ценить и воспевать эти радости. У него есть несколько превосходных переложений и подражаний Анакреонту (в том числе ставшее классическим образцом русской анакреонтической поэзии и вместе с тем характерно проникнувшее в устное народное творчество стихотворение «Ночную темноту»). В молодости писал он и любовные песенки. Цитата из одной такой песенки приводится им в «Письме о правилах Российского стихотворства», цитата из другой («Уж солнышко спустилось») — в «Риторике»¹. Однако поэту-гражданину Ломоносову по-настоящему звучат, творчески его волнуют другие, прямо противоположные темы.

Самый спор его с Анакреонтом имеет отнюдь не литературно-отвлечённое, а весьма злободневное значение, полемически обращён к определённом классовому адресату. «Анакреонтическое» восприятие действительности, гедонизм, культ чувственных наслаждений были характерными чертами и дворянской жизни и дворянской литературы XVIII в. Любовные темы и жанры занимали весьма видное место в творчестве младшего современника Ломоносова, главы дворянского классицизма Сумарокова, и, в особенности, его многочисленных учеников, поэтов-дворян. Это о нём Ломоносов иронически замечал: «Сочинял любовные песни и тем весьма счастлив: для того, что вся молодежь, то есть пажи, коллежские юнкеры,

¹ Полностью эта вторая песня приведена в песеннике М. Чулкова: «Молчите, струйки чисты...» Проф. И. Н. Розанов убедительно обосновывает принадлежность её Ломоносову.

кадеты и гвардии капралы так ему последуют, что он пред многими из них сам на ученика походит».

Со своим творчеством Ломоносов обращался не к дворянской молодёжи, а ко всему «народу российскому», ко всей нации.

Диалог с Анакреонтом начинается стихотворением Анакреонта, в котором последний говорит, что он желал бы сложить песнь о славных подвигах, о древних героях, что с этой целью он даже сменил было свои гусли, которые упорно велели ему «звенеть любовь», на новые. Однако это не помогло:

...гусли поневоле
Любовь мне петь велят,

О вас, герои, боле,
Прощайте, не хотят.

Прямо противоположно этому то, что произошло с Ломоносовым: он хотел петь о любви, а струны сами собой звучат ему о героях.

В третьей паре стихотворений, составляющих цикл «Разговора с Анакреонтом», Ломоносов в высшей степени характерно противопоставляет общественному индифферентизму Анакреонта, который не только до глубокой старости пил и любил, но и умер, подавившись виноградной косточкой,— суровый классический образ признанного в то время носителя гражданской доблести, древнеримского героя-республиканца Катона, который соблазнам лёгкой и весёлой жизни «в забавах» предпочёл путь гражданина, твёрдо стоящего «за Рим, за вольность», и покончил с собой, не желая пережить гибели республики:

Анакреон, ты был роскошен, весел, сладок,
Катон старался ввесть в республику порядок...
Ты жизнь употреблял, как временну утеху,
Он жизнь пренебрегал к республике успеху...
Зерном твой отнял дух приятный виноград,
Ножом он сам себе был смертный супостат;
Беззлобна роскошь в том была тебе причина,
Упрямка славная была ему судьбина.

В конце Ломоносов, правда, говорит, что сам он не хочет быть судьёй в том, кто из них двух «умнее» провёл свою жизнь. Но из всего остального отчётливо видно, на чьей он стороне. Недаром характер Катона он определяет тем же словом «упрямка», т. е. твёрдость духа, благородная патриотическая настойчивость, которое, как мы видели, он применял и к самому себе.

Особенно красноречиво патриотическую сущность всего своего творчества проявляет Ломоносов в последней паре стихотворений, как бы увенчивающей весь цикл. Анакреонт поручает лучшему из художников написать ему портрет его милой, призывая увить её образ всеми прелестями любви и сладострастия. Вслед Анакреонту и Ломоносов приглашает художника написать его любимый образ. Но это образ совсем другой возлюбленной:

О мастер в живописстве первой,
Ты первой в нашей стороне
Достоин быть рожден Минервой,
Изобрази Россию мне.

И дальше в эпическом и монументальном облике важной и величавой «богини», облечённой полнотой верховной власти, Ломоносов восторженно живописует образ своей «возлюбленной матери» — родины. Заканчиваются стихи царственным апофеозом России.

Стихотворение это замечательно во всех отношениях. Ломоносов полным голосом, с полным самосознанием зрелого творца-художника выговаривает здесь основную тему, основной пафос своего творчества — возвеличение, прославление России. Замечательно и конечное олицетворение России в образе царственной самодержицы. Пушкин в 30-е годы не без укоризны называл оды Ломоносова «должностными». Действительно, основные жанры его творчества в значительной степени навязывались ему извне, определялись его академическими обязанностями. В качестве самого выдающегося представителя «словесных наук» Ломоносов вынужден был выступать с официальным стихотворным приветствием от имени Академии наук в дни придворных торжеств — годовщин рождения императриц, восшествия их на престол и т. п. Основное — и количественно, и по существу — место в его творчестве занимают именно «похвальные» оды и весьма большое число примыкающих по своему тону к одам хвалебных надписей, также обычно связанных со всякого рода официальными празднествами. Однако тематика и патетика одического жанра, как видим из «Разговора с Анакреонтом», произведения никак не должностного и даже опубликованного только после смерти Ломоносова, вполне соответствовала внутреннему настрою, пафосу самого поэта.

Подлинный пафос поэзии Ломоносова — всё проникающий собой высокий патриотизм, утверждение русского национального бытия во всех областях: государственности, языке, культуре, литературе. В героических, мажорных, торжествующих строфах его од звучит ликующая сила молодого и могучего народа, вышедшего на широчайший простор всемирно-исторического развития, народа, крепко строящего свой государственный дом, мощно отстаивающего его от всяческих посягательств иноземных хищников и поработителей.

Воспевание героев.

В стихотворном диалоге-диспуте с Анакреонтом Ломоносов намечает две основных тематических линии своего творчества — с одной стороны, воспевание «вечной славы героев», т. е. тех, кто, с его точки зрения, служит делу утверждения русского национального бытия, с другой — изображение силы, мощи, неисчерпаемых природных богатств преобразующейся, национально-утверждающейся России.

Героические образы русских исторических деятелей неизменно привлекали к себе творческое внимание Ломоносова, усиленно интересовавшегося русской историей ещё в ученические годы и возобновившего серьёзные занятия ею с 1751 г. В результате появились два его исторических труда: «Краткой российской летописец с родословием» (1760) — перечень деяний русских великих князей и царей до Петра I включительно — и «Древняя российская история от начала российского народа до кончины великого князя Ярослава

Первого или до 1054 года», опубликованная уже после смерти Ломоносова, в 1766 г. Собирает он материалы и для истории Петра I.

Исторические работы Ломоносова полемически обращены против некоторых «внешних писателей» — учёных-иностранцев, стремившихся всячески принизить Россию, выискивая «пятна на теле русского народа» (слова Ломоносова об историке Миллере). Позднее такой типично дворянский историограф, как Карамзин, отождествлявший историю России с историей самодержавия, характерно и начнёт своё повествование с так называемого «призвания варягов». Наоборот, для Ломоносова, по меткому наблюдению Б. Д. Грекова, «Россия до Рюрика... такой же важный предмет исследования, как и Россия Рюриковичей, даже важнее, потому что до Рюрика создан русский народ и определил своё место в истории Европы»¹. «Как верному сыну отечества надлежит», Ломоносов с гордостью повествует о родном прошлом, о делах славных предков. «Противу мнения и чаяния многих, — пишет он во вступлении к «Древней российской истории», — толь довольно предки наши оставили на память, что, применяясь к летописателям других народов, на своих жаловаться не найдем причины... По сему всяк, кто увидит в Российских преданиях равные дела и героев греческим и римским подобным, унижать нас пред оными причины иметь не будет; но только вину полагать должен на бывший наш недостаток в искусстве, каковым греческие и латинские писатели своих героев в полной славе предали вечности»². Восполнить этот недостаток, увековечить российских героев Ломоносов стремится в своём поэтическом творчестве.

Русскую историко-героическую тему Ломоносов вносит в свою трагедию «Тамира и Селим», написанную им в 1750 г. (вторая его трагедия «Демофонт», 1752, написана на античный сюжет).

Сумароков относил большинство своих трагедий ко времени русской древности. Но, как правило, это носило у него отвлечённо-условный характер. Ломоносов строит свою трагедию «Тамира и Селим» по всем правилам классицизма, но в то же время он связывает её с реальными историческими лицами и событиями: татарским ханом Мамаем, борьбой с ним Дмитрия Донского и разгромом татар на Куликовом поле. И надо сказать, что, несмотря на условную традиционно-любовную фабулу (любовь крымской царевны Тамары, которую её отец хочет выдать замуж за Мамаю, к багдадскому царевичу Селиму), именно Куликовская битва — событие важнейшего исторического значения в жизни русского народа — по существу находится в центре всей пьесы. О различных эпизодах её трижды подробно рассказывается в пьесе (в первом, втором и пятом актах). Мало того, именно героическая победа русских (действующие лица трагедии узнают о ней только под самый конец: сперва о Ку-

¹ Б. Д. Греков, Ломоносов-историк. «Историк марксист», 1940, № 11, стр. 28.

² Одним из первых, наряду с историком Татищевым, начал изучать Ломоносов и древнерусскую мифологию, считая, что она также не уступает в своём роде античной мифологии.

ликовской битве рассказывалось, как о победе татар; ложно выдавал её на всём протяжении пьесы за свою победу и сам Мамай) разрешает и фабульную композицию пьесы, даёт возможность привести её к благополучному концу — взаимному счастью Тамиры и Селима. Само описание битвы на Куликовом поле, канонически вкладываемое Ломоносовым в уста то вестника, то одного из очевидцев-участников, дано с большим подъёмом и художественной силой и до появления «Руслана и Людмилы» (описание боя киевлян с печенегами) и, в особенности, «Полтавы» Пушкина справедливо считалось высшим образцом словесной историко-батальной живописи.

Летописные и исторические имена и эпизоды неоднократно включает Ломоносов и в свои оды. В них упоминаются и «Бодрый Воин Святослав», и перекликающийся с трагедо-комедией Феофана Прокоповича Владимир, который «разбил густую тень» язычества, и «храбрый Мономах», и «предтеча» петровских побед Александр Невский, «низвергший дерзкого врага», и Дмитрий Донской, «сильны плечи» которого «густят татарской кровью Дон»; упоминаются и «российски героини» — княгиня Ольга, мать Ивана IV Елена Глинская. Но с особенным сочувствием относится поэт к самому Ивану IV — Грозному, совпадая в этом с народной точкой зрения, как она выразилась в устном народном творчестве. Также полностью совпадая с народной традицией и вместе с тем предвосхищая точку зрения новейших историков, Ломоносов сближает образ Ивана IV с образом Петра, прямо усматривая в нём исторического предшественника Петра. В первой же победно-патриотической оде Ломоносова на взятие Хотина в разверзшихся облаках над победоносными русскими войсками бок о бок являются Иван и Пётр:

Герою молвил тут Герой:
Не тщетно я с тобой трудился,
Нетщетен подвиг мой и твой,
Чтоб Россов целой свет страшился.
Через нас предел наш стал широк
На север, запад и восток.

«Великий Иоанн, твой сродник и пример», — говорит Петру архимандрит Соловецкого монастыря в поэме Ломоносова «Петр Великий». Но главным героем, человеком, «каков во всех странах не слыхан был от века», является для Ломоносова, как и для Феофана Прокоповича и Кантемира, именно сам Пётр, «повергший варварство своим перуном», поставивший Россию на путь просвещения, национального утверждения и развития.

Образ Петра. Начиная с оды на взятие Хотина, нет ни одной оды Ломоносова, где бы не упоминалось имя Петра, с неизменной, можно сказать, гипнотизирующей настойчивостью не славилось его дело.

Ломоносов вносит в поэзию тот образ Петра, который был уже намечен в проповедях Феофана Прокоповича, Гавриила Бужинского и других панегиристов-современников. Если противники Петра

объявляли его антихристом, для Ломоносова Пётр, наоборот,— воплощённое божество («Он бог, он бог твой был, Россия»). К матери Петра Наталье Кирилловне он прямо обращается в одной из своих од со словами, с которыми в Евангелии архангел Гавриил обращался к деве Марии («И ты в женах благословенна»). «Ежели человека, богу подобного, по нашему понятию найти надобно, кроме Петра Великого не обретаю»,— снова повторяет Ломоносов в «Похвальном слове Петру Великому» (1755).

Но в то же время в обрисовке Ломоносовым образа Петра, несмотря на всю его приподнятость, нет решительно ничего мистического. Пётр для Ломоносова — могучий исторический деятель, «истинны дела, великий путь» которого он неустанно и прославляет. В то же время Ломоносов опять-таки в духе народного творчества настойчиво подчёркивает «простоту» Петра, который не гнушался быть «меж рядовыми солдатами», «между простыми работниками», «с простыми людьми как работник трудился», говорит об его «покрытом пылью и потом лице».

Сквозь условно-религиозную терминологию в ломоносовском Петре намечается сделавшийся столь популярным впоследствии демократический, почти прямо «мужицкий» («пыль и пот») образ царя-плотника.

В последние годы жизни Ломоносов замыслил дать апофеоз Петра в посвящённой ему «героической» поэме «Петр Великий». Задумана была поэма в грандиозных размерах (по некоторым свидетельствам, должна была состоять из 24 песен), включая в себя наиболее важные военные и гражданские события и эпизоды петровского времени, причём в сюжетном центре, очевидно, должна была стоять война со шведами и, конечно, Полтавская битва. Ломоносов придавал поэме чрезвычайно большое значение, считая её своим главным литературно-художественным произведением, одним из важнейших дел своей жизни. Работал он над нею с необычайной настойчивостью и систематичностью: по его собственным словам, «положил себе за правило ковать ежедневно по 30-ти стихов». «Окончание начатого героического описания трудов Петровых,— писал он И. И. Шувалову, которому и посвящена поэма,— выше всех благополучий в жизни моей почитаю». Однако, как и «Петрида» Кантемира, поэма Ломоносова оборвалась почти в самом начале: им были написаны и опубликованы всего две песни — первый появившийся в печати образец русской эпопеи и соответствующего ей особого эпического стиля. В них поэт успел рассказать только события периода первого стрелецкого бунта и некоторые эпизоды русско-шведской войны (поход Петра в устье Северной Двины и взятие русскими войсками Нотебурга-Шлиссельбурга). Но и в этом виде, в противоположность кантемировской «Петриде», являющей собой довольно бесформенный фрагмент, по которому даже трудно составить представление о характере целого, две песни поэмы Ломоносова заключают в себе достаточный и значительный художественный материал, позволяющий судить о всём замысле в целом. Свою поэму

Ломоносов принципиально строил как произведение историческое, подчёркивая, что хотя он и следует в ней античным образцам, но, в противоположность «вымышленным богам» и «басням» Виргилия и Гомера, воспеваает «истинны дела» великого исторического деятеля. Есть в ломоносовской поэме, в соответствии с требованиями «классической» эпопеи и элемент чудесного. Однако поэт сам же подчёркивает условно-литературный его характер. Мало того, Ломоносов превосходит с ранних лет знал и высоко ценил русское народное творчество — народные песни, былины. В его бумагах сохранились следы изучения им языка народных песен, их метрики. Ссылки на «простые», т. е. народные, песни мы имеем и в его «Русской грамматике», и в «Древней российской истории»¹. И вот, по ценному наблюдению проф. А. Н. Соколова, он характерно связывает вводимые им в свою поэму «чудесные» образы не с античной мифологией, а с русским фольклором. Так, вместо Нептуна в роли владыки морей в поэме фигурирует подсказанный русскими сказками и былинами образ морского царя; вместо тритонов — морские чуда². Но особенно замечательной в поэме является обрисовка самого Петра. Пётр дан не столько в образе традиционного героя-победителя и завоевателя, сколько в качестве высшего выражения и завершения намеченного уже в одах образа идеального «отца отечества», неустанного строителя и создателя, вечного работника на троне, который «простер в работу руки», «царствуя служил» для «общего добра», «ради подданных лишив себя покоя».

«Строитель, плаватель, в полях, в морях герой» — такова даваемая Ломоносовым формула-характеристика Петра, подхватываемая семьдесят лет спустя Пушкиным: «То академик, то герой, то мореплаватель, то плотник». Вообще следует отметить, что для своего героизированного образа Петра — и в «Стансах» 1826 г., и в «Полтаве», и в Медном всаднике», и в «Пире Петра Первого» — Пушкин черпал краски непосредственно у Ломоносова.

Сам Ломоносов из своего идеального образа Петра заимствовал материал и для изображения его преемников — Елизаветы, отчасти Екатерины II, к которым обращено большинство его хвалебных од. В своих похвалах этим преемникам Ломоносов нередко брал через край. Так, в том же «Похвальном слове Петру» оратор заявляет, что для Петра мало титула «отца отечества», ибо сверх своих «великих к отечеству заслуг» он ещё «родил» Елизавету. «Это уже слишком даже с точки зрения собственной риторики Ломоносова», — замечает Плеханов. Между тем этот явный гиперболизм восхвалений царствующих монархов был неизбежной данью Ломоносова официальности жанра и задания его од и похвальных речей. По существу же Ломоносов, восхваляя заглавных героинь своих од — им-

¹ См. П. Н. Берков, Ломоносов и фольклор. «Ломоносов». Сборник статей и материалов, II, 1946.

² См. главу о поэме «Петр Великий» в докторской диссертации проф. А. Н. Соколова «История русской поэмы».

ператриц, ставил своей прямой целью неустанно побуждать их следовать Петру, идти проложенным им путём.

Тема России. «Похваляя Петра, похвалим Елисавету», — говорит Ломоносов в «Похвальном слове Петру Великому».

В своих одах он делал как раз наоборот: восхваляя очередного носителя монаршей власти, он восхвалял в нём Петра, т. е. тот идеальный образ монарха, «премудрого учителя и просветителя», который он «воображал» в облике исторического Петра:

Он жив, во все страны взирает,
Свою Россию обновляет,
Полки, законы, корабли
Сам строит, правит и предводит,
Натуру духом превосходит
Герой в морях и на землі.

(Ода Елизавете Петровне, 1757 г.)

Оттого изображения Ломоносовым императриц почти лишены каких бы то ни было индивидуальных черт, настолько, что если снять почти у любой из его од заглавие и убрать из её текста имена и злободневные намёки, никак нельзя было бы догадаться, к какой именно монархине данная ода обращена, какую из российских «героинь» она прославляет. Мало того, рядом с этим отвлечённо-идеальным героическим образом в одах Ломоносова постоянно присутствует другой, не менее могучий женский образ — олицетворённый образ «возлюбленной матери» — России. В одах образы эти обычно сосуществуют, хотя и в тесной взаимозависимости, но самостоятельно друг от друга, в качестве двух параллельных персонажей — монархини и «благодетельствуемой» ею страны. Но в творческом сознании Ломоносова, как мы воочию видели это в концовке последнего из его ответов Анакреонту, эти образы произвольно сливаются, накладываются друг на друга, как бы сквозят друг другом. Россию Ломоносов рисует себе в облике державной владычицы, облечённой в порфиру и венец с царственным скипетром в руках. Тот же грандиозно-развёрнутый образ державной родины в виде гигантской женской фигуры, главой касающейся облаков, опирающейся локтем на Кавказские горы, а ноги простирающей до самой Великой китайской стены, даётся Ломоносовым в его оде на день восшествия на престол Елизаветы 1748 г. Образ России приобретает здесь исполняющий державный размах, художественно заполняя собою весь первый план и явно заслоняя, отодвигая назад фигуру той, к кому обращена ода.

Подлинной самодержавной владычицей, неизменной во всех неоднократно происходивших на его глазах дворцовых сменах и переворотах, являлась Ломоносову родная страна. Не следует, конечно, думать, что пышные фигуры самодержиц были для Ломоносова всего лишь масками, ширмами, что на самом деле под видом российских императриц он изображал Россию. Но

несомненно, что всякий раз, когда Ломоносов выписывал условно-патетический образ очередной воспеваемой им самодержицы, перед его творческим взором возникал другой, ещё более могучий образ — столь дорогой и близкий ему образ матери-родины, «небу равной» России.

**Темы войны
и мира.**

Ломоносов восторженно славит мощь России, торжество её над врагами, боевые триумфы русских войск. И эти победные мотивы в стихах Ломоносова, недаром посвятившего свою первую оригинальную оду взятию Хотина, звучат неоднократно. Причём здесь опять дружно и согласнo сливаются в одно и чисто официальные требования, предъявлявшиеся к нему как к «должностному» академическому поэту, и глубоко искренний пафос Ломоносова-патриота. Но наряду с этим Ломоносов вовсе не был присяжным певцом военных подвигов и военной славы; наоборот, в его творчестве неоднократно и настойчиво звучит энергичное осуждение «губительных брани», прославление «златого мира», «тишины». Воспеванию «возлюбленной тишины» прямо посвящена и одна из наиболее прославленных и, действительно, лучших од Ломоносова — на восшествие на престол Елизаветы, 1747 г. Ломоносов не был пацифистом. Война представлялась ему «необходимой судьбой» всех народов. Он находит в ней и положительные стороны: война будит бодрость и героические порывы в душах людей. Но и тут война принимается при непрременном условии, что она является «шитом обширных областей», не вызвана захватническими желаниями чужих территорий, направлена на защиту родных рубежей. «На что державы ей чужие», — пишет Ломоносов об Елизавете Петровне в оде 1757 г., тут же противопоставляя ей короля Фридриха прусского, которым, наоборот, обуяло «желание чужих держав». Резкое осуждение захватнических войн имеется и в трагедии «Тамира и Селим».

Ломоносов восторженно отмечает в своих одах героические эпизоды Семилетней войны, в которой русские войска, по свидетельству самих же немцев, представляли «зрелище, какого доселе не видывали примеров». Он испытывает высокое патриотическое удовлетворение тем, что русские «перуны» трясут «сердце гордого Берлина, неистового исполина», восхищён взятием русскими войсками прусской столицы:

Посмотрим в Западные страны:
От стрел Российской Дианы
Из превеликой вышины
Стремглаво падают титаны.
Ты, Мемель, Франкфурт и Кистрин,

Ты, Швейдниц, Кенигсберг, Берлин,
Ты, звук летающего строя,
Ты, Шпрее, хитрая река,
Спросите своего героя:
Что может русская рука?

Но поэт всё время подчёркивает, что русские обнажили «правдивый меч» для того, чтобы «войнами укротить войны», водворить мир — «возлюбленную тишину» — и в Германии, которая, «пльвля» «по собственной крови», «конца своих не видит бед», и во всей Европе. Ещё ранее в одной из своих надписей на иллюмина-

цию (надпись 1748 г.) Ломоносов прямо выступает с лозунгом войны против войны:

Российска тишина пределы превосходит
И льет избыток свой в окрестные страны:
Воюет воинство твое против войны;
Оружие твое Европе мир приводит.

В поэме «Петр Великий» Ломоносов выступает с элегически окрашенной тирадой, в какой-то мере созвучной знаменитым анти-военным строкам в «Валерике» Лермонтова:

О смертные, на что вы смёртию спешите?
Что прежде времени вы друг друга губите?
Или ко гробу нет кроме войны путей...

Петра Ломоносов славит в этой поэме не столько за военные подвиги, сколько за то, что, несмотря на войну, он «среди военных бурь науки нам открыл». Именно эта просветительная деятельность и делает Петра подлинным героем, человеком, каких не бывало от века, далеко оставляющим позади себя «вымышленных богов» и традиционных героев Гомера и Вергилия.

Тема о подлинном и ложном героизме составляет основное содержание переведённой Ломоносовым около этого же времени (1760 г.) популярной оды Ж.-Б. Руссо «На счастье». Толчком к переводу этой оды послужило возобновление старого спора о том, какой размер — ямб или хорей — наиболее соответствует высоте одического жанра. В журнале «Полезное увеселение» были опубликованы два перевода оды Руссо, сделанные Ломоносовым (ямбом) и Сумароковым (хореем). Победителем в этом состязании оказался, безусловно, Ломоносов. Ода «На счастье» является одним из лучших, наиболее вдохновенных его созданий вообще. Это убедительнее всего доказывает, что в данном случае Ломоносов был движим отнюдь не только формальной стороной спора, и делает не случайным самый выбор для перевода-состязания именно данной оды. Подлинными героями, возвещается в оде, являются не «лютые и кровавые» герои-завоеватели — «хищники чужих держав», будь то Аттила или Александр Македонский; мерилом истинного героизма являются только «добрые дела»: «герои совершенны премудростию в свет даны». Настоящим героем, носителем «истинного геройского духа» следует почитать только такого царя, что «правдой и покоем себя, народ содержит свой». Наоборот, «герой с суровыми делами ни что, как щастливый злодей». По грозному пафосу обличений ложных героев, суровой энергии и негодующей страстности тона ода «На счастье» стоит особняком в творчестве Ломоносова, являясь прямым предварением знаменитой сатирической оды Державина «Вельможа», обращённой против лжевельмож. В отрицательном отношении Ломоносова к захватнической войне и её кровавым героям, в

горячей проповеди «тишины» — мирного строительства и развития — и вместе с тем в неослабевающей готовности дать могучий отпор алчным захватчикам — «хищникам чужих держав» — мы вправе видеть не эфемерное отражение преходящих политических тенденций, якобы навязывавшихся Ломоносову его положением «официального должностного поэта», как пытались объяснить это некоторые новейшие исследователи, а подлинный голос нации, высказываемый не «принужденными устами» одного из её величайших сынов. Характерно, что с теми же мотивами мы встретимся и в творчестве Державина.

Тема науки. Наряду с героическим миролюбием поэзии Ломоносова другой характернейшей её чертой являются восторженные славословия науке.

«Что их благороднее, что полезнее, что увеселительнее и что бесспорнее в делах человеческих найдено быть может!» — писал Ломоносов о науках в 1760 г. Слова «наука», «науки» являются одними из самых частых в его поэтическом словаре. Как и без упоминания имени Петра, без них не обходится почти ни одна его ода. С темой науки, с пропагандой её пользы и значения мы сталкиваемся в нашей поэзии, начиная с Симеона Полоцкого. Но Симеон Полоцкий вкладывал в этот термин ещё совсем другое содержание, понимая, как мы видели, под наукой схоластическую учёность, не имевшую ничего общего с подлинным научным знанием, больше того, прямо враждебную ему. Гораздо ближе в этом отношении к Ломоносову Феофан Прокопович (вспомним его латинские стихи против папы в защиту Галилея) и, в особенности, Кантемир. Однако Кантемир в основном защищает науку «от противного», резко бичуя в своих сатирах её хулителей. Ломоносов в своих стихах слагает восторженные гимны в честь науки, не устаёт славить её преобразующую мощь, величайшее жизненное значение. Наукам он придаёт характерный эпитет — «божественные». Это тем замечательнее, что под науками Ломоносов разумеет не отвлечённое знание вообще, а прежде всего точные науки — естествознание, «испытание природы», которое он демонстративно объявляет «святым» делом. В одной из своих од (ода 1750 г. «Какую радость ощущаю») Ломоносов прямо перечисляет поимённо особенно горячо пропагандируемые им научные дисциплины — механику, химию, астрономию, географию, метеорологию:

В земное недро ты, Химия
Проникни взора остротой,
И что содержит в нем Россия,
Драги сокровища открой...
Наука легких метеоров
Премены неба предвещай
И бурный шум воздушных споров

Чрез верны знаки предъявляй:
Чтоб ратай мог избрати время,
Когда земли поверить семя
И дать когда покой браздам,
И чтобы, не боясь погоды,
С богатством дальны шли народы
К Елисаветиным брегам.

На этой оде, как и почти на всех хвалебных одах Ломоносова, лежит отпечаток специфической условной восторженности. Ода на-

писана в ответ на некую «высочайшую милость», оказанную Ломоносову Елизаветой. Ломоносов восславляет императрицу за то, что она «к наукам матерски снисходит»; главной задачей астрономии объявляется открытие новой планеты, дабы её можно было назвать заветным царским именем. Но всё это неизбежная дань официальности жанра и задания. И не в этом, конечно, сила и значение ломоносовского воззвания к наукам. Замечательной чертой этого дифирамбического призыва является его выраженный конкретно-патриотический характер. «Ломоносов страстно любил науку, но думал и заботился исключительно о том, что нужно было для блага его родины. Он хотел служить не чистой науке, а только отечеству», — правильно замечает Чернышевский.

В соответствии с этим Ломоносов выдвигает перед излюбленными им науками высокие, но чисто практические задания, ставит их на прямую службу развитию страны, разработке её естественных богатств, росту её благосостояния. Очень выразительна и та форма повелительного наклонения, в которой всё это сказано. Ряд мероприятий в направлении развития научных знаний и промышленности, действительно, имел в то время место. Ломоносов восторженно приветствует в своих одах всякий хотя бы самый малейший шаг на этом пути. Так, одна из лучших его од Елизавете 1747 г. с её знаменитыми строками о науках, которые «юношей питают» и «отраду старцам подают», заучивавшимися наизусть едва ли не всеми русскими школьниками в течение последующих двухсот лет, вызвана утверждением нового устава Академии наук и увеличением вдвое отпускаящихся ей правительством средств. Однако то, что делалось в этом отношении властями, далеко отставало от того, что хотел бы видеть Ломоносов. И его оды не только констатирование фактов, но и пламенная агитация за дальнейшее развитие и углубление научных знаний, за широчайшее внедрение просвещения во все области русской жизни. Особенную силу и убедительность этой агитации придавало то, что она исходила из уст не только поэта, но и величайшего учёного современности, создателя передовой русской науки.

Борьба за научное мировоззрение. Стихотворные понуждения и призывы Ломоносова к развитию отечественных наук и художеств подкреплялись его непосредственной практической деятельностью на научном поприще, и, наоборот, последняя обретала вдохновенную поддержку и защиту в его стихах. В замечательной стихотворной эпистоле «Письмо о пользе стекла» подробнейшее исчисление всех видов этой «пользы» для человеческой культуры Ломоносов заканчивает характерными строками:

Далече до конца стеклу достойных хвал,
На кои целый год едва бы мне достал.
За тем уже слова похвальны оставляю,
И что об нем писал, то делом начинаю.

И действительно, Ломоносов от слов немедленно переходит к делу. «Письмо о пользе стекла» написано им в конце 1752 г., а в декабре того же года он получает от правительства патент и субсидию

для создания первой в России фабрики цветных стёкол. Можно думать, что и само «Письмо», адресованное к И. И. Шувалову, имело своей прямой целью, доказав «пользу стекла», с одной стороны, добиться правительственного разрешения и поддержки для организации фабрики, с другой — пропагандировать в русской публике новую, небывалую ещё в России отрасль отечественной промышленности. Этим объясняется и тот полусутопливый тон, в котором ведётся послание, хотя наряду с этим Ломоносов пользуется очередным случаем, чтобы провести свою постоянную агитацию за необходимость научных исследований и изысканий и одновременно — широко популяризовать эти изыскания. В «Письме» не только рисуются заманчивые и увлекательные картины действительности, какой она является глазу наблюдателя в телескопе и микроскопе, не только излагается существо системы Коперника, но и даётся подробное описание научных опытов с электричеством, направленных к изобретению громоотвода, чем Ломоносов в это время был занят. Заканчивается это описание новым провозглашением органической неразрывной связи, которую Ломоносов ощущает в себе между поэтом и учёным.

Научно-дидактический характер «Письма» обусловил и особый его язык — точный, прямой, порой сухо-прозаический, резко непохожий на обычную одическую приподнятость Ломоносова, его «высокое парение», местами почти приближающийся к языку научной статьи. Чрезвычайно выразительна реальная интерпретация, которую Ломоносов стремится дать в «Письме» знаменитому античному мифу о Прометее. Прометей — это не кто иной, как учёный, возможно, античный астроном, действовавший с зажигательным стеклом в руках и пострадавший от «варваров» за свою приверженность науке. Ломоносов придаёт этому мифу универсально-историческое значение. На протяжении всей истории развития человеческой культуры Прометей борется с врагами науки и зачастую казнится ими: «Вели всегдашнюю брань с наукой лицемеры». Ломоносов и себя ощущает носителем огненного духа Прометея. Замечательнейшей чертой всей, в том числе (что для нас представляет особенное значение и интерес) и поэтической деятельности Ломоносова является его борьба за научное мирозерцание, за передовые для своего времени философские взгляды. Равным образом слово «лицемеры» имеет у Ломоносова совершенно определённый адрес. «Лицемеры» — современное ему реакционное духовенство — те самые «критоны», которых бичевал в своих сатирах Кантемир. Ломоносов энергично продолжает эту борьбу. В составленный им в 1759 г. проект «Регламента Университета» он внёс специальный пункт: «Духовенству к учениям, правду физическую для пользы и просвещения показующим, не привязываться, а особливо не ругать наук в проповедях». Те же ноты звучат и в его поэтическом творчестве, в особенности в «Письме о пользе стекла», где Ломоносов не только утверждает истинность научного представления о вселенной, но и насмешливо выступает против его противников, борется с теми, кто

почитает грехом естественные истолкования таких природных явлений, как гром, молния. Во имя этой борьбы он даже откладывает подчас в сторону свою лиру одописца, вооружается кантемировым сатирическим бичом.

Борьба Ломоносова за научное мирозерцание велась в основном по вопросу о гелиоцентрической системе мироздания Коперника-Галилея, которая продолжала решительно отвергаться реакционным духовенством. В 1756 г. Синод добился запрещения книги Фонтенеля в переводе Кантемира и одновременно обратился к императрице с просьбой издать специальный указ, «дабы никто отнюдь ничего писать и печатать, как о множестве миров, так и о всем другом, вере святой противном и с честными нравами не согласном, под жесточайшим за преступление наказанием не отваживался». В декабре 1756 г. Синод доносит Елизавете на академический журнал «Ежемесячные сочинения», указывая, что в нём «имеются переводы и сочинения, многие, иногда и бесчисленные миры быти утверждающие, что и священному писанию и вере христианской противно есть»¹. В ответ на всё это Ломоносов выступил в конце 1756 г. — начале 1757 г. со своим знаменитым пародийно-издевательским «Гимном бороде» — «завесе мнений ложных», чем, по словам членов Синода в специальной жалобе, направленной ими императрице, «всех святых отец учения и предания еретически похулил». Вызванный в Синод Ломоносов, в ответ на угрозы «божьей казнию» и церковным проклятием, смело «оказал себя», как сообщается в той же жалобе, «тому пашквильному сочинению автором», «ибо в глаза пред синодальными членами такие ругательства и укоризны на всех духовных за бороды их произносил, каковых от доброго и сущего христианина надеяться отнюдь не можно». Мало того, через короткое время Ломоносов написал и пустил в оборот новый и исключительно резкий сатирический выпад, на этот раз уже без всяких обиняков направленный по адресу синодальных членов («О страх! о ужас! гром! ты дернул за штаны, || Которы подо ртом висят у сатаны!»). В этом новом «пашквиле» Ломоносов — жаловались члены Синода — «между многими явными уже духовному чину ругательствами, безразумных козлят далеко почтеннейшими нежели попов ставит». Синод требовал от императрицы, чтобы «соблазнительные и ругательные пашквилы» «были сожжены через палача под виселицею», а автор их был бы «отослан в Синод для надлежащего увещания и исправления». Очевидно, благодаря вмешательству Шувалова Ломоносов вышел из столкновения с Синодом победителем: доклад Синода был оставлен без всяких последствий. Это было крупной победой «Науки» над «лицемерами».

Пронесся слух, хотят кого-то сечь;
Но время то прошло, чтоб наше мясо печь,—

¹ Подробнее см.: проф. Б. Е. Райков, Очерки по истории гелиоцентрического мировоззрения в России, 1937, стр. 176—200.

иронически писал один из неизвестных нам сторонников Ломоносова и, обращаясь к незадачливым членам Синода, продолжал:

Не думайте, что мы вам созданы на шутки.
Хоть нет у нас бород, однако есть рассудки.

Вынуждены были действовать только литературным путём и враги Ломоносова, в свою очередь выступившие с довольно бойкой пародией «Гимна бороде» — «Передетая борода или имн пьяной голове», пущенной за подписью «Христофора Зубницкого» и носившей характер резкого личного памфлета (в частности, Ломоносов попрекался тем, что он «преподло рожден», т. е. происходит из крестьян). Кто такой «Христофор Зубницкий», точно неизвестно. Считают, что под этим псевдонимом выступил один из членов Синода. Сам Ломоносов, решив, что этим именем прикрылся его давний литературный противник Тредиаковский, незадолго до того донёсший в Синод на Сумарокова, ответил ему резкой эпиграммой: «Безбожник и ханжа, подметных писем враль!», обрушившись в ней как на его «ложную святость», так и на всю его литературную деятельность. Не ограничиваясь эпиграммой, Ломоносов написал ещё шуточно-сатирическую «Оду Тресотину», т. е. тому же Тредиаковскому, и, наконец, новый «Второй гимн бороде», в других списках называющийся «Суд бородам»¹. Это последнее стихотворение представляет собой новый смелый выпад против Синода, причём в нём даются остро сатирические портретные зарисовки всех четырёх «смиранных» членов Синода, подписавших донос на Ломоносова, направленный императрице.

В печати «Гимн бороде» смог появиться только спустя сто с лишним лет, но он широко распространился в списках. Позднее он был собственноручно списан вместе с ответом церковников, «Одой Тресотину» и др., Пушкиным.

«Гимну бороде» обычно (в особенности в дореволюционное время) не придавалось сколько-нибудь серьёзного значения. Считалось, что он носит случайный характер, стоит как-то особняком и мало связан как с общим строем ломоносовской поэзии, так и с идейно-творческим лицом поэта. На самом деле «Гимн бороде» представляет собой лишь наиболее яркое выражение целой своеобразной линии в творчестве Ломоносова, довольно настойчиво и длительно им проводимой. Эта линия тесно связана с одним из основных мотивов его поэзии — борьбой за науку и научное мирозерцание — и вместе с тем вносит в облик Ломоносова — патетического одописца — некоторые дополнительные и характерные черты, приближающие «отца нашей риторической поэзии», как называет

¹ В одном из списков того времени «Суд бородам» приписан Сумарокову. Что касается первого стихотворения, то редактор академического издания Ломоносова акад. Сухомлинов не счёл возможным включить его в основной текст сочинений Ломоносова, приведя в качестве приписывавшегося ему стихотворения лишь в примечаниях. Однако авторство Ломоносова в отношении обеих этих вещей представляется почти бесспорным.

Ломоносова Белинский, к его, казалось бы, литературному антиподу — зачинателю в нашей новой литературе реально-критического направления — Кантемиру.

Схватка Ломоносова с реакционными церковниками, несомненно представляющая собой важный момент и одну из ярких страниц в истории просвещения и культуры XVIII в., всем этим не ограничилась. После выхода в свет в 1759 г. второго издания учебника Ломоносова по теории красноречия, «Риторики», придворный проповедник Гедеон Криновский в одной из своих проповедей сделал ряд резких выпадов против Ломоносова, в котором он справедливо видел главу столь ненавистных ему «натуралистов». Ломоносов, хотя прямо и не названный в проповеди, принял вызов, ответив Гедеону весьма энергичной эпитаграммой, прямо причислявшей «казнодея», т. е. проповедника, к тем невежественным святошам-лицедемам, которые всегда вели брань с наукой:

Пахомей говорит, что для святого слова
Риторика ничто, лишь совесть будь готова.
Ты будешь казнодей, лишь только стань попом,
И стыд весь отложи. Однако врешь, Пахом...

Заканчивается эпитаграмма сочувственным противопоставлением «преславного нравоучением Телемака», т. е. романа Фенелона, в предпочтении которого «христову евангелию» Криновский упрекал Ломоносова, «нескладным вракам» воинствующего невежды Пахомея. Эпитаграмма достаточно грубовата. Но в меткости и силе удара ей никак нельзя отказать.

Продолжалась и борьба вокруг системы Коперника — Галилея и учения о множественности миров. Замечательным документом этой борьбы является брошюра, выпущенная Ломоносовым два года спустя, в 1761 г., «Явление Венеры на солнце». В том же году Ломоносов отваживается на смелый шаг: снова переиздаёт осуждённый и конфискованный кантемировский перевод «Разговоров о множестве миров». По убедительному предположению И. Н. Розанова, не без поощрения Ломоносова издаются несколько позже его учеником И. Барковым и самые сатиры Кантемира. Брошюра «Явление Венеры на солнце» — чисто научная работа, излагающая итоги наблюдений Ломоносова над редким астрономическим явлением — прохождением Венеры по солнечному диску. В результате этих наблюдений Ломоносов пришёл к замечательному научному открытию о существовании на Венере атмосферы, что тридцать лет спустя было наново «открыто» западными учёными. Наличие атмосферы на Венере естественно ставило вопрос и о возможности жизни на ней, т. е. как раз то, против чего решительно выступали церковники. И вот научная статья — в специальном «Прибавлении» к ней — превращается в острый полемический трактат в защиту всё той же гелиоцентрической системы и вместе с тем в резкий сатирический памфлет по адресу её противников. Для доказательства правоты Коперника Ломоносов мобилизует все средства. Для нас интереснее

всего, что к этому же привлекается им и поэзия. Ломоносов включает в свою брошюру шутливую басню-эпиграмму: «Случились вместе два астронома в пиру». Спор между сторонниками систем Птолемея и Коперника решает повар самоочевидной аргументацией от «здорового смысла»: нет такого «проотака», «который бы вертел очаг кругом жаркова». Но Ломоносов не ограничивается острой шуткой: он находит нужным дать бой церковникам, так сказать, их же оружием. Опираясь на тексты «священного писания», он делает весьма саркастические выпады против своих противников, «жрецов и суеверов», одновременно вознося на исключительную высоту учёных-естествоиспытателей: «Создатель дал роду человеческому две книги. В одной показал свое величество, в другой свою волю. Первая книга — видимый сей мир, им созданный; вторая — священное писание». «Истолкователи и изъяснители» последнего «суть великие церковные учителя»; «а в оной книге сложения видимого мира сего,— продолжает Ломоносов,— физики, математики, астрономы и прочие изъяснители божественных, в натуру влияющих действий суть таковы, каковы в оной книге пророки, апостолы и церковные учителя». Приравнивание учёных-«натуралистов» к пророкам и апостолам — это такой апофеоз науки и её представителей, больше которого немислимо было дать в исторических условиях того времени. Отсюда не случайность и многозначительность того эпитета «божественные», который Ломоносов придаёт, как уже указывалось, наукам.

Своё рассуждение о двух «богоданных книгах» Ломоносов заканчивает словами: «Не здраво рассудителен математик, ежели он хочет божескую волю вымерять циркулем. Таков же и богословии учитель, есть ли он думает, что по псалтире научиться можно астрономии и химии». Тем примечательнее, что новые научные идеи о мироздании Ломоносов внёс и в ряд сделанных им ранее стихотворных переложений псалмов.

Поэт-учёный. Псалтырь была вообще одной из популярнейших книг того времени. По псалтыри детей учили грамоте. Стихотворные переложения псалмов, которые Тредиаковский считал «истинными образцами» совершенной оды, делами, не говоря о Симеоне Полоцком, и сам Тредиаковский, и Кантемир, позднее Державин, Крылов и многие другие. Причём псалтырь с имеющимися в ней обличениями неправедных судей и злых земных владык давала возможность поэтам XVIII в. легально вводить эту тему в свои произведения. Тема эта, которая достигает громовой силы звучания у Державина, начинается уже в переложениях псалмов Ломоносова. См., например, «Псалма 145 парафрастическую оду», где имеются строки вроде следующих:

Никто не уповай вовеки
На тщетну власть князей земных:
Их те ж родили человеки,
И нет спасения от них.

Но наряду с этим Ломоносов настойчиво выбирает для перевода те псалмы, в которых содержатся величественные картины мироздания. Больше того, он ещё усиливает эти мотивы, развивая их в духе новых научных представлений о вселенной, о множестве миров. Так, например, в псалме 145 говорится об «уповании» на бога, «сотворшего небо и землю, море и вся яже в них». Симеон Полоцкий передаёт это буквально:

...надежда многа
На господа жива, иже сотворил есть
Небо, землю, море и вся исполнил есть...

Ломоносов развёртывает эти лишённые образности слова в грандиозную картину полной бесчисленными светилами мировой бездны:

Несчетно многими звездами
Наполнившего высоту
И непостижными делами
Земли и моря широту.

Подобный же образ снова даётся им в переложении псалма 103:

Ты звезды распростер без счета
Шатру подобно пред тобой.

В подлиннике «Простираяй небо яко кожу» (у Симеона Полоцкого: «Ты небо яко кожу изволи пропяти»). Величественные образы созидающейся вселенной даются Ломоносовым и в его наиболее знаменитой «духовной оде», «выбранной из Иова» («О ты, что в горести напрасно...»).

«Духовные оды» принадлежат к числу замечательнейших художественных созданий Ломоносова. Называя их «лучшими произведениями» его, Пушкин добавлял: «Они останутся вечными памятниками русской словесности, по ним долго ещё должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему».

Однако с наибольшей полнотой, убедительностью и поистине захватывающей силой новое научное восприятие мира — космоса — раскрывается в двух «Размышлениях» Ломоносова («Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния» и «Утреннее размышление о божием величестве»). В соответствии с деистическими взглядами Ломоносова природа представлялась ему наглядным проявлением «величества божия», прямым откровением «творца». Оба его «Размышления» посвящены именно этой теме. Но они заключают в себе и нечто другое. Новая система мироздания утверждает в них не научными доводами, а в порядке непосредственного созерцания — живым переживанием поэта, ощущающего себя лицом к лицу с безмерностью наполненных «несчетными солнцами» мировых пространств — с неизмеримостью вселенной:

Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Так воспринимать и описывать картину звёздного неба мог только убеждённый последователь Коперника и Галилея. Оба «Размышления» проникнуты подлинным «космическим чувством», возникающим на основе нового научного представления о действительности и вместе с тем исполненным огромного поэтического воодушевления. В этих стихотворениях вообще изумительно сливаются воедино эрудиция учёного и дар замечательной художественной интуиции. Так, в «Утреннем размышлении» Ломоносов описывает солнце, каким оно должно было бы предстать приближившемуся к нему человеческому взору:

Тогда б со всех открылся стран
Горящий вечно Океан.
Там огненны валы стремятся
И не находят берегов,
Там вихри пламенны крутятся,
Борючись множество веков;
Там камни, как вода, кипят,
Горящи там дожди шумят.

Поразительнее всего, что эта вдохновенно рисуемая грандиозная картина соответствует тем представлениям о солнце, которые сложились в науке лишь в конце XIX в., после изобретения спектроскопа, и которые гениально предугадал больше чем за сто лет до того двойной прозорливостью — учёного и поэта — Ломоносов. Мало того, в «Вечернем размышлении» Ломоносов, перечисляя ряд учёных гипотез с причинах северного сияния, впервые формулирует и свою собственную гипотезу о том, что «северное сияние движением эфира произведено быть может», защищаемую им позднее (с ссылкой для утверждения своего приоритета именно на данное стихотворение) в специальной научной статье. Так поэт и учёный непрерывно проникают в Ломоносове друг друга. Все указанные черты делают оба ломоносовские «Размышления» произведениями исключительными не только в нашей, но и в мировой литературе. «Размышления» Ломоносова являются замечательными, доселе непревзойдёнными образцами научной поэзии, именно поэзии, в самом настоящем, высоком смысле этого слова. Открытие Ломоносовым подлинно научной поэзии постигла судьба почти всех остальных его открытий. К «Размышлениям» почти до самого последнего времени относились как к произведениям лишь религиозной лирики; только Плеханов правильно почувствовал в них «дыхание космической поэзии» и вместе с тем «научное представление о космосе»¹. Ломоносов даёт в своих «Размышлениях» органический синтез науки и искусства, не только выражая на языке полновесных художественных образов самое передовое научное мирозерцание, ему современное, но и впервые средствами поэзии, на доступном для самого широкого чи-

¹ «История русской общественной мысли», т. II, изд. 2-е, дополненное, М.—Л. 1925, стр. 115—116. См. ещё мою статью «Поэт-учёный», «Известия Академии наук СССР», Отделение литературы и языка, I, 1940, стр. 65—81.

тателя языке произнося ряд подлинно новых слов в науке (хотя бы то же описание солнца).

**Борьба за
национальную
культуру.**

Борьбу за создающуюся русскую науку Ломоносову приходилось вести не только с реакционным духовенством. Мы знаем, как энергично боролся Ломоносов с академическими немцами, третировавшими русских людей в качестве «рабов» — представителей низшей расы, якобы неспособных к научному мышлению и научно-исследовательской работе. Ломоносов противопоставлял этому горячую веру в замечательную талантливость русских людей, своё отношение к русскому народу как к нации героев. Он высказывал своё горячее убеждение в том, что «наше отечество может пользоваться своими сынами не токмо в военной храбрости и других военных делах, но и в рассуждении высоких знаний», что плодоносные недра «российской земли» способны «рождать» своих собственных великих деятелей на почве самобытной культуры — «собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов», собственных «российских Колумбов». В оде, посвящённой Екатерине II и написанной сейчас же после дворцового переворота 1762 г., Ломоносов чрезвычайно резко обвиняет весьма многочисленных в то время немцев, состоявших на русской службе, в том, что они, выйдя за пределы своей «должности» и «в противность истины вещей», почитали весь «российский род», всех русских своими «рабами». В ответ Ломоносов предлагает им «измерить» «обширность» росийских «стран», исчислить несметное множество росийских героев:

Обширность наших стран измерьте,
Прочтите книги славных дел,
И чувствам собственным поверьте,
Не вам подвергнуть наш предел.
Исчислите тьму сильных боев,
Исчислите у нас героев
От земледельца до царя
В суде, в полках, в морях и в селах
В своих и на чужих пределах
И у святого алтаря.

Примечательнее всего, что попутно Ломоносов счёл необходимым выступить с прямым предостережением новой императрице, призывая её соблюдать «народные права» (из контекста видно, что Ломоносов вкладывал в это выражение главным образом чисто национальное, а не политическое содержание) и угрожая ей, в противном случае, судьбою ею же свергнутого Петра III. И эти предостерегающие намёки были услышаны Екатериной. Несмотря на ряд традиционно пышных похвал новой монархине, которыми была обставлена ода, Екатерина приняла её явно холодно. Никакой обычно полагающейся в таких случаях награды Ломоносов за неё не получил, а вскоре после этого Екатерина и вовсе было хотела уволить Ломоносова из Академии наук. Правда, видимо, опасаясь неблагоприятного впечатления, которое это могло произвести на общество — претендует на имя «Росийской Минервы», покровительницы наук и

искусств, и в то же время увольняет крупнейшего поэта и учёного, — она отменила уже подписанный ею указ об отставке. Ломоносов своей одой блистательно доказал, что когда дело шло о том, что он почитал «общее пользой», благом российского народа, — его, действительно, ничто не могло остановить. Однако всего лишь этой одой, уже известной нам одой «На счастье» да двумя-тремя переложениями псалмов гражданско-обличительные мотивы ломоносовской поэзии и ограничиваются. В своих сатирических стихах он нападает на наших «тёмных людей» середины XVIII в. — реакционное духовенство. В основном же жанре своего творчества — в одах — он, как правило, не только не проявляет критического отношения к окружающей его действительности, а наоборот, восторженно приемлет и славит её. И в то же время никак нельзя согласиться с мнением Плеханова, что «в общественном смысле он всегда оставался полным и, конечно, вполне искренним консерваторм». Наоборот, Ломоносов во всех своих одах с напряжённой настойчивостью выдвигает и неустанно пропагандирует героическую программу стремительнейшего движения вперёд, бурного развития всей страны. Мажорный, восторженный тон его од отражает обнаруживающееся как раз в это время пробуждение всех сторон народной национальной жизни, начинающийся расцвет русской науки, русского искусства, русской литературы.

Литературная деятельность Ломоносова проходит в непрерывной борьбе с другими резко враждебными ему современными литературными деятелями и течениями — Тредиаковским, Сумароковым и его школой. Старые исследователи склонны были сводить все обстоятельства этой борьбы к личной вражде писателей друг с другом. Некоторые советские исследователи, правильно почувствовав узость и поверхностность таких объяснений, старались отыскать другую, общественную подоплёку этой литературной вражды. Борьба трёх писателей была «социологизирована». В Ломоносове стали видеть представителя идеологии придворной верхушки, в Сумарокове — средней дворянской интеллигенции, в Тредиаковском — духовенства. Такое понимание смысла и значения литературной деятельности Ломоносова, конечно, чрезвычайно обедняет, снижает и искажает её. В Ломоносове — одном из наиболее героических деятелей нашей культуры и литературы, человеке, вышедшем из самых глубинных народных недр, мы имеем не защитника ограниченно-корыстных интересов той или иной дворянской клики или даже того или иного дворянского слоя, а первое подлинное проявление нашего национального, народного самосознания. Несмотря на свою теснейшую связь с двором, с высшими дворянскими магнатами, несмотря на «высоту» своего литературного «штиля», по своим основным устремлениям Ломоносов демократичнее, народнее и Тредиаковского и Сумарокова при всём порой «просторечии» «штиля» последнего. Сумароков при всей прогрессивности отдельных идейных и стилистических тенденций его творчества был всё же типичным дворянским идеологом, почти всегда остававшимся в рамках своего класса;

В деятельности Ломоносова впервые распрямлялись и разворачивались скованные силы многомиллионного трудового народа.

**Идейная сила
и слабость
од Ломоносова.**

Политические взгляды Ломоносова определялись тем, что он, сам достигнувший колоссальных результатов с помощью просвещения, науки, был убеждённым просветителем. Он верил, что путём просвещения можно преобразовать лицо всей страны. Доказательством этого, казалось ему, была деятельность Петра, боровшегося со старорусским «варварством» и насаждавшего просвещение. Когда Ломоносов вступил в русскую литературу, деятельность эта была ещё у всех на глазах: первая ода Ломоносова «На взятие Хотина» появилась всего через четырнадцать лет после смерти Петра. Подобно членам «ученой дружины», Ломоносов был сторонником петровского «просвещённого абсолютизма». Самодержавная власть, казалось ему, являлась тем рычагом, с помощью которого, идя путями Петра, можно поднять, преобразовать всю Россию. Всячески побуждать преемников Петра следовать этими путями, славить и возвеличивать каждый новый шаг в этом направлении — такова была задача, которую Ломоносов ставил и настойчиво, с неослабевающей энергией осуществлял своими одами. «За то терплю, что стараюсь защитить труд Петра Великого, чтобы выучились россияне, чтобы показали свое достоинство», — записал он себе «для памяти». Утопический характер этой программы Ломоносова, в которой не только сказались идеи «просвещенного абсолютизма», но, повидимому, и своеобразно отразилась вера в «доброе царя», свойственная широким массам крестьянства, заключался в том, что он явно переоценивал прогрессивность русского самодержавия, равно как верил в то, что преобразование феодально-крепостнической России может совершиться путём одного лишь просвещения.

Преобразование же это, с точки зрения Ломоносова, было совершенно необходимо. Свои критические мысли и многолетние раздумья над различными сторонами жизни страны Ломоносов хотел собрать и подытожить в обстоятельном политико-публицистическом трактате. Этот трактат должен был состоять из восьми разделов, в которых Ломоносов намеревался коснуться самых разнообразных вопросов внутренней политики и управления — народного просвещения, государственной экономики, «исправления земледелия», «лучших польз купечества» и т. д. Из всего этого обширного замысла до нас дошла только первая глава под выразительным названием: «О размножении и сохранении российского народа», написанная в форме письма от 1 ноября 1761 г. к И. И. Шувалову. В письме Ломоносов, исходя из принципов «естественного права», даёт резкую критику действовавшего в то время в России законодательства, обрушивается на целый ряд закоренелых обычаев, церковных установлений, высказывается против постов, требует запретить принятие монашества до 45—50 лет и т. п. Написанное простым и ярким, местами почти народным языком, обращённое против «невежд-попов», против «помещичьих отягощений» и вообще выдержанное в смелых, резко обличительных

тонах, подчас прямо напоминающих краски сатир Кантемира, письмо-рассуждение Ломоносова является одним из самых выдающихся произведений нашей публицистики XVIII в. Полностью оно могло быть опубликовано только 110 лет спустя, в 1871 г. Проявляется в письме и гуманность автора, очень характерно для Ломоносова подкрепляемая соображениями государственной пользы. Так, выдвигая необходимость браков по любви (эта же тема, кстати, настойчиво развивается в трагедии «Тамира и Селим»¹), Ломоносов защищает этот тезис тем, что «где любви нет, не надежно и плодородие». Гуманистом предстаёт нам Ломоносов и в своём «Письме о пользе стекла», в котором он возмущённо рисует яркие картины колониального рабского труда на горных рудниках, заведённого европейцами в покорённой ими Америке. Весьма возможно, что это место было в какой-то мере подсказано той беспощадной эксплуатацией, которой подвергались на частных и государственных горных заводах Урала прикрепленные к ним крестьяне. Однако, за исключением этих строк, во всём остальном поэтическом творчестве Ломоносова мы не найдём никаких следов отражения страданий русского закрепощённого крестьянства. Из его од на нас глядит, наоборот, образ «ликующей», благоденствующей страны. Впрочем, это зависело в значительной степени и от самых условий его литературной работы. В противоположность запуганному, в буквальном смысле этого слова, забитому Тредиаковскому, Ломоносов, в качестве официального придворно-должностного поэта, также вынужденного прибегать к покровительству всякого рода «меценатов», умел отстоять свои человеческие права и достоинство. Об этом с восхищением вспоминал позднее Пушкин. «Ломоносов,— писал он,— наполнил торжественные свои оды высокопарною хвалою; он без обиняков называет благодетеля своего графа Шувалова своим благодетелем; он в какой-то придворной идиллии воспевает графа К. Разумовского под именем Полидора... Он пишет: „Его сиятельство, граф М. Л. Воронцов, по своей высокой ко мне милости, изволил взять от меня пробы мозаических составов для показания её величеству...“ Но зато умел он за себя постоять и не дорожил ни покровительством своих меценатов, ни своим благосостоянием, когда дело шло о его чести или о торжестве его любимых идей. Послушайте, как пишет он этому самому Шувалову, *предстателю муз, высокому своему патрону*, который вздумал было над ним пошутить: „Я, ваше высокопревосходительство, не только у вельмож, но ниже у господ моего бога дураком быть не хочу“». Эти ломоносовские слова Пушкин любил повторять по отношению к себе самому в последние годы жизни — годы тяжкой зависимости от двора и царя. Тут же Пушкин приводит ещё один знаменитый ответ Ломоносова: «В другой раз,

¹ См. интересный, хотя и страдающий натяжками и преувеличениями анализ этой трагедии Ломоносова в статье Е. А. Касаткиной «Трагедия Ломоносова „Тамира и Селим“», «Учёные записки Томского пединститута», 1949, т. VII, стр. 116—142.

заспоря с тем же вельможею, Ломоносов так его рассердил, что Шувалов закричал: „Я отставлю тебя от Академии“.— „Нет,— возразил гордо Ломоносов,— разве Академию от меня отставят“. Вот каков был,— заканчивает Пушкин,— этот униженный сочинитель похвальных од и придворных идиллий». Зависимое, «должностное» положение Ломоносова как писателя и учёного, несомненно, очень его тяготило. В его бумагах сохранился набросок перевода из Анакреонта, сделанный им для себя как-то в одну из тяжёлых минут:

Кузнечик дорогой, коль много ты блажен,
Коль больше пред людьми ты счастьем одарен!..
Ты скачешь и поешь, свободен, беззаботен;
Что видишь — все твое; везде в своем дому.
Не просишь ни о чем, не должен никому.

Последних двух строчек в оригинале нет, они прибавлены самим Ломоносовым. Но как и всегда, Ломоносов умел, во имя «пользы общества», торжествовать над подобными личными настроениями. Ломоносов придавал огромное значение тому, что благодаря своему положению официально-должностного поэта, он получал возможность литературным путём внушать и проповедовать хозяевам страны — русским самодержцам — свою преобразовательную программу. Но осуществлять это он мог только в рамках хвалебно-торжественной оды. Торжественные оды, подобно парадным фейерверкам и иллюминациям, являлись непременной составной частью традиционно сложившегося ритуала придворных празднеств и триумфов, которые периодически в установленные дни устраивали себе дщери и внуки Петра. Ломоносов, который обязан был готовить к этим дням очередную «должностную» оду, должен был составлять и стихотворные надписи к иллюминациям (им написано очень большое число таких надписей). Ломоносову же поручалось разрабатывать и самые проекты архитектурного оформления иллюминаций. До нас дошёл текст ряда этих проектов. Все они преследуют одну цель — создать празднично-торжественное, радостно-великолепное зрелище. И, конечно, Ломоносов никак не мог бы представить в своих проектах вместо фигурирующих в них условно-парадных «гениусов», символизирующих «блаженство» сельского труда, фигуры подлинных крестьян, изнемогающих под бременем непосильной барщины, или дать вместо условной фигуры России, «взирающей с веселием» на императорский щит, подлинную картину народной крепостной нужды и народного горя. Оды Ломоносова являлись такими же своего рода декорациями, иллюминированными всеми огнями предельно-расцветченного, изукрашенного слова, великолепно обставленными мифологическими образами, аллегорическими фигурами. В этом заключалась ограниченность, условность и идейная слабость основного литературного жанра ломоносовской поэзии. Но на этих условно пышных декорациях Ломоносов писал свои замечательные лозунги, призывавшие к просвещению, к развитию национальной культуры, к пробуждению всех

народных сил и способностей. О могучей прогрессивности этих лозунгов, о величии ставившихся ими задач лучше всего свидетельствует то, что многое из провозглашавшегося Ломоносовым не только не могло быть осуществлено самодержавием XVIII в., но прямо перекликается с нашими днями. Так, например, настойчивые, несколько раз повторяющиеся в поэзии Ломоносова призывы к грядущим «российским Колумбам» проложить великий северный водный путь в Америку оказались словно бы прямо завещаны им нашим дням. И недаром С. М. Киров, говоря о необходимости освоения богатств русского севера, ссылаясь на могучий почин и пример Ломоносова¹. Во всём этом заключается величие и сила ломоносовского творчества. Однако сами декорации, на которых ярко сияли героические призывы и лозунги Ломоносова, не только не отражали подлинной самодержавно-крепостнической действительности, но, наоборот, закрывали её от глаз. То, что на самом деле таилось за пышной декоративностью ломоносовской одописи, покажет три-четыре десятилетия спустя в своём знаменитом «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев.

**Проблема
художествен-
ной формы.**

Идейная сила и слабость од Ломоносова обуславливает собой и их художественную силу и слабость. В последней паре стихотворений из уже известной нам своеобразной диалогической сюиты «Разговор с Анакреонтом» полемика идёт не только по линии содержания. Перед нами и полемика двух жанров, двух строго соответствующих разному содержанию глубоко различных художественных форм. Нежным и приятным изображениям женской прелести в лёгкой анакреонтической оде-песенке противопоставляются высокие образы и торжественная патетика хвалебной оды; индивидуальному женскому портрету, точно соответствующему данному оригиналу — единственному, неповторимому образу любимой (требование Анакреонта живописцу — не слишком сдвинуть брови и не слишком расставить их, а сделать точь-в-точь такими, как у милой) противопоставляется идеально-отвлечённый лик величавой богини. Это противопоставление насквозь проникает собой и всю художественную плоть обеих пьес-антагонистов: песенка Анакреонта написана «средним штилем», ответ Ломоносова — «высоким штилем»; хорей песенки Анакреонта противопоставлен стихотворный размер, который Ломоносов уже в своём «Письме о правилах российского стихотворства» провозгласил каноническим метром торжественной оды, — ямб.

Это оспаривание Анакреонта не только содержанием, но и органически соответствующей этому содержанию формой не случайно. Поскольку в XVIII в. наша художественная литература лишь начала терять свой прикладной характер, какой она в значительной степени имела в допетровской письменности, стала выделяться как совершенно самостоятельная область словесности, начала складываться,

¹ С. М. Киров, Избранные статьи и речи, М. 1939, стр. 475.

осознаваться как искусство, постольку вопросы художественно-поэтической формы приобрели в это время исключительно важное значение. Этим же объясняется крайняя острота в ощущении, восприятии формы большинством писателей того времени. Особенно чуток был в этом отношении Ломоносов. В споре о превосходстве для оды ямба или хоря Тредиаковский ещё стоял на той точке зрения, что ямбический или хорейский стихотворные размеры сами по себе ничего не значат, эстетически нейтральны, что всё зависит только «от изображений, которые стихотворец употребляет в свое сочинение»: если «нежные слова приберутся», то и ямбический стих «изобразит слаткую нежность»; наоборот, если «стихотворец употребит высокие и благородные речи» в хорейских стихах, то последние также обретут «высокое благородство». Ломоносов, как мы знаем, во всех этих вопросах стоит на прямо противоположной позиции. В своём учении о «трех штилях» он строжайшим образом распределяет весь языковой материал, соотнося его с различными жанровыми категориями. Ещё раньше в «Письме о правилах российского стихотворства» Ломоносов выдвинул концепцию специфической художественной выразительности ямба, заложенной в самой его акустической природе, в том, что он, восходя от безударного к ударному слогу, «возносится снизу вверх», отчего и происходят свойственные ему «высокость и великолепие». Последние же делают его наиболее пригодным из всех стихотворных размеров для торжественной оды. Вообще ни один из элементов художественно-поэтической формы — не только жанр, слово, стихотворный размер, но даже и звук — не ощущались Ломоносовым как нечто нейтральное, связывались с определённым содержанием, заключали в себе специфическую художественную выразительность. В своём учебнике теории красноречия — «Риторике» — Ломоносов не только сообщает основные правила «эйфонии» — благозвучия, но и даёт подробно разработанную теорию того, что позднее стало называться «звукописью», «словесной инструментровкой». С точки зрения благозвучия Ломоносов решительно возражает против, во-первых, чрезмерного скопления согласных, рекомендуя «обегать непристойного и слуху противного стечения согласных, например: „всех чувств взор есть благороднее“, ибо шесть согласных рядом положенные *вств — вз* язык весьма запинаят»; во-вторых, против такого же скопления гласных, «особливо то же или подобное произношение имеющих», например, «плакать жалостно о отшестви искреннего своего друга», «ибо, — поясняет он, — по втором речении трожды сряду поставленное *о* в слове делает некоторую голость, а тремя *и* слово некоторым образом изостряется»; наконец, в-третьих, против частого повторения одного и того же звука: «тот путь тогда топтать трудно». К концу XVIII в. и в первые десятилетия XIX в. эти эвфонические правила Ломоносова стали оспариваться. На практике это происходит уже у Державина. С прямым теоретическим обоснованием особой художественной выразительности скопления согласных выступит Радищев. Батюшков, стремясь сделать русскую стихотворную речь наиболее музыкальной, наобо-

рот, станет сочетать по несколько гласных звуков подряд, т. е. пойдёт в этом вопросе не за Ломоносовым, а за Кантемиром. Цитируя строку Батюшкова: «Любви и очи и ланиты», с её сплавами одинаковых гласных *ио, ии*, Пушкин в восторге воскликнет: «Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Батюшков». Но для поэзии почти всего XVIII в., а отчасти и далее, правила Ломоносова будут сохранять характер непрерываемого закона.

Особенно интересنو учение Ломоносова о специфической выразительности гласных и согласных «писмен» — звуков. «В Российском языке, — пишет он, — как кажется, частое повторение писмени *а* способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха; учащение писмен *е, и, ѳ, ю* к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей. Через *я* показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность, через *о, у, ы* страшные и сильные вещи, гнев, зависть, боязнь и печаль» (§ 172). Специфическую выразительность несут в себе и все согласные звуки: «Из согласных писмен твердые *к, л, т* и мягкие *б, г, д* имеют произношение тупое, и нет в них ни сладости, ни силы, ежели другие согласные к ним не припряжены; и потому могут только служить в том, чтобы изобразить живяе действие тупые, ленивые и глухой звук имеющие, каков есть стук строящихся городов и домов, от конского топоту и от крику некоторых животных. Твердые *с, ф, х, ц, ч, ш* и плавкое *р* имеют произношение звонкое и стремительное; для того могут спомоществовать к лутчему представлению вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных. Мягкие *ж, з* и плавкие *в, л, м, н* имеют произношение нежное и потому пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий, равно как и безгласное письмо *ь* отончением согласных в середине и на конце речений. Чрез сопряжение согласных твердых, мягких и плавких рождаются склады к изображению сильных, великолепных, тупых, страшных, нежных и приятных вещей и действий пристойные».

Справедливость некоторых из этих утверждений Ломоносова может быть наглядно показана на примере. Так, Ломоносов считает, что звуки *к, л, т* служат для изображения конского топота. Вспомним знаменитое место из «Медного всадника» Пушкина — погоню срававшегося со скалы медного кумира за Евгением:

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой
Как будто грома грохотанье,
Тяжело звонкое скаканье
По потрясенной мостовой...
За ним повсюду всадник медный
С тяжелым топотом скакал.

Звукописующие конский топот строки, как видим, действительно в основном построены на повторяющихся звуках *к, л* и *т*.

Сам Ломоносов также с несомненностью следовал выдвинутым им принципам словесной инструментовки. Рассмотрим, например,

с этой точки зрения начало наиболее знаменитой его оды «На день восшествия на престол Елизаветы Петровны» 1747 г.:

Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна.

Наиболее правильным и благозвучным Ломоносов считал московское произношение, в частности, московское «аканье»: «Московское наречие не токмо для важности столичного града, но и для своей отменной красоты прочим справедливо предпочитается, а особливо выговор буквы „о“ без ударения, как „а“ много приятнее». Если мы учтём это, то увидим, что все только что приведённые четыре строки инструментованы на настойчиво повторяющемся гласном звуке *а* («Царей и царств земных отрада» — пять *а*; «Возлюбленная тишина» — три *а*; «Блаженство сел, градов ограда» — шесть *а*; «полезна и красна» — четыре *а*), который, как мы только что указывали, по мнению Ломоносова, служит «к изображению великолепия, великого пространства...» и т. п., и на согласных *р*, в первой строке *ц*, которые несут аналогичную функцию показа «вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных». Всё это замечательно соответствует и смыслу цитированных мест, в которых говорится как о великих пространствах («земные царства»), так и о могуществе («градов ограда») и великолепии («полезна и красна») мирной жизни. Но мирная жизнь не только великолепна и могуча, но и сладостна, привлекательна. Это равным образом внушается ответственными звуковыми комплексами: словам «градов ограда» предшествует «блаженство сел», инструментированных не на *а* и *р*, а на *е* и *л*. Особенно выразительна в этом отношении вторая строка, где *а* уравнивается *и* и *ю* («возлюбленная тишина») — гласными, служащими, по Ломоносову, к изображению «нежности, ласкательства», и где нет ни одного *р*, зато изобилуют *в*, *л* и *н* — звуки, «пристойные к изображению нежных и мягких вещей и действий».

Формальной стороне поэзии отводилось, как мы знаем, весьма видное место и в наших школьных пиитиках конца XVII — начала XVIII в. Однако в школьной поэзии это вырождалось в чистый формализм, в стихотворческие фокусы. Большим искусником был в этом отношении и сам Ломоносов, свои первые уроки стихосложения вынесший из стен Славяно-греко-латинской академии. Так, например, среди его стихов имеется превосходный образец формального мастерства — стихотворение, сплошь (за одним-двумя исключениями) состоящее только из слов, содержащих звук *г*, причём подобрано к ряду целых семьдесят девять таких слов:

Бугристы берега, благоприятны влаги,
О горы с гроздами, где греет юг ягнят,
О грады, где торги, где мозгокружны браги,
И деньги, и гостей и годы их губят... И т. д.

Однако и в этом стихотворении не просто сказывается блестящее формальное мастерство Ломоносова, богатство его словаря, замечательное владение языком и стихом; оно целенаправлено, призвано служить разрешению теоретического спора о произношении *г* в русском языке. Считали, что *г* в одних словах должно произноситься твёрдо (год), в других, подобно украинскому: $г = h$. Ломоносов, видимо, не соглашался с этим и, приведя замечательно подобранный им каталог слов с *г*, предлагал спорщикам самим разрешить, в каких словах должно «быть *га*, а где стоять *глаголю*». И вообще исключительное внимание, уделяемое Ломоносовым вопросам художественной формы, не имеет ничего общего с формализмом школьных пиитик XVII в. Придавая огромную роль форме, Ломоносов вместе с тем настойчиво и решительно утверждает первенство над ней содержания. Об этом он не устаёт повторять во многих разделах «Риторики». Подробное изложение правил словесной инструментровки он также заканчивает характерным призывом не стараться слишком формально-педантически им следовать, не гоняться за простым подбором и нанизыванием звуков: «... сих правил строго держаться не должно, но лутче последовать самим идеям и стараться оныя изобразить ясно». И через некоторое время повторяет снова: «больше должно наблюдать явственное и живое изображение идей, нежели течение слова» («Риторика», § 180). И поэзия самого Ломоносова, как мы видели, движима прежде всего постоянным наличием в ней дорогих и близких ему идей — пропаганды национально-государственной политики, развития производительных сил страны, мероприятий, направленных к росту научного знания и просвещения, и т. п. Осуществляться эта пропаганда, по условиям времени, могла успешнее всего в форме восхвалений государственно-просветительной деятельности монархов и монархинь. Жанровой формой для этих восхвалений была по преимуществу торжественная хвалебная ода.

Поэтика оды. По всему своему внутреннему характеру и по своей внешней функции ода была предназначена прежде всего для произнесения — громкого и торжественного чтения вслух, представляя собой своего рода похвальную речь в стихах. Основная задача поэта-одописца заключалась в том, чтобы сделать эту речь возможно более убедительной, красноречивой. Соответственно этому, поэзия, под которой Ломоносов понимал прежде всего словесное мастерство «высокого штиля», являлась в его сознании отраслью риторики, красноречия, отличавшейся от другой её отрасли — «оратории» — только тем, что она была облечена в стихотворную форму. Ритор, по Ломоносову, не только оратор, «вития», в узком смысле этого слова, но и вообще «писатель правил риторических», т. е. следующий в своих писаниях правилам красноречия. Эти правила Ломоносов излагает в специально составленной им «Риторике».

Первая редакция «Риторики» была написана в 1744 г.; затем она подверглась значительной переработке и дополнениям и была опубликована в 1748 г. под следующим выразительным названием: «Краткое руководство к красноречию, книга первая, в которой со-

держится риторика, показывая общие правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки трудами Михайла Ломоносова императорской Академии Наук и Исторического собрания члена, химии профессора». К этой первой книге Ломоносов предполагает впоследствии присоединить ещё две, которые должны были содержать специальные руководства «к сочинению речей в прозе» — теории прозы («оратория»), и стихов («поэзия», т. е. пиитика). «Риторика» Ломоносова была первым русским печатным трудом этого рода. Она выдержала при жизни Ломоносова целых три издания (два первые вышли в течение одного года) и оказала огромное влияние как на современников, так и на всю нашу последующую литературу XVIII в.

Одним из важнейших свойств ритора-поэта Ломоносов справедливо считает «силу соображения» — «душевное дарование с одною вещию, в уме представленною, купно воображает другие, как-нибудь с нею сопряженные», т. е. способность к ассоциативному мышлению. В главе «О изобретении простых идей» Ломоносов предлагает правила, с помощью которых «из одной простой идеи расплодятся могут многие». Для большей наглядности — «яснейшего понятия» — Ломоносов даже прилагает целую таблицу наиболее распространённых «первых идей» и порождаемых ими «вторичных идей». Так, идея «страх» порождает «вторичные идеи» — «бледность; трясение членов, как листья от ветра в осень»; идея «зима» — «мороз, снег, град, дерева, лишённые плодов и листов, отдаление солнца»; «война» — «лютость неприятелей, мечи, копья, огонь, разорение, слезы разоренных» и т. д. От «вторичных идей», в свою очередь, происходят «третичные идеи». Так, от идеи «утро» рождаются «вторичные идеи» — «заря, скрывающиеся звезды, восходящее солнце, пение птиц и прочая». В свою очередь, от вторичной идеи «заря» возникают «третичные идеи» — «багряный цвет, сходство с некоторою округлою дверью и прочая». Чем больше в сознании ритора возникает идей, «тем и в сочинении слова больше будет избытия». Дальше трактуется о том, как «сопрягать» — синтаксически сочетать между собой «изобретенные идеи». Затем следуют главы «О изобретении доводов» — доказательств выдвинутой ритором темы, «О изобретении витиеватых речей» («замысловатых слов или острых мыслей»), наконец, об изобретении «вымыслов» (под «вымыслами» Ломоносов понимает художественное творчество в собственном смысле этого слова). Первый же параграф «Риторики» гласит: «Красноречие есть искусство о всякой данной материи красно говорить и тем преклонять других к своему об оной мнению». «Преклоняет» ритор своих слушателей и читателей не только логическими доводами. Последних, правда, достаточно для того, чтобы «удостоверить» «в справедливости предлагаемой материи», однако задача красноречия заключается не только в том, чтобы убедить в истинности того или иного положения, но и сделать других «страстными к оной». Для этого оратор и поэт должны уметь «ударить в чувство». Целая специальная глава первой части говорит о «воз-

буждении, утолении и изображении страстей». Вторая часть «Риторики» содержит правила «украшения» изображённых идей: «Украшение есть изобретенных идей пристойными и избранными речениями изображение. Состоит в чистоте штиля, в течении слова, в великолепии и силе оного». Другими словами, вторая часть заключает в себе то, что мы сейчас называем стилистикой. Наконец, третья часть учит правилам «расположения изобретенных и украшенных идей» — посвящена вопросам композиции.

Как и полагалось представителю классицизма, даваемые правила Ломоносов подкрепляет многочисленными образцами — переведёнными им специально с этой целью «примерами славных авторов» — отрывками из прославленных писателей древности и нового времени — от Гомера, Овидия, Вергилия и Горация до Камюэнса и Буало. Особенно значительным было то, что наряду с образцами церковного красноречия он даёт здесь впервые у нас и образцы красноречия гражданского — выдержки из речей Демосфена и Цицерона, в которых превозносились «гражданские добродетели», восславлялось «сладчайшее имя вольности».

Сам Ломоносов оставил нам образцы «обоего красноречия» — не только «поэзии», но и «оратории». Наряду с одами им написано и несколько «похвальных» речей, которые он произносил на торжественных заседаниях Академии наук, — «Похвальное слово Петру Великому», «Слово о пользе химии» и др. По тематике они в основном совпадают с одами (то же восхваление дел Петра и его преемников, те же восторженные гимны наукам). Литературным образцом для речей Ломоносова служила классическая латинская проза знаменитых древнеримских ораторов, в особенности Цицерона. Сказались в них и традиции старорусского «витийства», хорошо известные бывшему ученику Славяно-греко-латинской академии. Это даёт себя знать и в самой конструкции его фразы — необычной расстановке членов предложения, отнесении сказуемого в конец, постановке определения после определяемых, — и в построении периодов. Пушкин впоследствии осуждал за это ломоносовскую прозу: «однообразные и стеснительные формы, в кои отливал он свои мысли, дают его прозе ход утомительный и тяжёлый. Это схоластическая величавость, полу-славенская, полу-латинская...»

Однако для того времени проза Ломоносова, как и его поэзия, была огромным шагом вперёд. «Сравни то, что писано до Ломоносова, и то, что писано после его, действие его прозы будет всем вытжно», — замечал в связи с этим Радищев. Недаром в течение всего XVIII в., вплоть до прозы Карамзина, похвальные «Слова» Ломоносова справедливо считались самыми выдающимися образцами «высокой» ораторской прозаической речи.

Таким же оратором является Ломоносов и в своих одах. Написанные по всем «правилам риторическим», оды его являются ярчайшим художественным воплощением стихотворно-ораторского стиля. Последнее, как мы знаем, вполне соответствовало и их целевому назначению — прославлять и возвеличивать правительственные меропр-

ятия, направленные к утверждению национально-государственного бытия России, и сколь возможно «преклонять» к дальнейшей деятельности в том же направлении. «Страсти», которые стремился «возбудить» Ломоносов своими одами в слушателях-читателях, были «радость, удивление и благодарность». Средством к такому «возбуждению» являлся «пиитический восторг» самого риторика-одописца. Вспомним начало первой же оды Ломоносова «На взятие Хотина»: «Восторг внезапный ум ленил, ведет на верьх горы высокой». Отсюда эмоционально-приподнятая, страстно-восторженная, «ударяющая в чувство» речь одописца, перебиваемая «вопросениями», «ответствованиями», «обращениями», «указаниями», «восклицаниями» — «фигурами предложений», которые, по «Риторике» Ломоносова, служат «для сильнейшего изображения известных вещей», для придания слову предельных «великолепия» и «силы». Этому же заданию полностью отвечают и все остальные элементы стиля ломоносовских од, облечённых в формы перифрастической, «украшенной» речи, насыщенных с целью придания им особого повышенно-героического тона мифологическими образами — именами античных богов и героев.

Из так называемых «троп речений» («тропом» Ломоносов называет «пренесение речений или предложений от собственного знаменования к другому») особенное значение он придаёт метафорам, благодаря которым «идеи представляются живее и великолепнее»; тому же призваны служить и «тропы предложений» — аллегория, гиперболы и др., от которых «получает слово особливое возвышение и великолепие». И оды Ломоносова исполнены самых смелых, ярких и живописных гиперболов, метафор и аллюзий. Вспомним хотя бы его изображение России в виде гигантской женской фигуры, упирающей ногами в великую Китайскую стену, а локтем опершейся на Кавказский хребет. Такова же излюбленная им метафора: «Брега Невы руками плещут» или следующая аллегория (по определению Ломоносова, аллегория получается «от стечения многих метафор, между собою сходных и некоторую взаимную принадлежность имеющих»), представляющая собой художественное развитие мифологического образа «розоперстой Авроры»:

Заря багряною рукою
От утренних спокойных вод
Выводит с солнцем за собою
Твоей державы новый год.

Все эти стилистические особенности в соединении со строгим подбором лексического материала, осуществляемым исключительно в русле «высокого стиля», действительно сообщают одам Ломоносова ту необыкновенную пышность, великолепие, «высокое парение», к которому он намеренно стремился. Все его оды представляют собой грандиозные словесные сооружения, приблизительно одного и того же размера, обычно около 230—250 стихов (бывают оды и больше: так, ода на прибытие Елизаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург 1742 г. содержит целых 440 стихов; редко меньше: ода на рож-

дение Елизаветы Петровны 1757 г.—180 стихов). К «высокому», «гремящему», героическому тону сознательно стремился Ломоносов и в самом звучании своих од — элемент, приобретающий в связи с их произносительной, речитативной функцией особенно важное значение. Этому же призван был служить, как мы видели, и выбранный им стихотворный размер — ямб. То, что ямб должен был быть, по требованию Ломоносова, по преимуществу чистым, т. е. полноударным — без пирихийев, также способствовало этому. Почти каждое слово, входившее в стих, должно было непременно нести на себе ударение, что тем самым выделяло, подчёркивало его. Специальный эффект звуковой выразительности, зачастую прямой изобразительности — звуковой живописи — достигался Ломоносовым, как мы видели, благодаря нарочитому подбору «писмен» — звуков. Словом, в одах Ломоносова все элементы формы были целенаправлены, соотнесены содержанию. В результате этого в поэтическом творчестве Ломоносова впервые на протяжении нашей литературы XVIII в. было обретоено соответствие формы и содержания, т. е. то, что является одним из самых основных условий художественности и чего мы не имеем ни у Феофана, ни у Кантемира, ни, конечно, за отдельными крайне редкими исключениями, у Тредиаковского.

Тредиаковский, возражая в своём «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» против употребления мужских рифм и, в особенности, против сочетания мужских рифм с женскими, в связи с этим, в порядке излюбленных им витиеватых речей, острил: «Таковое сочетание стихов так бы у нас мерзкое и гнусное было как бы оно, когда бы кто наипоклоняемую, наинежнейшую и самым цветом младости сияющую Эвропскую красавицу выдал за дряхлого, черного и девяносто лет имеющего арапа». Ломоносов, который, наоборот, с самого начала строил все свои оды на сочетании рифм, в одной из своих позднейших эпиграмм на «Штивелия» (нарицательное имя педанта) Тредиаковского, припомнив это, писал от имени «русской поэзии»:

Штивелий уверял, что муж мой худ и слаб,
Бессилен, подл и стар, и дряхлый был арап;
Сказал, что у меня, кривясь, трясутся ноги,
И нет мне никакой к супружеству дороги.
Я думала сама, что вправду такова —
Негодна никуда, увечная вдова.
Однако ныне вся уверена Россия,
Что я красавица — российска поэзия...

В стихах Ломоносова книжная русская поэзия в самом деле впервые предстаёт нам «красавицей». В поэзии Ломоносова содержание впервые нашло себе соответствующее художественное воплощение. В этом смысле Ломоносов, действительно, является отцом нашей художественной литературы.

Однако ограниченность сферой только «высокого штиля», конечно, существенно ограничивает и степень отражения Ломоносовым действительности.

«Должностная» установка ломоносовских од, необходимость восхвалений во что бы то ни стало также не могли не отозваться на них неблагоприятным образом, не могли не сообщить им известную одноцветность, монотонность. Это вело и к неизбежной «штампованности» самого стиля од. Почти все они строятся по единому, как бы раз навсегда заданному себе Ломоносовым чертежу-схеме: восторг восхищаемого на Парнас поэта, обращение его к музам, наступление сверкающего солнечного дня, изображение мирной и благоденственной жизни России, торжествующей над внешними врагами, восхваление очередного монарха, картины могущества, величия и природных богатств родной страны, ликование народа. Элементы этой схемы, в той или иной последовательности, повторяются из оды в оду. Из оды же в оду повторяются почти одни и те же образы, метафоры, эпитеты. За исключением особо удавшихся од, получивших печать неотторжимой художественной индивидуальности, большинство их даже трудно отличить друг от друга. Отдельные куски одной оды можно порою почти без всякого изъятия перенести в другую. Необыкновенной похожести друг на друга всех ломоносовских од способствует одинаковость их метра (четырёхстопный ямб) и строфического членения (традиционная десятистишная строфа). Но вместе с тем всё это делает оды Ломоносова как бы вариациями на одну и ту же тему, единой непрекращающейся речью, направленной к торжеству всё тех же его «любимых идей».

**Значение
поэзии
Ломоносова.**

В своей последней статье «Взгляд на русскую литературу 1847 г.» Белинский точно определил место и значение Ломоносова в истории развития и литературы XVIII в. и последующей нашей литературы: «...русская поэзия при самом начале своём потекла, если можно так выразиться, двумя параллельными друг другу руслами, которые чем далее, тем чаще сливались в один поток, разбегаясь после опять на два до тех пор, пока в наше время не составили одного целого. В лице Кантемира русская поэзия обнаружила стремление к действительности, к жизни, как она есть, основала свою силу на верности натуре. В лице Ломоносова она обнаружила стремление к идеалу, поняла себя, как оракул жизни высшей, выспренней, как глашатая всего высокого и великого». В то же время «идеал» Ломоносова не был чем-то отвлечённым от действительности, мечтательным, потусторонним, а наоборот, был проникнут жизнью, поставлен на служение последней. «Ломоносов,— говорит Белинский,— пел то, что было ближе к делу, что заключалось в самой действительности». Страстный патриот, горячо веривший в силы своего народа, в его великое будущее, Ломоносов внёс в русскую литературу, говоря его собственными словами, «бодрость и героический звон», сообщил ей тот мажорный, оптимистический, жизнеутверждающий тон, который наряду с критическим отношением к эксплуататорскому строю, неизменно, в той или иной мере, свойственным передовым явлениям русской литературы, стал одним из драгоценных и неотъемлемых её достояний.

Воспринял этот основной ломоносовский тон, замечательно углубив и развив его в новых исторических и общественных условиях не кто иной, как Пушкин, в творчестве которого «два параллельные русла» — кантемировское и ломоносовское — как раз полностью и слились в один поток, составили «одно целое».

Несомненно, оказал большое воздействие на дальнейшее развитие русской литературы героический пафос поэзии Ломоносова, его неустанные призывы к большим делам, к высоким подвигам во имя родины, народа.

Какая польза тем, что в старости глубокой
И в тме бесславия кончают долгой век!
Добротами всходить на верьх хвалы высокой
И славно умереть родился человек.

Эти замечательные слова одного из героев трагедии «Тамира и Селим» можно было бы взять эпитафией ко всему ломоносовскому творчеству.

Чувствуя себя «глашатаем всего высокого и великого», Ломоносов первым в нашей литературе заговорил полным голосом и о высоком назначении поэта, о том, что его дело не только не уступает, но даже превосходит дела царей и героев:

Я знак бессмертия себе воздвигнул
Превыше пирамид и крепче меди,
Что бурный Аквилон сотреть не может
Ни множество веков, ни едка древность.
Не вовсе я умру, но смерть оставит
Велику часть мою, как жизнь скончаю.
Я буду возрастать повсюду славой,
Пока великий Рим владеет светом.

Переводя эти строки из знаменитой оды Горация и тем также открывая дорогу и Державину, и Пушкину, Ломоносов, конечно, думал и о себе самом. Недаром он ввёл в свой перевод отсутствующий в подлиннике глубоко личный, автобиографический мотив:

Отечество мое молчать не будет,
Что мне беззнатный род препятством не был.

В этих гордых, полных достоинства словах — явный ответ тем многочисленным недругам Ломоносова и из среды дворянской знати, и из числа его литературных противников, которые неоднократно попрекали его крестьянским происхождением и в лицо которым он бросал своё презрительное: «Кто породу хвалится, тот чужим хвастанет» (эти слова Ломоносов приводит в качестве примера «изречений» в своей «Риторике»; их же он вкладывает в уста одного из героев трагедии «Тамира и Селим»).

Громадную роль сыграла литературная деятельность Ломоносова в создании необходимых условий для самой возможности развития русской литературы. «Насадитель российского слова», как называл

его Радищев, Ломоносов образовал на данном историческом этапе самый материал словесности — национальный литературный язык, т. е. начал то, что завершил Пушкин. Ломоносов довёл до конца и оправдал своей практикой преобразование нашего стихосложения, начатое Тредиаковским. В творчестве Ломоносова наша литература XVIII в. впервые начала обретать подлинно художественную форму, становиться художественной литературой в настоящем смысле этого слова. Наконец, Ломоносов явился основоположником и высшим выражением «высокой», витийственной линии нашего классицизма. Жанр «пиндаровской», хвалебно-торжественной оды Ломоносова сделался одним из самых популярных жанров нашей литературы XVIII — начала XIX в. Нет почти ни одного стихотворца XVIII в., который не писал бы хвалебных од. Зато весьма мало стихотворцев, которые оставались бы в основном, подобно Ломоносову, в пределах только хвалебно-одического жанра. Литературной школы в этом отношении Ломоносов не создал.

**Ближайший
продолжатель
Ломоносова —
Поповский.**

Прямым продолжателем Ломоносова был его ученик в области «словесных наук» Николай Никитич Поповский (около 1730—1760). Поповский окончил университет при Академии наук, где слушал лекции Ломоносова о «российском стихотворстве». В 1755 г. при основании Московского университета Поповский был назначен в него профессором философии. Во вступительной речи, которой Поповский открыл курс лекций, он решительно высказался за преподавание философии не на латинском, а на русском языке, утверждая совсем по-ломоносовски, что «нет такой мысли, кою бы по-российски изъяснить было не возможно». На русском языке и стал он вести свой курс, стремясь сделать философию доступной всем русским людям: «Итак с божиим споспешествованием начнём философию не так, чтобы разумел только один изо всей России или несколько человек, но так, чтобы каждый, российский язык разумеющий, мог удобно ею пользоваться». Всё это вызвало резкое сопротивление со стороны профессоров-иностранцев, с которыми Поповский повёл в университете такую же борьбу, какую Ломоносов вёл в Академии наук. Включился Поповский и в борьбу с реакционными церковниками за научное мирозерцание. Ещё студентом Поповский начал главное своё произведение — перевод написанной в духе деизма дидактической поэмы «Опыт о человеке» виднейшего представителя английского классицизма XVIII в. Александра Попа. В 1756 г. Синод запретил издание перевода Поповским «Опыта о человеке» на том основании, что автор выдвигает в нём «коперникову» систему, «тако ж и мнение о множестве миров». Благодаря хлопотам Ломоносова «Опыт» удалось издать, но с заменой целого ряда строк неуклюжими виршами, изготовленными кем-то из церковников. При этом Поповский своеобразно сигнализировал непринадлежность ему этих изменений, напечатав все их другим шрифтом. Поповский разрабатывал в основном те же жанры, что и Ломоносов (хвалебная ода, торжественная речь, дидактическое послание), насыщая их теми же

идеями и мотивами, которые страстно выдвигал и отстаивал его учитель (см., например, его эпистола И. И. Шувалову «О пользе наук и о воспитании в оных юношества»). Крайняя взыскательность к себе Поповского была причиной того, что он очень мало печатал из написанного им. За несколько дней до смерти он и вовсе сжёг свои рукописи. Но и то немного, что до нас дошло из его творчества, по мастерству стиха, силе и точности языка оправдывает высокую оценку, дававшуюся его произведениям современниками. Особенной популярностью пользовался перевод «Опыта о человеке», выдержавший четыре издания и сделавшийся одним из произведений, прочно вошедших в литературное сознание всей второй половины XVIII в. Несомненно, внимательными и сочувствующими читателями «Опыта» были в числе других и Державин, и Радищев. Ранняя смерть Поповского помешала ему стать достойным преемником Ломоносова.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Наиболее полным изданием сочинений Ломоносова является издание Академии наук, т. I—VII, 1891—1948. Художественные произведения Ломоносова и его статьи по вопросам литературы и языка помещены в первых четырёх томах; там же — похвальные слова, речи; в т. VIII — письма; из материала V тома представляет историко-литературный интерес «Явление Венеры на солнце наблюденное...». Все сочинения Ломоносова сопровождаются обстоятельными комментариями. Избранные стихотворения Ломоносова: в серии «Библиотека поэта» — «Ломоносов, Стихотворения», под ред. акад. А. С. Орлова, (в издании введены и избранные статьи Ломоносова о литературе, которым предшествует заметка П. Беркова «Литературно-теоретические взгляды Ломоносова», стр. 241—257; в конце книги — краткие комментарии). Избранные философские сочинения Ломоносова под ред. и с предисловием Г. Васецкого, М. 1940.

В «Вопросах философии», 1950, № 3 опубликованы «Заметки о Ломоносове» Ф. Энгельса, стр. 117—123.

Сжатая научно-популярная биография Ломоносова дана Б. Н. Мешуткиным в «Жизнеописании Михайла Васильевича Ломоносова», М.—Л. 1947. Более обширные биографические работы: П. Пекарский, «Ломоносов, М. В.» (в книге Пекарского «История Академии наук в Петербурге», т. II, стр. 259—963); А. А. Куник, «Сборник материалов для Истории Академии наук в XVIII веке» (статьи: «Об отношении Ломоносова к Тредиаковскому по поводу «Оды на взятие Хотина»; «Материалы для биографии Ломоносова с 1736 по 1741 г.»; «Ода гр. Шувалова на смерть Ломоносова»; «Ода Фенелона, переведённая М. Ломоносовым» и др.), СПб 1865, I—II, стр. VIII—LVI, 87—434; 501—530. П. С. Билярский, «Материалы для биографии Ломоносова», СПб 1865. См. также небольшую заметку Н. С. Тихонравова, основанную на архивных документах, «Материалы для биографии Ломоносова» в «Сочинениях» Н. С. Тихонравова, т. III, ч. 2-я, стр. 24—31.

Свод основных критических статей и отзывов о Ломоносове (полностью и в извлечениях) — в сборнике С. А. Венгерова — «Русская поэзия», вып. VI, СПб 1897, стр. 248—313 (там же пространное извлечение из биографии Ломоносова П. Пекарского). Монографические работы о Ломоносове: П. Н. Берков, «Ломоносов

и литературная полемика его времени», 1750—1765, Л. 1936; А. А. Морозов, «М. В. Ломоносов», М. 1950.

Важнейшие дореволюционные работы о Ломоносове: К. Аксаков, «Ломоносов в истории русской литературы и русского языка», М. 1846, или в Собрании сочинений Аксакова, т. II, М. 1875; две книжки А. Будиловича: «Ломоносов как натуралист и филолог», СПб, 1869, и «Ломоносов как писатель», сборник материалов для рассмотрения авторской деятельности Ломоносова, СПб 1871; сборник статей под ред. В. В. Сиповского «М. В. Ломоносов», СПб 1911. А. И. Соболевский, «Ломоносов в истории русского языка», СПб 1911.

Определяющий характер для правильной постановки вопроса о значении деятельности Ломоносова имели юбилейные дни 1936 г. (225 лет со дня рождения Ломоносова), см. передовую «Правды» «Гениальный сын великого народа» (№ 317 от 18 ноября 1936 г.); в том же номере — статья Л. И. Тимофеева «Основатель русской литературы». См. ещё статьи: Д. Благого «Поэт-учёный», Известия Академии наук СССР, Отделение литературы и языка, 1940, I, стр. 65—81; П. Н. Беркова «Ломоносов и фольклор», «Ломоносов». Сборник статей и материалов, II, Академия наук СССР, 1946, стр. 107—129 (в том же сборнике статьи: М. В. Птуха «М. В. Ломоносов как экономист и статистик», стр. 144—215, анализ работы Ломоносова «О сохранении и размножении Российского народа», и П. Н. Беркова «Ломоносовский юбилей 1865 г.», стр. 216—247).

Библиографические работы: С. И. Пономарёв, «Материалы для библиографии литературы о Ломоносове», СПб 1872; «Выставка: Ломоносов и елизаветинское время», отд. VI (изд. 2-е), СПб 1912, и отд. VII, П. 1918; С. Чернов, «Литературное наследство Ломоносова» («Литературное наследство», кн. 9—10-я, стр. 327—339). «М. В. Ломоносов». Указатель основной научной литературы. Составил Г. М. Коровин, М.—Л. 1950.

О Поповском см. в «Русской поэзии» под ред. С. А. Венгерова, т. I, вып. V, стр. 815—821; примечания и дополнения — стр. 332—333.



Сумароков

Если классицизм Ломоносова носил широкий общегосударственный, общенациональный характер, его младший современник, один из самых деятельнейших и плодовитейших русских писателей XVIII в. Сумароков, был создателем и теоретиком дворянского классицизма.

Личность и деятельность.

Александр Петрович Сумароков (1718—1777) происходил из старого боярского рода. Отец его занимал видные государственные посты. Однако сам Сумароков предпочёл обычной для дворянина того времени военной или чиновничьей карьере деятельность на поприще литературы.

Сумароков был первым писателем-дворянином, для которого литературная работа стала основным делом жизни. Он служил некоторое время на военной службе (в частности, адъютантом фаворита императрицы Елизаветы А. Г. Разумовского), затем с 1756 г.— директором театра. Но и в эти годы литературная работа стояла для него на первом месте. В 1761 г. он вовсе отошёл от всякой служебной деятельности и предался всецело писательству. Он имел право сказать о себе: «Не злата, не сребра, но муз одних искал». Литературная деятельность Сумарокова носила исключительно разнообразный характер: он выступал как драматург, как поэт, разрабатывавший почти все стихотворные жанры, как теоретик, критик, историк, публицист. Самое энергичное участие принял Сумароков и в появившихся у нас в это время первых журналах. В 1759 г. он взялся за издание собственного литературного журнала «Трудолюбивая пчела» — первого частного русского журнала. К участию в журнале, просуществовавшем в течение всего лишь одного года, Сумароков привлек своих многочисленных литературных учеников и последователей. Но особенно много печатался в нём он сам (некоторые номера состояли сплошь из его произведений: из 130 стихотворений, опубликованных в «Трудолюбивой пчеле», 114 принадлежат ему самому). Сумароков всячески стремился возвысить занятия литературой и искусством в глазах общества. Едва ли не по его инициативе актёры вновь организованного театра во главе с купеческим сыном Волковым были отданы для получения образования в привилегированное дворянское учебное заведение. Позднее он выхлопотал актёрам право ношения шпаг, как дворянам. Первым у нас Сумароков заговорил о знатной «черни», противопоставляя ей людей науки и искусства: «У нас сие имя всем тем дается, которые не дворяне. Дворянин! Великая важность! Разумный священник и проповедник величества божиего или кратко богослов, естествослов, астроном, ритор, живописец, скульптор, архитектор, и протч. по сему глупому положению члены черни. О несносная дворянская гордость, достойная презрения и поругания! Истинная чернь суть невежды, хотя бы они и великие чины имели, богатство Крезово и влекли бы свой род от Зевса и Юноны, которых никогда не бывало».

В позднейшей критической литературе много писалось о необычайном писательском самомнении Сумарокова, о непомерно преувеличенном значении, которое он придавал своему творчеству. Сумароков, действительно, считал себя подлинным создателем новой русской литературы. Он неоднократно писал о себе: «Вольтер и Я». Задумав однажды предпринять путешествие за границу с целью описания своих путевых впечатлений, он просил у казны пособия в двенадцать тысяч рублей, указывая, что оно окупится с избытком по издании его книги. В специальной докладной записке по этому поводу он замечал: «Каково мое перо, о том и по худым переводам все ученейшие в Европе знают, и что я России сделал честь моими сочинениями, в том я всех ученейших людей во всей Европе свидете-

лями имею... Ежели бы таким пером, каково мое, описана была вся Европа, не дорого бы стоило России, ежели бы она и триста тысяч рублей на это безвозвратно употребила». Однако подобное, столь смешное в глазах позднейших критиков и исследователей, сомнение до известной степени оправдывалось той исключительной популярностью, которой пользовалась писательская деятельность Сумарокова в литературных кругах его времени.

Литературная слава нисколько не облегчала Сумарокову его жизненных тягот. Почвы для того, чтобы жить литературой, не пользуясь милостями меценатов, существовать на независимый литературный заработок, тогда ещё не было. Последние годы Сумарокова были омрачены тяжёлыми материальными лишениями. Дом Сумарокова со всем находящимся в нём имуществом, в том числе книгами и рукописями, был описан и продан за долги, сам автор был выброшен на улицу. «Происшедшему от знатных предков и имеющему чин и орден и прославившемуся к чести своего отечества во всей Европе таскаться по миру и замерзать на улице не позволятся», — писал Сумароков Потёмкину, прося его о заступничестве. «Всему сему, — жаловался он около того же времени самой Екатерине, — главная причина любление мое к стихотворству: ибо я на него полагался и на словесные науки, не столько о чинах и об имени рачил, как о своей музе». Горькие жалобы на условия, в которые была поставлена тогда деятельность литератора, на бесполезность «ума» и «славы» изливал Сумароков и в стихах:

Слаба отрада мне, что слава не увянет,
Которой никогда тень чувствовать не станет,
Какая нужда мне в уме,
Коль только сухари таскаю я в суме?
На что писателя отличного мне честь,
Коль нечего ни пить, ни есть?

(«Жалоба».)

С горя Сумароков запыл. Когда, покинутый всеми близкими, он умер, после него не осталось даже денег на погребение; его схоронили на свой счёт московские актёры, нёсшие его гроб на руках до Донского монастыря.

Однако безгранично преданный поэзии, «бедному своему рифмичеству», как иронически отзывался о нём Ломоносов, Сумароков ни в какой мере не был представителем искусства для искусства. Наоборот, почти во всём своём творчестве он является проводником и проповедником воинствующих общественно-политических взглядов.

Сумароков был ярко выраженным дворянским идеологом. То, что дворянство является основным, первенствующим сословием в государстве, это было для него некоей социальной аксиомой, чем-то само собой разумеющимся. Но самое дворянство понимается им не в качестве родовой аристократии, а в духе новых идей петровского и послепетровского времени. Мало родиться дворянином, надо ещё закрепить право на это название соответствующим поведением —

делами. В одной из наиболее замечательных сатир Сумарокова «О благородстве», опубликованной незадолго до его смерти, имеются следующие энергичные строки:

Какое барина различье с мужиком?
И тот, и тот земли одушевленный ком.
А если не ясный ум барской мужиков,
Так я различия не вижу никакова.

Ясность ума заключается в отчётливом сознании дворянином своего общественно-социального долга («должности» — в характерном словоупотреблении Сумарокова). «Добродетель» дворянина — его «должность» — состоит в служении «пользе общества». Именно это моральное превосходство, а не просто звание — «дворянско титло» — резко отделяет дворянина от остальной недворянской массы — «низких людей».

В вопросе об отношении дворянина к этим «низким людям», т. е., прежде всего, к крепостным крестьянам, Сумароков продолжает гуманную линию Кантемира, энергично выступая против злоупотреблений крепостным правом. Один из современников рассказывает, что «Сумароков не мог слышать равнодушно, когда в каком-либо доме в его присутствии называли людей *хамово колено*. С сильною досадою вскакивал он со стула, хватал шляпу, убегал и никогда уже не возвращался в сей дом». Полюбив свою крепостную девушку, Сумароков оставил прежнюю семью и, к вящему скандалу всего дворянского общества, узаконил свою связь с крепостной браком. Но всё это не мешало Сумарокову быть убеждённым сторонником необходимости сохранения для России института крепостничества. В ещё большей степени, чем автор «Тилемахиды», был Сумароков и резким противником «деспотичества». Это ставило его, вместе с главой дворянской оппозиции того времени, воспитателем наследника Павла Петровича графом Никитой Паниным, к кружку которого Сумароков примыкал, в оппозицию сперва Елизавете, затем Екатерине II, которые, в свою очередь, стали относиться к Сумарокову с нарастающим недоброжелательством и демонстративно подчёркиваемым пренебрежением. Чувствуя себя гонимым и обиженным, Сумароков тоже демонстративно переехал в 1769 г. из Петербурга в «столицу русского дворянства» — Москву. Мера политической оппозиционности Сумарокова была ограничена его твёрдой убеждёностью в безусловной необходимости для России монархического правления. Но для своего времени Сумароков был безусловно передовым человеком, дворянским просветителем, противником церковного суеверия и предрассудков, борцом против старых домостроевских пережитков семейного уклада и быта, поборником женского образования, женских прав. Все эти черты находят выражение в творчестве Сумарокова. Именно этим объясняется и та исключительно высокая оценка, которую получила его литературная деятельность у представителей передовой демократической мысли второй половины XVIII в.: Новикова, Радищева.

Творчество.

Писать стихи Сумароков начал ещё будучи питомцем «рыцарской академии» — Шляхетного корпуса.

Претендуя на значение создателя новой русской поэзии, в частности, на имя отца нового силлабо-тонического стихосложения, сам Сумароков любил подчёркивать впоследствии полную самостоятельность своих первых литературных опытов. В то время, когда он начал писать, заявлял Сумароков, «и стихотворцев у нас еще не было и научиться было не у кого. Я будто сквозь дремучий лес, сокрывающий от очей моих жилище муз, без проводника проходил... Русским языком и чистотою склада, ни стихов, ни прозы, не должен я никому кроме себя» (статья «К бессмысленным рифмоторцам»). Заявление это не соответствует фактам.

В своих первых стихах — поздравительных одах Анне Ивановне, «от кадетского корпуса сочиненных чрез Александра Сумарокова», — он является в отношении стихосложения правоверным учеником Тредиаковского. Позиции Тредиаковского Сумароков отстаивает в это время столь убеждённо и горячо, что в ответ на первую ямбическую оду Ломоносова — знаменитую оду «На взятие Хотина» — откликается направленной против него эпиграммой, до нас не дошедшей. Однако художественная практика Ломоносова скоро побеждает Сумарокова, который также начинает писать ямбами.

От первого десятилетия литературной деятельности Сумарокова до нас дошло немного. Первыми его опытами были, как и у Кантемира, и у Тредиаковского, столь модные в то время песенки в любовном роде, затем близко примыкающие к ним пасторали. Но через некоторое время это перестает его удовлетворять. По его собственным словам, он сжигает всё им написанное и примерно с середины 40-х годов начинает ставить перед своей литературной деятельностью большие и серьёзные общественные задачи. Одновременно он вступает в ожесточённую борьбу со своими недавними учителями.

Поскольку Сумароков полагал дворянство «головой» государства, его интеллектом, он считал, что и культура, в том числе и литература, должна носить именно дворянский характер, обращаться к «первым членам отечества» — дворянам, служить их интересам и, прежде всего, просвещению и воспитанию дворянского общества в духе передовых взглядов современности. Неудивительно, что Сумароков вскоре начал ощущать литературную деятельность Тредиаковского и Ломоносова — писателей, отнюдь не преследовавших таких узко-классовых задач, как явления не только ему чуждые, но и прямо враждебные. Особенно неприемлемой для него была позиция Ломоносова. С одной стороны, Ломоносов восхвалял в своих одах российских монархинь, которые для Сумарокова чем дальше, тем сильнее становились носительницами «деспотичества». С другой — и это самое главное, под этими внешними формами поэзия Ломоносова была вся проникнута «стремлением к идеалу», была обращена к будущему, ко всему народу, в великие силы которого он горячо верил и к которым взывал. Для Сумарокова вечной нормой

было, наоборот, настоящее — российская дворянско-крепостническая монархия. Он хотел лишь навести разумный порядок в этом своём большом дворянском доме — внести «просвещение», устройство в дворянскую государственность, но всё, что могло вредить целостности и вечности самого этого здания, решительно им отвергалось. В то время как Ломоносов восторженно славил движение России вперёд, развитие промышленности, торговли, т. е. объективно рост новых буржуазных связей и отношений, формирование нового капиталистического уклада, Сумароков, наоборот, чувствовал в этом опасность «светопреставления», угрозу крепостническому строю, хотел, чтобы Россия всегда оставалась страной патриархально-земледельческой. «В моде ныне суконные заводы, но полезны ли они земледелию?» — спрашивал в одной из своих публицистических заметок Сумароков и давал на это безусловно отрицательный ответ: «Россия паче всего на земледелие уповати должна, имея пространные поля, а по пространству земли не весьма довольно поселян... тамо полезны заводы, где мало земли и много крестьян».

Неприятное отношение Сумарокова к Ломоносову начало проявляться уже с конца 40-х годов. Одно из наиболее замечательных и характерных произведений Ломоносова — ода 1747 г. («Царей и царств земных отрада...») встречает со стороны Сумарокова самую язвительную критику. Критика эта носит придирчиво-формальный характер, но тем не менее весьма показательна. В частности, Сумароков ставит в вину автору оды употребление им «подлых», т. е. народных, слов («чудился — слово самое подлое и так подло, как дивовался»; «бряцает — подло как выговором, так и знаменованьем»). Позднее Сумароков «опорочивал» за то же самое и грамматику Ломоносова, винуя его в том, что он захотел «на Холмогорском наречии составлять правила грамматические», т. е. прозрачно намекая на его крестьянское происхождение. В другом месте он прямо подчёркивал, что «Пифагор», т. е. Ломоносов, «московского наречия не знает, ибо он родился в деревне...» В 1748 г., в год выхода в свет «Риторики» Ломоносова, Сумароков также печатает свои две теоретические «Епистолы»: «о русском языке» и «о стихотворстве».

Сам Сумароков вспоминал позднее, что до того, как разойтись с Ломоносовым, они постоянно общались друг с другом, были «ежедневные собеседники». Подобно Ломоносову Сумароков восторженно отзывается в своей первой эпистоле о «сладком, чистом... пышном и богатом» русском языке. Очевидно, отразились в ней и мысли Ломоносова о необходимости употреблять в различных жанрах различный речевой строй, о значении для литературного языка «духовных книг» и т. п. По крайней мере, Тредиаковский несколько позднее прямо укорял его в этом. Во второй своей эпистоле Сумароков отзывается о Ломоносове внешне почитательно, как об образцовом одописце. Однако наряду с этим в эпистоле об языке содержатся несомненные скрытые выпады не только против Тредиаковского, но и против Ломоносова. Эпистола же о стихотворстве по существу вся полемически заострена против «Риторики» Ломоносова,

хотя она прямо там и не называется. В своей эпистоле, в противовес Ломоносову, Сумароков развёртывает литературно-теоретическую программу дворянского классицизма, за планомерное создание которого он около этого времени и принимается.

То, что эта теоретическая программа непосредственно предшествует окончательному созреванию и расцвету его литературно-художественного творчества, в высшей степени знаменательно для рассудочного характера последнего. В 1774 г., т. е. уже под самый конец жизни, как бы оглядываясь на всё им сделанное, Сумароков снова, в порядке своего рода завещания потомству, переиздаёт свои две эпистолы, несколько переработав их и объединив в одну под названием «Наставление хотящим быти писателями».

«Пылкому разуму» Ломоносова — его вдохновенному пафосу, который представляется Сумарокову «мечтой» и даже «бредом» (в частном письме он прямо отзывается о «Риторике» Ломоносова, как о доказательстве его сумасшествия), он противопоставляет в одной из своих позднейших статей «острый разум» — способность к чёткому и ясному, строго логическому, рассудочному мышлению.

Не живую непосредственную взволнованность тем или иным историческим событием, тем или иным общественно значительным явлением бытия — «риторический» восторг, пламенное поэтическое воображение, — а «просвещенный ум, «рассудок», строго и неукоснительно следующий правилам логики и грамматики и украшенный искусством — результат вкуса, воспитанного в школе «великих писателей», «творцов, достойных славы прямо», — считает Сумароков в своей эпистоле о стихотворстве источником художественного творчества.

Тредиаковский упрекал Сумарокова в том, что вся эта эпистола заимствована им из «Искусства поэзии» Буало, который в свою очередь всё взял из «Послания к Пизонам» Горация. «Нет: Буало взял не всё из Горация, — возражал Сумароков, — а я не все взял из Буало». Действительно, в ряде случаев Сумароков проявляет известную самостоятельность, расширяя в своей эпистоле и круг жанров, допустимых, с его точки зрения, в литературе, и круг образцовых писателей, вплоть до включения в них даже Шекспира («И Шекспир, хотя непросвещенный»). Но всё же непосредственным образцом эпistolы о стихотворстве, что признаёт и сам Сумароков, действительно, послужил ему аристократический кодекс «таинственного муз», «подателя их уставов», «разборщика стихотворств и тщательного писателя» — Буало. В соответствии с Буало Сумароков строит в основном свою систему жанров, так же чётко и строго ограничивая их друг от друга; даёт, подобно Буало, точно сформулированные правила для разработки каждого из них.

Тредиаковский и Ломоносов вообще постоянно укоряли Сумарокова в несамостоятельности его творчества, в особенности в подражательности его трагедий французским драматургам — Корнелю, Расину, Вольтеру. «Перевел в свои трагедии из французских стихотворцев все, что ни есть хорошего, кусками», — замечал Ломоносов.

На то же указывал и Тредиаковский, заявляя по поводу первой трагедии Сумарокова, что она вся взята из Корнеля, Расина и Вольтера. В пылу полемики упреки эти были явно преувеличены. Сумароков и сам резко выступал против уродливой галломании, охватившей в его время широкие круги столичного дворянства, в частности, против засорения русского языка «ввозными» иностранными — немецкими и французскими — словами (специальная заметка «О истреблении чужих слов из русского языка» в «Трудолюбивой Пчеле», 1759 г., и др.). В статье «Мнение во сновидении о французских трагедиях (написана в форме письма к Вольтеру) он не только хвалит наиболее прославленных французских трагиков — Корнеля, Расина и Вольтера, но и высказывает по их адресу ряд порой достаточно серьёзных критических замечаний. Творчество Сумарокова в наиболее значительных своих проявлениях также отнюдь не носило отвлечённого, только заёмно-литературного характера, было органически связано с русской жизнью, подсказывалось ею и в той или иной мере её отражало. Те же трагедии Сумарокова кое в чём, несомненно, перекликаются и с древнерусской литературной традицией¹. Но вместе с тем «новоманирный» дворянин Сумароков больше, чем следовало, тянется к западноевропейским, в особенности к французским образцам. Хочешь писать трагедии — наставляет он в своей эпистоле русских стихотворцев — следуй Расину и Вольтеру; комедии — «ступай за Молиером»; сатиры — «ступай за Боалом»; элегии — «вспевай любовны узы плачевным голосом стенающей де ля Сюзы». Только в отношении оды он, наряду с Пиндаром, ставит в пример Ломоносова, но и тут, очевидно, в качестве высшей похвалы, приравнивает его к иноземным образцам: «Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен». Мы знаем хотя бы по «Риторике», что Ломоносов и сам был во всеоружии знаний в области античных и современных ему западных литератур. Но подобное приравнивание к чужеземцам воспринималось им, как тягчайшая обида. Среди его рабочих заметок по теории электричества мы встречаем следующую дышащую благородной национальной гордостью запись, гневно обращённую как раз к охотникам до подобных сравнений: «Сами свой разум употребляйте. Меня за Аристотеля, Картезия, Невтона не почитайте. Ежели вы мне их имя дадите, то знайте, что вы холопы, а моя слава падет с вашею». Всё это делало творчество Сумарокова гораздо менее самостоятельным, чем глубоко национально-самобытное по всему своему существу творчество Ломоносова.

Трагедии. Осознанным стремлением Сумарокова было служить своей литературной деятельностью задачам просвещения и воспитания первенствующего сословия в государстве — дворянства. Почти одновременно со своим программно-теоретическим

¹ См. статью Е. А. Касаткиной. «К вопросу о национальных корнях сумароковской трагедии» в «Ученых записках Томского пединститута», т. V, 1948, стр. 71—92.

выступлением с двумя эпистолами Сумароков, говоря его собственными словами, «обратился ко Мельпомене», «пустился к Тейтру», воспитательное значение которого им постоянно подчёркивалось.

В 1747 г. в печати появилась его первая трагедия «Хорев», послужившая, как мы уже знаем, толчком к созданию у нас постоянного публичного театра. С этого времени и начинается самостоятельная литературная деятельность Сумарокова в качестве одного из трёх (наряду с Тредиаковским и Ломоносовым) виднейших деятелей нашего классицизма середины XVIII в. 1747 год — дата в своём роде столь же знаменательная в летописях новой русской литературы, как 1730 год — дата появления «Езды в остров любви» и первых стихов Тредиаковского, и даже 1739 год — дата написания Ломоносовым «Оды на взятие Хотина». Сумароковым было написано девять трагедий. Вслед за «Хоревом» — в 1748 г. «Гамлет», затем явились в 1750 г. «Синав и Трувор» и «Артистона», в 1751 г. — «Семира». Снова обратился к писанию трагедий Сумароков после большого перерыва в течение целых семи лет: в 1758 г. им была написана новая трагедия «Димиза», позднее переделанная в «Ярополка и Димизу». Затем последовал новый, ещё более длительный перерыв в целых десять лет, после чего появились его последние трагедии «Вышеслав» (1768), «Дмитрий Самозванец» (1771) и, наконец, за три года до смерти, «Мстислав» (1774).

Существенно новой чертой трагедий Сумарокова, резко отличавшей их от всей предшествовавшей ему русской драматургии, являлось то, что в основу их была полностью положена чётко продуманная и точно сформулированная драматургическая система классицизма, теоретически развёрнутая и обоснованная в той же эпистоле о стихотворстве, в которой вопросам драматургии как раз и отведено особенно большое место.

Мистико-мифологический элемент, обязательный не только в школьных драмах, но имевшийся даже и у Феофана Прокоповича, из трагедий Сумарокова решительно исключён. Все они происходят на земле и между вполне реальными персонажами. Но в то же время мир трагедии — это особый, замкнутый в себе мир героических поступков и высоких чувствований. На то и другое, по Сумарокову, способны только представители господствующих, правящих классов. Отсюда строго социально ограниченный круг действующих лиц трагедии: «посадский, дворянин, маркиз, граф, князь, владетель», как он теоретически определяет его в своей эпистоле; в художественной практике самого Сумарокова этот круг и ещё более сужен: действующими лицами его трагедий являются по преимуществу древнерусские «владетели» — князья и их ближайшие приближённые; нет в них и ни одного «посадского» — купца. Отсюда же резкое отделение трагедии от комедии, строжайший запрет «раздражать» «Мельпомену смехом» — вносить в высокий строй возвышенных, трогающих и поднимающих душу переживаний высокопоставленных трагических героев какую бы то ни было нарушающую и даже оскверняющую этот строй примесь комического, смешного. Во всех этих требованиях

придворный, аристократический характер трагедии Сумарокова выступает с полной очевидностью.

Цель трагедии воспитательно-дидактическая: в ней должен быть показан во всём своём отталкивающем безобразии порок и, наряду с этим, «должна цвести святая добродетель». Для того чтобы цель эта была достигнута наилучшим образом, необходимо, чтобы у зрителя возникла полная иллюзия, что перед его глазами происходит не игра актёров, а совершаются события действительной жизни. Стремлением, с одной стороны, к наибольшей впечатляемости, с другой — к максимальному достижению подобной иллюзии мотивируется и знаменитый закон трёх единств: единое действие должно происходить в пьесе на одном месте и совершаться в течение условного промежутка времени не более 24 часов,— закон, который играл такую безусловно-обязательную роль в драматургии классицизма.

Действие — сценическая фабула — должно быть едино для того, чтобы внимание зрителей не рассеивалось, было сосредоточено исключительно на данной ситуации. Стремление к сосредоточению действия обуславливает и весьма малое число участников пьесы. В трагедиях Сумарокова участвует обычно не больше 6—8 действующих лиц (не считая безымянных персонажей, таких, как «вестник», «воины» и т. п.), причём Сумароков, видимо, стремился уменьшить и это число: в одной из наиболее художественно удавшихся его трагедий, «Синав и Трувор», участвует всего четыре лица, в «Вышеславе» и «Димитрии Самозванце» — по пяти. Требования единства места и времени мотивируются стремлением сообщить пьесе большее правдоподобие:

Не тщишь глаза и слух различием прельстить
И бытие трех лет мне в три часа вместить:
Старайся мне в игре часы часами мерить,
Чтоб я, забывшись, возмог тебе поверить,
Что будто не игра то действие твое,
Но самое тогда случившее бытие...

То же говорится и об единстве места:

Не сделай трудности и местом мне своим,
Чтоб мне театр твой зря имеючи за Рим,
Не полететь в Москву, а из Москвы к Пекину.
Всмотрясь в Рим, я Рим так скоро не покину.

Конечно, подобное стремление к иллюзии полной жизненности происходящего на сцене не имеет ничего общего с подлинным реализмом в искусстве. Над наивностью такого чисто внешнего правдоподобия смеялся Пушкин, когда в период работы над «Борисом Годуновым» стал размышлять над сущностью драматургического творчества. Но вместе с тем следует отметить, что построение «классических» трагедий является одной из замечательных и весьма силь-

ных их сторон. Предельно суженные внешние рамки действительно способствуют как максимальной сжатости, напряжённости фабульной ситуации, так и наибольшему сосредоточению на ней внимания зрителей. Композиционная стройность, чёткость трагедий Сумарокова особенно резко ощутима, если сравнить их с бесформенным, громоздким построением большинства пьес нашей досумароковской драматургии вроде уже известного нам «Акта о Калеандре».

Теоретически определяемые Сумароковым в его эпистоле «свойство и сила драм» полностью кладутся им в основу его драматургической практики.

Основной узел трагической коллизии завязывается во всех трагедиях Сумарокова вокруг борьбы любовной страсти и долга. В противоположность Ломоносову тема любви продолжает настойчиво разрабатываться Сумароковым и в период его полной литературной зрелости; на всём протяжении его творчества любовные лирические жанры занимают весьма видное место. «Открытель тайнства любовных нам лиры» — называет его один из ближайших его литературных учеников и последователей, И. П. Елагин. Любовная фабула составляет основное содержание и всех его трагедий. Причём особенное внимание он уделяет разработке женских образов. Ряд его трагедий так прямо и называется именами женщин-героинь: «Артистона», «Димиза», «Семира» — трагедия, особенно прославившая его среди современников, нередко именовавших его «певцом Семиры». Любовь в трагедиях Сумарокова это властное, могучее чувство, подчиняющее себе каждого смертного. «В победах, под венцом, во славе, в торжестве || Спастися от любви нет силы в существе», — говорит носитель государственной и всяческой мудрости, знатнейший боярин новгородский Гостомысл в одной из наиболее типичных трагедий Сумарокова «Синав и Трувор». И эти слова Гостомысла могут быть поставлены эпиграфом над всеми сумароковскими трагедиями. Но в борьбе любовной страсти и долга торжествует в них долг. Если любовная страсть нечто роковое, стихийное, то долг коренится в сознании, в разуме. Подчинить чувство разуму, страсть — долгу, «покорить сердце» «в правление уму» — к этому и сводится та трагическая борьба, которая не только происходит в душах всех героев сумароковских трагедий, но и составляет, по Сумарокову, сущность трагического действия вообще. Эта концепция трагического находится в тесной связи с уже известным нам представлением о преобладающем значении и роли дворянства в жизни страны. Кому больше дано, считает Сумароков, с того больше и спрашивается. Грех, совершаемый не дворянином, заслуживает снисхождения. Грех дворянина — не извинителен. И чем выше стоит человек на ступенях социально-общественной лестницы, тем больше и ответственнее его «должность» по отношению к обществу и, одновременно, тем сильнее должно быть выражено в нём «великодушие» (в первоначальном прямом смысле этого слова — великость души), сказывающееся прежде всего в чрезвычайно развитом чувстве долга — чести, которое является, по Сумарокову, специфической при-

надлежностью именно дворянства. Внушать это чувство, заражать им зрителей, «воспалить» им их сердца — составляет основную задачу трагедий Сумарокова. Его трагический театр — школа аристократических «гражданских» добродетелей. Торжество общего над частным, государственной и общественной пользы над стремлением к личному счастью — такова основная нота всех трагедий Сумарокова. Их лейтмотив — призыв к герою-дворянину во имя соблюдения своей государственной «должности» стать выше самого себя. «Ты то одолевай: превозмогай себя»; «Преодолей сей огонь, бунтующий в крови»; «Превышу сам себя и все преодолю»; «Сердце обуздав, принудься и люби»; «Превозмогай, княжна, превозмогай себя»; «Преодолей себя, сноси тоску свою»; «Потворствуй совести против твоей любви»; «Не славе — должности я жертвую единой»; «Малодушным быть герою неприлично», — с гипнотизирующей настойчивостью твердят на все лады персонажи трагедий Сумарокова и самим себе, и друг другу.

Оснельда любит Хорева. Но он брат Кня, лишившего престола её отца Завлоха, — и она отказывается стать женой Хорева. Хорев любит Оснельду, но по требованию брата идёт боем против Завлоха (трагедия «Хорев»). Сестра свергнутого Олегом Оскольда, Семира, любит сына Олега, Ростислава. Ростислав любит Семиру. Олег готов сочетать их браком. Но в это же самое время Оскольд поднимает восстание против Олега. «Горький долг» велит Семире отказаться от руки любимого. Долг заставляет Ростислава пленить Оскольда. Однако он не в силах противиться мольбам Семиры. «О должность, уступай ты место днесь любви!» — восклицает он и даёт возможность Оскольду тайно бежать. Но эта минутная слабость только ещё сильнее подчёркивает «величество души» Ростислава. Он сам признаётся отцу, что совершил предательство, и требует смерти. Единственный сын дороже Олегу всего на свете; он жестоко страдает, ему безмерно жаль сына, но долг монарха — безжалостно карать предателя: Ростислав должен умереть. Сам Ростислав страстно жаждет смерти как единственного искупления своей вины. Между тем Оскольд с войском снова подходит к киевским стенам; Олег выступает против него и терпит поражение. Войско призывает на помощь Ростислава. Последний, не колеблясь, идёт на Оскольда и разбивает его. Всё разрешает смерть Оскольда, который не в силах перенести поражение и вонзает в себя меч. Торжество долга в душе героев вознаграждается: Семира и Ростислав соединяются друг с другом («Семира»). Примерно к тому же самому сводится содержание и всех остальных трагедий Сумарокова. Его трагедии разнятся между собой именами персонажей, но по существу все они представляют настойчивые вариации на одну и ту же тему, повторение под различными именами всё одной и той же своего рода алгебраической формулы. Как мы уже видели это в отношении од Ломоносова, и в трагедиях Сумарокова то или иное положение можно без ущерба перенести из одной пьесы в другую; монологи Ильмены можно вложить в уста Оснельды или Семиры, Трувора —

в уста Хорева, Мстислава, Вышеслава (из трагедий того же имени) или какого-либо другого, столь же добродетельного героя,— и зрители даже не заметят этого.

Большинство трагедий Сумарокова носит и определённую политико-публицистическую окраску. Особое значение в политической тематике трагедий Сумарокова имеет противопоставление добродетельного монарха и тирана. Убеждённый сторонник «просвещённого абсолютизма», Сумароков по своим политическим взглядам был безусловным монархистом. «Должна повиноваться начальникам чернь, а не начальники черни: свобода прехвальна, а своевольство и невольничества гаже»,— заключает он свою статью «Предложение разумным Россиянам о принятии нового исчисления времени», в которой, кстати сказать, призывает верховную власть, не обращая внимания на негодование «глупцов», ввести новый календарный стиль. Однако от добродетельного царя (слово, самую этимологию которого Сумароков фантастически выводит из слова отец: отец — отцарь — царь) Сумароков резко отделяет царя — мучителя, тирана: «...должен сказати,— пишет он в заметке «О происхождении слова царь»,— что нет лутче на свете самодержавныя власти, ежели она хороша, и нет ничего пагубоносняе роду человеческому недостойного диадимы самодержца».

Рассуждения этого рода постоянно встречаются и в трагедиях Сумарокова, прибравая по существу определённый смысл морально-политических «уроков царям». Царь больше, чем кто-нибудь, должен быть «добродетельным». Устами добродетельной княжны Искорестской Зениды в трагедии «Вышеслав» Сумароков произносит следующую энергично и выразительно рифмованную тираду: «Вельможа ли, иль вождь, победоносец, царь || Без добродетели презрительная тварь».

Нередко заявления о необходимости для царя быть добродетельным и о пагубности тиранства Сумароков влагает в уста самих же самодержцев, которых неодолимая любовная страсть толкает на тираннические поступки по отношению к любимой или к её возлюбленному и которые сами весьма тяготеют этим. Подданные, народ играют при этом роль какого-то весьма отдалённого, заднего плана. Обычно вопрос ставится таким образом, что самодержец, допустив хотя бы один тиранский поступок, «тиранствуя по отношению к своим близким, становится тем самым тираном вообще и недостойн, в силу этого, править народом. Мстислав в трагедии того же имени (последняя трагедия Сумарокова), князь Тмутараканский, понуждающий, пользуясь своей властью, псковскую княжну Ольгу выйти за него замуж, хотя та любит его брата, киевского князя Ярослава, с горечью сам удостоверяет: «О состоянии моем известно мне: || И не монарх, тиран я ныне в сей стране». Сознание это для него тем тягостнее и нестерпимее, что он отдаёт себе полный отчёт о том, в чём заключается истинная обязанность царя:

О честь, единственный источник нашей славы,
На коей истины основаны уставы.

Геройска действия и общей пользы мать.
Сильна едина ты сан царский воздымать.
Коль нет тебя с царем, он божий гнев народу,
И скиптр его есть меч, воздетый на свободу.

О том же самом твердит и ряд остальных персонажей трагедии — князь Ярослав, добродетельный «наперсник» Мстислава, Осад, противопоставляющие образу царя, каким он должен быть, образ царя-тирана, «изверга на троне»:

Царю потребней всех на свете добродетель.
Когда превознесен он выше естества,
Когда в народе он наместник божества,
И размышления царей другим уставы,
Так мысли царские во всем быть должны правы.
А инако бы был он алчный в стаде лев
И власть его была б разверстый ада зев.

Заканчивается трагедия выразительной тирадой Мстислава, в душе которого добродетельный царь торжествует над тираном:

Хотя состроятся тиранам алтари,
Они презренные и гнусные цари,
А праведный монарх, сидящий на престоле,
Всего любезнее, всего на свете боле.

«Димитрий Самозванец».

По мере нарастания оппозиционности Сумарокова российскому самодержавию и, в особенности, самовластию Екатерины II, осуждение царей-тиранов, сопровождаемое порой даже прямыми намёками на ту же Екатерину, в его трагедиях всё усиливается. Вносит он смелые политические намёки и в переработанные им в конце 60-х годов прежние его трагедии «Хорев» и «Димиза» (при сличении их с ранними редакциями намёки эти становятся особенно очевидными). Политическая оппозиционность трагедий Сумарокова не только, несомненно, живо воспринималась сходно настроенными его современниками — дворянскими оппозиционерами, но, очевидно, дошла и до самой Екатерины II. Этим, вероятно, и объясняется также всё более нарастающая и оскорбительно ею не раз подчёркиваемая неприязнь её к Сумарокову. Мало того, в последние годы жизни Сумарокова в его творчестве возникает новая и исключительно политически острая тема — законность и необходимость борьбы с тираном путём восстания «народа» против «недостойного диадими самодержца», «изверга на троне». Во весь рост эта тема ставится в его предпоследней трагедии «Димитрий Самозванец», пользовавшейся особенно длительной популярностью и продолжавшей не только ставиться на сцене, но и быть, по свидетельству современников, «народной любимицей» даже в 20-е годы XIX в., т. е. в период, непосредственно предшествовавший появлению пушкинского «Бориса Годунова».

Одной из характерных и по-своему очень выразительной особенностью сумароковских трагедий является то, что в большинстве из них повторяется эпизод «бунта» — восстания против царя. Настой-

чивое введение этого эпизода, несомненно, подсказывалось Сумарокову современной ему русской действительностью с её не только почти непрерывными дворцовыми переворотами, но и со всё усиливающимися выступлениями крестьян против помещиков. Но особенно значительную политическую весомость тема восстания приобретает именно в «Димитрии Самозванце», где она, по существу, составляет внутреннюю основу всего сюжета, даже отодвигая в сторону традиционно имеющуюся и здесь любовную фабулу: попытку Самозванца насильно жениться на дочери Шуйского Ксении, которая любит князя Галицкого и взаимно любима им. Это делает «Димитрия Самозванца» первым образцом русской политической трагедии.

Примечательна и та довольно значительная роль, которая отводится и в фабуле, и в развязке «Димитрия Самозванца» народу. Правда, народ и здесь остаётся в основном вне действия трагедии, непосредственно развёртывающегося перед зрителями на подмостках. Последнее попрежнему распределено между всё теми же каноническими персонажами трагедии (царь, князь, бояре), которых перечисляет Сумароков в своей эпистоле. Но вместе с тем в речах этих персонажей всё время фигурирует слово «народ». Больше того, в трагедии не только рассказывается о нарастающем народном недовольстве самозванцем — «шуме площади», но в последнем, пятом, действии, в прямое нарушение традициям классицизма, «шум» этот прорывается и на сцену. Открывается действие тем, что самозванец с ужасом слышит звук набата, причём звук этот действительно раздаётся (имеется перебивающая монолог Димитрия ремарка: «слышан колокол»). По окончании монолога самозванца является начальник стражи с сообщением, что вспыхнуло восстание. Мало того, Сумароков не ограничивается традиционным приёмом рассказа о событиях, происшедших где-то там, за сценой. В «явлении последнем» народ проникает на самую сцену. Правда, и здесь ему отведена роль всего лишь статиста: он только «присутствует» при развязке, которая попрежнему происходит между каноническими героями: царём, князем Галицким, боярином Шуйским и его дочерью. Однако самое появление «бунтующего» народа (правда, ещё лишь в традиционном виде «воинов») на сцене, прямые обращения к нему со стороны «героев» — всё это было несомненным и немалым новшеством: в «народе» сумароковского «Димитрия Самозванца» — слабый зародыш и отдалённое предшествование пушкинского народа «Бориса Годунова».

Постановка новой и весьма острой политической темы заставила Сумарокова искать и новых литературных образцов, не только находящихся вне рамок поэтики классицизма, но и прямо ей противостоявших. Мы знаем, что уже в эпистоле о стихотворстве Сумароков с уважением упоминал Шекспира, хотя и сопровождал это упоминание оговоркой об его «непросвещенности». В примечании к данному стиху эпistolы он также пишет, что в произведениях Шекспира «и очень худого и чрезвычайно хорошего очень много». Мало

того, одновременно с написанием эпистолы (в том же 1748 г.) и сейчас же после своей первой трагедии «Хорев» Сумароков даёт русскую переработку одной из самых замечательных пьес Шекспира «Гамлет». В 1750 г. «Гамлет» был представлен на «императорском театре в Санктпетербурге». Это было первое появление Шекспира на русской сцене. Правда, от шекспировского подлинника в «Гамлете» Сумарокова почти ничего не осталось: в соответствии со своими взглядами на Шекспира Сумароков делает попытку «просветить» его, т. е. перевести шекспировскую пьесу на язык драматургии классицизма. Тем не менее уже одно привлечение Шекспира в качестве литературного источника является фактом, несомненно, знаменательным.

Что касается «Дмитрия Самозванца», то сам Сумароков склонен был смотреть на него и прямо как на пьесу нового «шекспировского» типа, заявляя в одном из своих частных писем, что эта его новая трагедия «покажет России Шекспира». Обращение Сумарокова в поисках новых образцов к реалистической драматургии Шекспира представляет несомненный интерес. Однако выйти в «Дмитрии Самозванце» за пределы классицизма, создать свою историко-политическую трагедию как реалистическое произведение Сумароков по условиям того времени, естественно, не мог. Наоборот, на построении центрального образа трагедии — самого Дмитрия, с особенной наглядностью выступает метод изображения Сумароковым человеческих характеров, типичный в той или иной степени для всей драматургии классицизма. Живой человек, представляющий собой сложный, зачастую противоречивый психический комплекс, сочетание тех или иных достоинств с теми или иными недостатками, подменяется абстрактной формулой, исключительным воплощением некоего одного психического свойства. Все персонажи трагедии делятся на добродетельных и злодеев; в обрисовке их отсутствуют какие бы то ни было оттенки, полутона; автор «работает» исключительно на контрастах, на белом и чёрном.

Такой метод изображения тесно связан с дидактическими функциями, присущими драматургии классицизма. «Буде выведен злодей, брегись прельщати им людей, то разума противно цели»; наоборот, изображая добродетельного героя, «без слабости его представь», — формулирует эти требования к писателю-классицисту один из последних представителей драматургии русского классицизма XVIII в. Николев. В силу тех же дидактических целей требовалось, чтобы в развязке пьесы добродетель обязательно торжествовала над пороком. «Трагедия делается для того, по главнейшему и первейшему своему установлению, — писал Третьяковский, — чтоб вложить в смотрителей любовь к добродетели, а крайнюю ненависть к злости и омерзение ею... чего ради, дабы добродетель сделать любезною, а злость ненавистною и мерзкою, надобно всегда отдавать преимущество добрым делам, а злодеянию, сколько б оно не имело каких успехов, всегда б наконец быть в поспрании». Сумароков вначале отступал было от этого требования. Его первые трагедии

«Хорев», «Синав и Трувор» кончаются трагически: гибелью — самоубийством — добродетельных героев. Однако все последующие неизменно заканчиваются по моралистическому рецепту, требовавшему, говоря ироническими словами Пушкина, чтобы «при конце последней части всегда наказан был порок, добру достойный был венок».

В обрисовке Дмитрия Самозванца психологическая односторонность, упрощённость доходят до крайнего предела. Дмитрий Самозванец — абстрактно обобщённый образ «изверга на троне» в его чистом виде. Один из наиболее знаменитых в истории тиранов, Нерон, поджог для своего личного развлечения Рим; другой, ещё более «классический» тиран, Калигула, сожалел, что у римлян не одна голова, дабы он мог разом отрубить её. В Дмитрии Самозванце Сумарокова соединены и Калигула, и Нерон. Как и последний, Дмитрий мечтает сжечь всю Москву: «Зажег бы град я весь; и град бы вспылал || И огонь во пламени до облак воссылал». Словами, напоминающими только что приведённое изречение Калигулы, заканчивает Дмитрий, убивая себя, трагедию: «Иди, душа, во ад и буди вечно пленна! || Ах, есть ли бы со мной погибла вся вселенна». В результате, в лице Дмитрия перед нами не живой человек, а, так сказать, химическая формула тиранства: «Я к ужасу привык, злодейством разъярен. || Наполнен варварством и кровью обогрен», — заявляет он сам о себе (не лишено интереса, что именно эти два стиха были подписаны позднее под тенденциозно-официальным портретом Пугачёва).

В речах, с одной стороны, самого Дмитрия, с другой — добродетельных персонажей трагедии, Георгия и Пармена, выступают и две противоположные политические концепции управления страной и существа царской власти: Георгий — рупор идей самого Сумарокова — убеждённый монархист: «Самодержавие — России лучша доля»; подобно противникам «затейки верховников», Георгий прямо заявляет, что «самодержавство» гораздо предпочтительнее аристократической олигархии: «Нешаствна та страна, где множество вельмож... Благополучна нам монаршеска держава». Но «благополучна» она лишь в том случае, «когда не бременна народу царска слава», когда на престоле сидит «добрый царь», который видит свою славу в «пользе отечества», который не посягает на «естественный закон», на естественное право — свободу и имущество своих подданных. Сумароков идёт здесь настолько далеко, что устами Пармена высказывает даже мысль, что в монархе важны именно добрые дела, а не царская «порода»: «Когда владети нет достоинства его, || Во случае таком порода ничего». Пусть Дмитрий даже не царский сын, а самозванец, но если бы он правил Россией, как добродетельный царь, народ относился бы к нему с любовью. И виновен Дмитрий не в том, что он самозванец, а в том, что он тиран. «Когда б не царствовал в России ты злонаравно, || Дмитрий ты иль нет, сие народу равно», — заявляет Дмитрию Пармен. Ту же мысль развивает он и в разговоре с Шуйским:

...Пускай Отрепьев он, но и среди обмана,
Коль он достойный царь, достоин царска сана.
Но пользует ли нам высокий сан один?
Пускай Дмитрий сей монарха росска сын,
Да есть ли качества в нем одного не видим,
Так мы монаршу кровь достойно ненавидим...

Слова и мысли эти настолько смелы, что на первый взгляд даже удивляешься, как они могли невозбранно звучать с театральных подмостков. Однако надо учитывать политический контекст того времени. Екатерина II сама была весьма сомнительной царской породы; во всяком случае, не имела ни капли крови Романовых. Положение, что царя надо судить не по породе, а по делам, могло быть ей только на руку, ибо делами она как раз претендовала на репутацию добродетельнейшего из монархов. С другой стороны, заявление о правой «ненависти» к «злому» царю как бы оправдывало государственный переворот 1762 г. — возведшую её на престол расправу с Петром III. Схожим образом заговорщики 1801 г. будут мотивировать свою расправу с новым российским «Калигулой» — Павлом I.

Декларациям Георгия и Пармена о том, что истинной «должностью» царя является «устройство» «всенародного блаженства» и что это-то именно и составляет подлинное «царское величие», Дмитрий противопоставляет свою «тиранскую» политическую «философию»:

Блаженство завсегда весьма народу вредно:
Богат быть должен царь, а государство бедно.
Ликуй, монарх, и все под ним подданство стонь!
Всегда способнее к труду нежирный конь,
Смирямый бичом и частою ездою
И управляемый крепчайшею уздою.

Для полноты характеристики «Дмитрия Самозванца» Сумароковым введена в него и патриотическая тема, развиваемая на историческом материале. Дмитрий — не только «враг общества», он «враг всей стране», презирающий и ненавидящий Россию и русский народ, выдающийся его с головой польским панам и римскому папе.

Общая характеристика трагедий. Патриотическая настроенность, любовь к своему народу и к своей стране, чувство долга перед родиной, готовность отдать за неё жизнь — «за град отеческий» «вкусить смерть люту», — составляют вообще один из ярко выраженных и значительных мотивов трагедий Сумарокова, хотя этот мотив ограничен рамками дворянского патриотизма, что существенно отличает его от аналогичных мотивов в одах Ломоносова. С этой патриотической настроенностью, очевидно, связано и преимущественное приурочение Сумароковым действия своих трагедий к событиям национального прошлого. Для французских трагиков XVII в. античный сюжет являлся почти обязательным. Вольтер в своём драматургическом творчестве вышел за пределы греко-латинского мира. Действие ряда его трагедий происходит в Азии, Африке и даже Америке, но только одна его траге-

дия — «Заира» — написана на национально-историческую тему. Наоборот, у Сумарокова не только не имеется ни одной трагедии с античным сюжетом, но и все они, за исключением «Гамлета» и «Артистоны», связаны с русским историческим прошлым: большинство — со временем первых русских князей, «Димитрий Самозванец» — с событиями относительно и совсем недавними, начала XVII в.

Сумароков написал и несколько исторических работ. Причём и тут внимание его особенно привлекали «бунты» и народные восстания. Им написано две статьи о «стрелецких бунтах»; в 1774 г. в самый разгар пугачёвского восстания он печатает «Сокращенную повесть о Стеньке Разине». Однако «историзм» трагедий Сумарокова ограничивается в подавляющем большинстве случаев лишь наличием некоторых летописных имён. Условная любовная интрига целиком составляет вымысел автора. Мысли и чувства героев также не имеют ничего общего с теми историческими лицами, которые эти герои якобы собой воплощают. Автор заставляет древнерусских князей пространно рассказывать о сентиментально-нежных чувствах, ими испытываемых, проливать «потoki слез»; на жеманно-условном, напыщенном языке рассуждать о чести, о верности данному слову; произносить политические и моральные сентенции, свойственные не новгородской и киевской древности, а просвещённым воспитанникам «рыцарского» Шляхетного корпуса, читателям и поклонникам Фенелона, Вольтера, Монтескьё. В результате, по справедливим словам Чернышевского, герой трагедий Сумарокова — это не живой человек с плотью и кровью, а «бесчувственный резонёр, только говорящий о возвышенных чувствах, но едва ли на самом деле проникнутый этими чувствами».

Схематизм, надуманность сказываются и в самом построении сумароковских трагедий. Все они строятся на симметричных, взаимно уравновешивающих друг друга контрастах. «Святой добродетели» противопоставляется порок, образам добродетельных героев — образы злодеев; чувству любовной страсти противостоит сознание — долг. Сама трагическая борьба в душе героя, «низверженного в две страсти» — столкновение двух антагонистических, противоположных друг другу устремлений, — передаётся с необыкновенной упорядоченностью — симметрией. Одно чувство немедленно уравновешивается другим, ему противоположным; целые куски пьесы строятся подчас из таких симметрично уравновешенных по стихам или полустихиям частей. Вот, например, взволнованное обращение Димитрия к начальнику стражи, после того как тот сообщает ему, что царский дворец окружён восставшим народом:

Пойдем... повержем... стой... ступай... будь здесь... беги
И мужеством число врагов превозмоги!
Бегите! тштитеся Димитрия избавить!..
Куда бежите вы?... хотите мя оставить?
Не отступайте прочь и защищайте дверь!..
Убегнем... тшдетно все и поздно все теперь...

В сущности такой «бег на месте» в некоем отвлечённом психологическом пространстве представляют собой и все трагедии Сумарокова, возвышенные, величавые, но без малейшего признака живой жизни, театрального действия. Их персонажи только пространно рассказывают в них самим себе и друг другу о мятущих, обуревающих их противоположных душевных движениях, действие же, если и совершается, то обычно где-то там, за сценой. Но общественно-воспитательная и просветительная роль трагедий Сумарокова, т. е. как раз то, к чему сам автор особенно стремился, была очень велика. Сумароков превратил театральную сцену в своего рода патетическую трибуну, с которой устами своих героев, в афористически-заострённых, тщательно отшлифованных, легко запоминающихся парных александрийских стихах проповедовал героику высоких чувств и благородных поступков — необходимости личного самоотречения во имя блага государства, народа; долга перед родиной, чести, верности данному слову; распространял идеи и понятия просветительной философии; рисовал идеальные образы просвещённых и добродетельных монархов — «отцов народа»; осуждал «врагов народа» — тиранов, порой даже прямо призывая к борьбе с ними.

«Его произведения, — указывает автор новейшей работы о Сумарокове П. Н. Берков, — утвердили политическую направленность русской трагедии последующего времени, а переход его произведений за пределы дворянского круга к читателям и зрителям из демократических слоёв русского общества — способствовал тому, что дворянские, по замыслу автора, термины «народ», «общество», «отечество», «сыны отечества» наполнялись более широким общественным содержанием». Именно этим объясняется высокая оценка автора «Семиры» и «Дмитрия Самозванца» Радищевым.

Созданный Сумароковым тип «классической» трагедии разрабатывался в течение всей второй половины века его многочисленными учениками и последователями. Перешедшая и в XIX в., сильнейшим образом сказавшаяся на драматургии Озерова драматургическая система школы Сумарокова свелась на нет лишь с появлением «Бориса Годунова» Пушкина.

Комедии.

Когда в начале 60-х годов Сумароков был удалён от должности директора театра и в ответ демонстративно решил прекратить работу в области драматургии, он писал в статье «Мнение во сновидении о французских трагедиях»: «Разные обстоятельства отвратили меня вечно от театра. Легче было мне расстаться с Талиею, нежели с прелюбезною моею Мельпомею...» Действительно, к «Талии» Сумароков по началу обратился почти в принудительном порядке. Было принято сопроводить трагедию «малой пьесой» — одноактной комедией (обычай, восходящий, очевидно, к практике интермедий). В результате и появились первые комедии Сумарокова, написанные им с необычайной быстротой. За один 1750 г. им было написано по меньшей мере три комедии: «Тресотиниус» (шла вместе с «Хоревом» и «Гамлетом»), «Третейный суд» (позднее переделано в «Чудовищи») и «Ссора

у мужа с женой» (позднее — «Пустая ссора»); причём «Тресотинус» был написан Сумароковым всего за два дня. Это и были первые попытки создания оригинальной русской комедии.

Однако, дав толчок к быстрому и относительно весьма пышному расцвету нашей комедии XVIII в., Сумароков в дальнейшем стал испытывать в свою очередь несомненное обратное влияние со стороны ряда авторов (отчасти В. И. Лукина и в особенности Фонвизина как автора «Бригадира»), которые пошли следом за ним по открытому им пути, но добились значительно бóльших результатов. Этими воздействиями и было во многом обусловлено развитие собственного комедийного творчества Сумарокова.

Всего до нас дошло двенадцать комедий Сумарокова, написанных им за промежуток времени с 1750 по 1772 г. и распределяющихся по трём неравномерным группам, каждая из которых имеет свои отличительные особенности. После комедий 1750 г.— типичных «комедий положений», эффект которых в основном строится на комических ситуациях, Сумароков в течение длительного времени комедий не писал. Снова обратился он к «Талии» в 60-е годы в очевидной связи с усилением как в его собственном творчестве, так и вообще в современной ему русской литературе сатирико-обличительных тенденций. За это время Сумароковым было написано пять или шесть комедий, ряд которых, в том числе лучшие из них — «Опекун» и «Лихоимец», — приближаются к типу так называемой «комедии характеров». Три последние комедии Сумарокова написаны им в начале 70-х годов (до 1773 г.). В числе их «Рогоносец по воображению», который является едва ли не самой художественно-значительной пьесой всего комедийного творчества Сумарокова вообще и по существу представляет собой уже обличительно-бытовую комедию.

В своей «эпистоле о стихотворстве», после определения сущности и особенностей трагедии, Сумароков формулирует и теорию комедийного жанра. Комедию следует решительно отделять, с одной стороны, от трагедии (не «раздражать» «слезами Талию»), с другой — от народных фарсовых, балаганных «игрищ», целью которых является только смешить толпу: «Для знающих людей ты игрищ не пиши, || Смешить без разума дар подлая души».

Комедия, подчёркивает Сумароков, должна «смешить с разумом», выполнять важную общественную функцию, т. е., как и трагедия, ставить перед собой воспитательно-дидактические цели. Только трагедия разрешает эти цели положительным образом, давая образцы героических характеров, рисуя идеальный строй возвышенных чувствований, вообще являясь школой «добродетели». Комедия добивается того же, идя противоположным, отрицательным путём, путём как бы доказательства «от противного». Выставляя в смешном виде человеческие пороки, «издеваясь» над ними, т. е. обличая их, она тем самым способствует и освобождению от них — исправлению нравов. В этом и заключается как литературное существование комедии, так и её общественное назначение: «Свойство комедии издевкой править нрав, || Смешить и пользоваться прямой ее устав».

Соответственно этому у комедии имеется и свой круг персонажей, существенно отличающихся от героев трагедии. Это не условно-летописные князья и бояре, а лица, взятые из непосредственно бытового окружения, из живой современности, представители самой разнообразной социальной среды, различных общественных положений, профессий. В перечне комедийных персонажей, который даёт Сумароков, наряду с общечеловеческими «характерами», — скупца, щёголя, педанта («латынщика на диспуте»), игрока, — излюбленными персонажами комедии классицизма вообще, имеем и ряд образов, непосредственно связанных с русской действительностью: подьячего, невежды-судьи. На практике (в своих комедиях) Сумароков, как увидим, ещё более расширит этот круг реально-бытовых персонажей. «Слабое дитя чужих уроков», — по резкому определению Пушкина, — Сумароков и в своих комедиях немало заимствовал из признанных образцов классицизма. В эпистоле «о стихотворстве» Сумароков сам указывает наиболее ценных им, «образцовых» комедиографов: «Каков в трагедии Расин был и Вольтер, || Таков в комедиях искусный Молиер». Вслед за Мольером Сумароков называет другого прославленного в то время французского комедиографа послемольеровского периода, Детуша, в творчестве которого уже имеются зачатки новой буржуазной драмы: „Женатый философ“, „Тщеславный“ воссияли || И честь Детушеву в бессмертие вписали».

Однако наряду с этим необходимо отметить и несомненное воздействие на Сумарокова русской традиции, восходящей в какой-то мере к тем самым народным «игрищам» — «шутовской комедии», интермедиям и т. п., — которые, вместе с Буало, теоретически он так энергично отрицал. В то же время Сумароков обильно черпал материал для своих комедий и из непосредственно окружавшей его реальной действительности — из русского быта, подчас, вместе с тем, внося в него отдельные черты и подробности, механически заимствованные из иноземных образцов и ему совершенно чуждые. В ответ на упреки Тредиаковского (по поводу первой же комедии Сумарокова «Тресотиниус») в рабском подражании знаменитому датскому драматургу и сатирику, «датскому Мольеру», как его называли, пользовавшемуся большой известностью и в России, Гольбергу, Сумароков не без ядовитости замечал: «Каким же образом под именем Тресотиниуса находит он себя, ежели сия комедия взята из Гольберга?» Буало возбранял автору комедии давать сатиру «на лицо». Он осуждал за это и Аристофана, высмеивавшего в своих комедиях Сократа. Комедии Сумарокова, напротив, изобилуют так называемыми «личностями», «подлинниками» — памфлетными изображениями современников, личных и литературных недругов автора, вельмож-временщиков. Изображение в литературных произведениях «личностей» является, конечно, одной из достаточно примитивных форм художественного отражения действительности. У Сумарокова вдобавок эти изображения «личностей» страдают грубо-карикатурной преувеличенностью. Но в его комедиях, помимо «личностей», сталкиваемся с попытками зарисовок и бытовых perso-

нажей русокой действительности, имеющих некоторое типическое значение. Помимо образов подьячего и судьи, также в какой-то мере связанных с традицией народных «игрищ», в комедиях Сумарокова перед нами проходят многочисленные фигуры грубых и невежественных русских помещиков и помещиц, галломанствующих дворян, вроде Дюлижа, крепостных слуг. Подавляющее большинство этих персонажей носят ещё нерусские имена, заимствованные из французской классической комедии или итальянской комедии масок: Оронт, Клитандр, Дорант, Эраст, Леандр, Анжелина, Изабелла, Арлекин, Пасквин. Даже русские крепостные называются французскими именами, например, Финетта. Но из-под иностранной внешности то и дело сквозят черты реального русского дворянского и дворянско-поместного быта. Появляются в комедиях Сумарокова и персонажи, наделяемые подчёркнуто-отечественными именами, представляющими обычно не фамилии, а условные имена-характеристики: дворянин Чужехват (в «Опекуне»), Кащей — имя, заимствованное из русских народных сказок (в «Лихоимце»), другой дворянин — Тигров (в комедии «Три брата совместника»), помещики Викул и Хавронья (в «Рогоносце по воображению»), рядом с которыми, однако, фигурирует их служанка Ниса и живущая в их доме бедная дворянка Флориза. Название «Рогоносца по воображению» повторяет заглавие одной из комедий Мольера, сколком с которой он обычно и считался. Однако один из новейших исследователей комедий Сумарокова, В. А. Филиппов, произведя тщательное параллельное сопоставление обеих пьес, показал, что кроме общего названия да некоторого сходства персонажей (мужей, несправедливо почитающих себя обманутыми) между трёхактной комедией Сумарокова и одноактной комедией Мольера нет ничего общего: «Три акта русской пьесы, очень живо изображающей деревенскую жизнь мелкопоместных дворян, дают нам настоящую жанровую картинку, благодаря которой комедию можно назвать бытовой». В комедии Сумарокова, в самом деле, рисуются типические картинки бездумной и беззаботной поместной спячки почти обломовского характера. Викул и Хавронья говорят только «о севе, о жнитве, о умолоте, о курах, о утках, о гусях, о баранах»; поздно встают по утрам; даже при гостях ложатся спать после обеда; поигрывают в карточки — «бонки или посыльные короли» — и дерутся друг с другом так, что у жены «бока болят». Их главная радость в том, чтобы всласть покушать. Об еде они говорят со вкусом, со знанием дела, с подлинным увлечением. Узнав о неожиданном приезде к ним в деревню знатного гостя, графа, Хавронья, желая получше угостить «его высоко рейхсграфское сиятельство», призывает к себе дворецкого, и между ними происходит диалог, в какой-то мере предвосхищающий знаменитый разговор с поваром гоголевской Петра Петровича Петуха. Замечателен и наивный рассказ той же Хавроньи о том, как она впервые попала в Москве на театральное представление. Лет сто спустя это место было явно использовано известным актёром и автором юмористических сценок И. Ф. Горбуновым в рас-

сказе купца, впервые попавшего в театр на «Травнату», о своих театральных впечатлениях.

Одной из самых сильных и интересных сторон сумароковского комедийного творчества является речь его персонажей. Комедии Сумарокова отличаются чаще всего крайней примитивностью фабулы и слабостью интриги, фарсовой аляповатостью положений, условностью или грубой натуралистичностью образов, но ряд бытовых их персонажей говорит метким и характерно дифференцированным языком, окраска которого меняется в зависимости от служебного положения и бытовых условий и в силу всего этого заключает в себе зачастую довольно точную речевую характеристику каждого.

В его комедиях находим яркие колоритные образцы речи подъячих, речи дворянина-ханжи, пересыпанной церковно-славянскими выражениями и оборотами, петиметров и щеголих, говорящих варварской смесью «французского с нижегородским», мелкопоместных дворян, кругозор и бытовой уклад которых мало чем отличается от их крепостных крестьян. Невежественные, лишённые и тень какой-либо образованности, они питаются только грубыми и нелепыми, с точки зрения Сумарокова, произведениями народно-лубочной литературы. Так, помещица Хавронья «Бову, Еруслана вдоль и поперек знает». Соответственно этому, и речь их, в частности, той же Хавроньи, изобилует словами, произносимыми по-простонародному: «енерал», «што», «естолько»; перенасыщена поговорками, пословичными выражениями. Последних вообще очень много в комедиях Сумарокова; их мы обильно встречаем и в речах слуг, вкладывает их Сумароков и в уста других персонажей, причём в комедиях, написанных Сумароковым позднее, в 60-е и 70-е годы, число их заметно возрастает. Подчас Сумароков подвергает ту или иную словицу своеобразной литературной переработке, приспособлению к новым культурно-бытовым условиям. Так, например, вместо известного: «Рыбак рыбака видит издалека» у него имеем: «Петиметерка петиметра далеко видит». Стремясь наиболее индивидуализировать речь своих персонажей, Сумароков вносит в неё черты живого говора, подчас этнографически окрашенного. Например, старуха-крестьянка в комедии «Опекун» «цокает» по северно-великорусски, в произношении Хавроньи резко подчёркнуто аканье.

Второй сильной стороной комедий Сумарокова является их ярко выраженная сатирическая окраска, «беглый огонь сатирический», по выражению П. А. Вяземского. В своих комедиях Сумароков подхватывает многие темы кантемировской сатиры, присоединяя к ним ряд новых тем, подсказываемых современностью. Он нападает в них на взяточничество подъячих, ханжество российских Чужехватов и Качеев, хищничество высшей знати — графов Откупщиковых, грубый, дикий, «свинский» быт невежественного мелкопоместного дворянства. В одной из самых ранних своих комедий «Пустая ссора» («Ссора у мужа с женой») он впервые высмеивает галломанию русских «галантомов» — тема, блестяще развёрнутая лет восемнадцать спустя Фонвизиним в «Бригадире» и сделавшаяся одной из

излюбленнейших тем наших сатирических журналов 60—70-х годов XVIII в. Имеются в комедиях Сумарокова и антицерковные выпады. Например, в комедии «Опекун» слуга ханжи Чужехвата, оказавшийся, как впоследствии выясняется, благородной «породы», резко нападает на «колокольный звон», который «лишь человеческому служит беспокойству и увеселению звонарей». В той же комедии просвещённая дворянская дочь Сострата, совсем в духе политических рассуждений героев трагедий Сумарокова, развивает мысли о «презренности» государей, «которые этого титла недостойны».

В соответствии с задачами, которые ставит Сумароков в своих комедиях — дать зарисовки быта и сатирическое обличение «злых нравов», — находится и их литературно-словесное оформление. В противоположность трагедиям с их торжественно-размеренным александрийским стихом, комедии Сумарокова написаны, говоря термином Тредиаковского, «простой речью», т. е. прозой. Сумароков является в них зачинателем нашей более или менее обработанной в языковом отношении драматургической прозы. Неизмеримо более художественные комедии Фонвизина совершенно заслонили собой комедийное творчество Сумарокова. Однако Сумароков во многом является непосредственным предшественником Фонвизина. Уже в комедиях Сумарокова Фонвизин находил индивидуализацию речи персонажей, которая впоследствии достигла такого бесподобного мастерства в его собственных произведениях. Сумароковым впервые намечены и многие образы, которые с таким блеском будут разработаны в «Бригадире» и в «Недоросле». В галантном Дюлиже из «Пустой ссоры», готовом вызвать на дуэль за то, что его назвали русским, уже заключён несомненный литературный прообраз Иванушки из «Бригадира». В изображении мелкопоместных Викула и Хавроньи — зерно Простаковых и Скотининых. Таким образом, не только резкая сатирическая окраска комедий Фонвизина, но и самое направление их сатиры, выбор объектов её уже намечены как бы вчерне в комедиях Сумарокова и лишь достигают под руками Фонвизина небывалой у нас дотоле художественной разработки.

Помимо трагедий и комедий, Сумароков написал тексты двух мифологических «опер»: «Цефал и Прокрис» (1755) — первая русская опера вообще, и «Альцеста» (1759).

Поэзия Сумарокова.

«Нет в Европе народа более усердного к работе», — писал о русском народе Чернышевский. Вся деятельность Ломоносова, в которой замечательно выразилась эта национально-народная черта — сознание и воля трудового народа, носила героический характер гигантского, богатырского труда на пользу и процветание родины. Отсюда и в своём художественном творчестве он разрабатывал, как правило, героические жанры и прежде всего жанр оды, сознательно заглушая жанры личной любовной лирики и сравнительно немного дав в области сатиры. Сумароков был литературным идеологом господствующего правящего класса, которому важно было не столько добиваться, сколько не терять, который хотел и вполне мог пользоваться всеми

благами жизни, жить различными сторонами бытия. И вот, прямо в противовес одическому единодержавию Ломоносова, Сумароков с самого начала выдвигает принцип разнообразия и равноценности всех поэтических родов. Перечисляя их с соответственными характеристиками в «эпистоле о стихотворстве», Сумароков заканчивает словами, имеющими значение своего рода теоретически-литературного лозунга.

Все хвально, драма ли, еклога или ода:
Слагай, к чему тебя влечет твоя природа;
Лишь просвещение писатель дай уму:
Прекрасный наш язык способен ко всему.

Характерно, как видим, что в этом жанровом перечислении ода поставлена на последнем месте. «Способным ко всему» считал себя да и в самом деле был и сам Сумароков, усиленно разрабатывавший самые разнообразные стихотворные жанры и формы. Он складывал всевозможные виды од (оды торжественные, «духовные», горацянские, сафические, анакреонтические), писал элегии, эпistolы, басни или «притчи», как он их называл, сатиры, эклоги, идиллии, любовные песни, хоры, куплеты, стансы, сонеты, эпиграммы, эпитафии, мадригалы, загадки, наконец — стихи без особого жанрового обозначения, печатавшиеся в собраниях его сочинений под названием «Разные мелкие стихотворения».

В связи с озабоченностью Сумарокова вопросами прощенья и воспитания своего класса и одновременно его оппозиционно-критическим отношением к бюрократическому режиму российской деспотической монархии, одним из значительнейших разделов его поэзии являются сатирические жанры. Расцвет их падает как раз на последние десять — пятнадцать лет жизни Сумарокова, когда его дворянско-оппозиционная настроенность достигает особенной силы и остроты, когда появляются и его тираноборческие трагедии и наиболее сатирически окрашенные комедии. Уже в своём журнале «Трудолюбивая пчела» Сумароков печатает несколько сатирических очерков, направленных против взяточничества («Письмо о некоторой заразительной болезни»), неправосудия и т. п. Около этого же времени начали появляться в журналах и сатирические басни Сумарокова — «Притчи», вышедшие в том же 1762 г., что и сатиры Кантемира, двумя отдельными книгами; третья книга «Притчей» появилась в 1769 г., ещё три книги были прибавлены в посмертном полном собрании сочинений, изданных Н. И. Новиковым (большая часть из них, очевидно, была написана Сумароковым в последние годы жизни). В 1774 г., через три года после трагедии «Димитрий Самозванец», была издана Сумароковым книга его сатир.

Басни.

«Притчи» — басни — Сумарокова составляют один из самых больших разделов его творчества. Притчи Сумарокова пользовались в XVIII в. исключительной популярностью. Называя сумароковские притчи «сокровищем российского Парнаса», Новиков замечал о них в своём словаре: «В сем роде

стихотворения далеко превосходит он Федра и Де-Ляфонтенā». Карамзин считал притчи лучшим из всего, что написано Сумароковым. Немногочисленные басни Кантемира, равно как стихотворное переложение «Эзоповых басенок» Тредиаковского, хотя и явились у нас первыми образцами басни как стихотворного жанра, не имели сколько-нибудь существенного историко-литературного значения. Основоположником русской басни, по справедливости, следует считать Сумарокова. Он придал басне характер живой бытовой сценки, миниатюрной комедии нравов; им создана и сама стихотворная форма басни — «вольный», т. е. разностопный, стих, — сделавшаяся канонической и достигнувшая лет пятьдесят спустя такого изумительного художественного мастерства под руками Крылова, также заслонившего своими баснями «притчи» Сумарокова, как Фонвизин заслонил собой его комедии. Равным образом сообщил Сумароков басне и тот остро сатирический тон, который также является одним из существенных свойств басен Крылова. Только сатира сумароковских басен гораздо резче, грубее, рассудочно-прямолинейнее, т. е. опять-таки неизмеримо менее художественна. В соответствии с «низким духом», который составляет, по Сумарокову, характерную особенность басенного жанра, басни его написаны нарочито «простыми словами», т. е. сознательно сниженным, переполненным вульгаризмами слогом. Сатирическая направленность басен Сумарокова разнообразна, охватывая самые различные стороны современного ему общественного быта. Автор старой монографии о Сумарокове, Булич, называет их «энциклопедией лёгкой насмешки, а иногда и едкой, и тяжёлой сатиры». Главным объектом сатиры Сумарокова — и здесь он также продолжал традицию народных игрищ — было чиновничество — «подьячие».

Уже Кантемир нападал на дьяков и подьячих — чиновничье-бюрократический аппарат, ставший непосредственным и послушным орудием самодержавной императорской власти в деле управления страной. Этот аппарат, бывший одной из отличительных примет русского самодержавия XVIII в. по сравнению с Московской Русью, приобрел всё большее и большее значение при дальнейших преобразованиях Петра, в особенности при Елизавете и Екатерине II. Герцен о нём писал: «Между дворянством и народом стоял презренный сброд чиновников из личных дворян, класс нравственно испорченный и лишённый всякого человеческого достоинства... Воры, тираны, доносчики, пьяницы, игроки — такими были... эти самые пресмыкающиеся люди империи». Этих, по выражению Герцена, «чернильных гадюк» народ выразительно прозвал «крапивным семенем». «Крапивное семя» и было главной сатирической мишенью Сумарокова, и в этом большое значение его сатиры, впервые так широко и настойчиво развернувшей одну из основных, подсаживавшихся самой жизнью, обличительных тем русского критического реализма XIX в. Недаром с таким сочувствием, в качестве несомненной заслуги Сумарокова, отмечал это Белинский: «Можно написать целую статью о его войне против подьячих: боже мой, где и как ни пятнал, ни позорил

их этот неутомимый боец! Говоря о подъячих, Сумароков становится и жолчен, и остёр, и вдохновенен. Ненависть к этому гнусному отродию (говоря его выражением) была живою струною его души; и кто же не согласится, что источник этой ненависти был благороден, а её проявление не могло не принести пользы обществу...» И в другом месте снова: «Какое бы ни был талант Сумарокова, но его сатирические нападки на «крапивное семя» всегда будут заслуживать почётного упоминания от историка русской литературы». Смело нападал Сумароков и на «жаднейших откупщиков» — влиятельных вельмож и фаворитов, взявших себе на откуп различные отрасли государственного хозяйства, хищнически ими распоряжавшихся и беспощадно грабивших простой народ.

Субъективно сатира Сумарокова не выходила за пределы идеологии просвещённого дворянина середины XVIII в. Тем не менее и общественное и историко-литературное значение этой сатиры было очень велико. Сатирическую направленность творчества Сумарокова особенно ценил и Радищев. Стоит отметить тот факт, что довольно большое число (около 15) стихотворений Сумарокова перепечатано, как это установлено проф. А. В. Кокоревым, в качестве текстов к лубочным народным картинкам, изданным в 60—70-х годах XVIII в. В числе этих стихотворений — пять басен, шесть эпиграмм, одна элегия¹.

Сатиры.

«В сатирах должны мы пороки оуждять... Страстям и дуростям играючи ругаться», — пишет Сумароков в эпистоле о стихотворстве. В своих сатирах он и осуществляет эту программу, во многом подхватывая и продолжая сатирическую тематику Кантемира. Так, одна из наиболее сильных и ярких его сатир «О благородстве» по своей теме и направленности (осмеяние кичливости своим «благородием», «дворянским титулом», которые без соответствующих им дел ничего не стоят) прямо восходит ко второй сатире Кантемира «Филарет и Евгений». Но соответственно историческому развитию нашей общественной жизни расширяется и тематический круг сатир Сумарокова. Многие темы сатир Сумарокова перекликаются с сатирической тематикой его же комедий. Так, в сатире «О французском языке» он резко нападает на галломанию дворянских кругов екатерининского времени; выступает против засорения французскими словами «прекрасного» русского языка, за чистоту и усовершенствование которого он ратовал ещё в 1748 г. в эпистоле «О русском языке»; ополчается на тех, «Кто русско золото французской медью медит, || Ругает свой язык и по-французски бредит». Много места в сатирах Сумарокова отводится расправе с литературными недругами — «безмозглыми рифмачами». Одна из его сатир так и называется «О худых рифмоторцах».

¹ А. В. Кокорев, Сумароков и русские народные картинки, «Учёные записки Московского государственного университета», вып. 127-й. Труды кафедры русской литературы, кн. 3-я, 1948, стр. 227—236. А. В. Кокорев считает даже, что стихи перепечатаны с ведома и согласия самого Сумарокова.

Разнообразит Сумароков и самую форму своих сатир. Большая часть их написана шестистопным ямбом с парной рифмовкой. Однако наряду с этим одна из сатир Сумарокова написана в жанре и в форме оды — «Ода, от лица лжи», предлагающей людям преклониться перед её властью и могуществом; в другой сатире «Наставление сыну» старый плут-подьячий, умирая, учит сына, как быть счастливым в жизни, следуя его примеру, т. е. не идя «прямым путем». Сатира эта написана басенным стихом — «вольным», т. е. разностопным, ямбом.

Сатирическое начало окрашивает собой в творчестве Сумарокова и ряд других жанров. Им пишется сатирическая эпистола «К неправедным судьям», сатирические песни, сатирические «ямбы» «Противу злодеев», ряд сатирических хоров, из которых наиболее значительным является «Хор ко превратному свету».

«Хор ко превратному свету». После дворцового переворота 1762 г. — восшествия на престол Екатерины II — в Москве был организован в дни коронации театрализованный уличный маскарад под названием «Торжествующая Минерва», имевший чисто агитационное назначение — пропагандировать новую монархию и осмеивать пороки предшествовавшего царствования. С этой целью Сумарокову было поручено написать несколько сатирических хоров, в числе которых им и был написан «Хор ко превратному свету». Однако сатирическая острота и направленность этого хора настолько вышли за рамки предписанной официальной сатиры, что к произнесению на маскараде он допущен не был, а был заменён сокращённым вариантом, причём Сумароков своеобразно сигнализировал учинённое над ним цензурное насилие, введя «заумный», «лающий» припев, заменяющий пропущенные строки: «За морем хам, хам, хам, хам, хам, хам...». «Хор ко превратному свету» построен в форме рассказа о неких утопических «заморских» порядках, противопоставляемых безобразиям и неурядицам, царящим в стране; при этом хор как бы прямо ведётся от лица народа: написан народным складом. По своему общему тону «Хор» столь резок, что хотя после смерти Сумарокова он и был опубликован в полном собрании его сочинений Новиковым, снова перепечатать его даже в 40-е годы XIX в., при Николае I, удалось только с большими цензурными купюрами. Особенно замечательны строки «Хора», связанные с крепостным правом:

Со крестьян там кожи не сдирают,
Деревень на карты там не ставят;
За морем людьми не торгуют...

Строки эти казались некоторым исследователям столь не соответствующими крепостническим убеждениям Сумарокова, что они даже готовы были взять под сомнение его авторство в отношении «Хора». На самом деле это далеко не так. Подобно Кантемиру и даже ещё резче, чем он, Сумароков неоднократно выступал против злоупотреблений помещиками своей властью над крестьянами. Помещика, угне-

тающего своих крестьян, он объявляет «извѣргом природы», действия которого «стократно вредные разбойника отечеству»; энергично именует такого помещика «скотиной», «безграмотной тварью». «Я с такими домостроителями не схожусь,— пишет он в одной своей сатирико-публицистической статье под ироническим заглавием «О домостроительстве»,— и пиши, орошенные слезами, не вкушаю... В таком обеде пища— мясо человеческое, а питье— слезы и кровь их. Пускай он то сам со своими чадами кушает». В сатиру «О благородстве» Сумароков также вводит ряд негодующих строк по адресу помещиков, которые проигрывают своих крестьян — ставят на карту «целый полк людей» — или торгуют ими: «Ах! должно ли людьми скотине обладать? || Не жалко ль? Может бык людей быку продать?» Но вместе с тем всё это никак не вело Сумарокова к отрицанию «поместничества», т. е. помещичьей власти. «Власть быти должна; не деревня будет, но гнездо разбойническое, где нет у поселян ни приказчика, ни старосты. Тело без головы быти не может, однако, и мизинец ноги есть член тела». Считая «головой» дворянина, а крестьянину представляя быть «мизинцем ноги», Сумароков этим подчёркивает, что помещик сам кровно заинтересован в благополучии своих крестьян: «Крестьяне не работы, но каторги гнушаются. А блаженство деревни не во едином изобилии помещика состоит, но в общем. Ежели помещик почитает себя головою своих подданных, так сохраняя голову, сохранит и мизинец; ибо голова тела и мизинцу состраждет».

Однако когда в 1765 г. Вольное экономическое общество поставило в скрытой форме на обсуждение вопрос о возможности освобождения крестьян, утопический гуманизм высказываний Сумарокова на тему о взаимной якобы выгоде для помещиков и крестьян так называемого крепостного права тотчас уступил место суждениям совсем другого порядка. Возражая против самой постановки подобного вопроса, Сумароков прямо и откровенно писал: «Прежде надобно спросить: потребна ли ради общего благоденствия крепостным людям свобода? На это я скажу: потребна ли канарейке, забавляющей меня, вольность или потребна клетка? И потребна ли стерегущей меня собаке цепь? Канарейке лучше без клетки, а собаке без цепи. Однако одна — улетит, а другая будет грызть людей; так одно потребно для крестьянина, а другое ради дворянина... Что ж дворянин будет тогда, когда мужики и земля будут не его? А что останется? Впрочем свобода крестьянская не токмо обществу вредна, но и пагубна, а почему пагубна, того и толковать не надлежит». Неприкрыто и грубо крепостнический характер этих слов не нуждается в комментариях: от либеральной фразы не осталось и следа; самое сравнение крепостного крестьянина с «мизинцем ноги» заменено, как видим, совсем другими сравнениями, гораздо точнее выражающими существо крепостнических отношений.

С меньшей яркостью крепостническая сущность взглядов Сумарокова сказалась и в его позднейших стихах против Пугачёва, в которых в духе только что приведённых суждений он называет его

«бешеным псом», который «грызет всё, что встретит». Уже не злонаправленные помещики, а тот, кто восстал на них, оказывается теперь в глазах Сумарокова «извѣргом естества». Называя Пугачёва «новым Разиным», изливая на пленённого предводителя крестьянского восстания все мыслимые ругательства, именуя его «драконом», «бессильной выдрой», «крокодилом» и т. п., Сумароков заявляет, что нет такой казни на свете, которая могла бы искупить все «мерзости» Пугачёва («Станс граду Синбирску на Пугачева», «Стихи на Пугачева»). И в «Хоре ко превратному свету», как и в ряде аналогичных мест из других произведений Сумарокова, речь идёт отнюдь не о борьбе с крепостным «правом» как с таковым, а лишь о борьбе с злоупотреблениями им со стороны недостойных «непросвещенных» дворян.

Любовная лирика.

Вторым особенно большим количеством и значительным по существу разделом поэзии Сумарокова являются любовные жанры: идиллии, эклоги, элегии, песни.

В том же 1774 г., когда вышли сатиры Сумарокова, он выпустил книгу «пастушьих стихов» — эклог, посвящённых им «прекрасному российского народа женскому полу» и повествующих о радостях и печалях влюблённых «пастушков» и «пастушек». Одновременный выход этих двух книг наглядно отражает собой две, внешне словно бы совершенно различные, но по существу тесно связанные стороны поэзии Сумарокова. Если в своих сатирических стихах он резко нападает на пороки дурных представителей своего класса — злонаправленных «непросвещенных» дворян, — в эклогах он стремится затушевать непримиримые противоречия, которые существуют между дворянами и крестьянами, набросить некий поэтический розовый флёр на жизнь последних.

В своей эпистоле о стихотворстве Сумароков предъявляет к эклогам требование естественности и «пастушьей простоты» в описании чувств и быта. Влюблённый пастушок не должен выказывать себя грубым мужланом, но вместе с тем в поведении и речах он не должен выглядеть и «придворным кавалером».

На деле эта «естественность» носит, однако, вполне литературно-условный характер. Фарфоровый мир сумароковских пастушков и пастушек ни в какой мере не отражает не только русской крестьянской жизни, но и вообще какой бы то ни было реальной действительности. Однако подобная прикрашенность, несомненно, отвечала желаниям и интересам дворянства. Недаром пастораль стала одним из весьма популярных жанров дворянской поэзии XVIII в. От любовных «стенаний» и томных «вздохов», которыми переполнены идиллии и эклоги Сумарокова и его многочисленных учеников и продолжателей, идёт прямой путь не к реализму, а к сентиментализму карамзинской школы. В то же время именно по этому фальшивому миру блаженствующих пастушков и пастушек нанесут сокрушительные удары такие представители демократической сатиры конца XVIII в., как И. А. Крылов.

Особенно большим разделом любовной поэзии Сумарокова являются его песни. Оглядываясь позднее на свой творческий путь, Сумароков писал: «Ерата перьва мне воспламенила кровь. || Я цел заразы глаз и нежную любовь». И петь «заразы глаз», слагать любовные песни Сумароков — в этом его существенное отличие от других деятелей классицизма, его предшественников и современников — продолжал на протяжении всей своей литературной деятельности, хотя печатать их и избегал. Это тем характернее, что в поэтике западного классицизма, у Буало, жанр песни вовсе отсутствовал.

Своими любовными песнями Сумароков примыкает к традиции, восходящей к любовной лирике петровского времени. Но песни Сумарокова, несомненно, представляют собой большой шаг вперёд по сравнению с «кудряво»-риторическими, условно-мифологизированными и крайне беспомощными в отношении языка и стиха «виршами» первых десятилетий XVIII в.

Не повторение общих мест, не литературные упражнения на заданную тему, а жизненная психологическая правда — вот что, по мнению Сумарокова, высказываемому им в своей теоретической эпитафии, должно лежать в основе любовных стихов — элегий, песен:

...хладен будет стих и весь твой плач притворство.
Когда то говорит едино стихотворство:
Но жалок будет склад, оставь и не трудись;
Коль хочешь то писать, так прежде ты влюбись.

Многие песни Сумарокова также носят условно-пасторальный характер, большинство сбивается на форму салонного романа, но в некоторых из них сквозь манерную «пастушью простоту» и наигранную наивность любовных переживаний и языка и в самом деле пробивается подчас искреннее чувство.

Поэту иногда удаётся заговорить в них подлинным языком сердца:

Не плачь так много, дорогая,
Что разлучаюсь я с тобой:
И без того изнемогая,
Едва владею я собой.
Ничем уже не утешаюсь,
Как вображу разлуки час,
И сил, и памяти лишаясь,
Твоих, мой свет, лишаясь глаз.

Отличаются песни Сумарокова и большой виртуозностью стихотворной формы: разнообразием строфики, богатством стихотворных размеров (последнему способствовало то, что многие его песни, очевидно, писались на определённый «голос», т. е. музыкальную мелодию), подчас тонкой ритмичностью. Всё это делает песни Сумарокова одним из наиболее художественно удавшихся разделов его поэзии. Значительно сильнее, чем в любовных «виршах» петровского времени, сказывается в песнях Сумарокова воздействие фольклора. Вообще надо отметить, что несмотря на все свои дворян-

ские предрассудки, Сумароков способен был чувствовать и ценить безыскусственную прелесть народно-поэтического творчества. В небольшой заметке «О стихотворстве камчадалов», опубликованной им в своём журнале «Трудолюбивая пчела» (1759) и подсказанной чтением «Описания земли Камчатки» Крашенинникова, Сумароков прямо заявляет: «Природное чувствия изъяснение изо всех есть лучшее». В качестве подтверждения он приводит очень неплохо сделанное им стихотворное переложение одной камчатской песенки, записанной Крашенинниковым. Некоторые из любовных песен самого Сумарокова являются прямыми стилизациями русских народных песен; например: «В роще девки гуляли, || Калина ли моя, малина ли моя...», или «солдатская» песня о разлуке с милой: «Прости, моя любезная, мой свет, прости, || Мне сказано назавтре в поход ийти». Другая «солдатская» песня о взятии русскими войсками в 1770 г. крепости Бендеры («О ты, крепкой, крепкой Бендер град, || О разумный храбрый Панин граф...») стилизована под народную историческую песню. Стилизации Сумарокова обычно носят достаточно внешний характер: подлинного духа народно-песенного творчества автор в них не передаёт. Их «народность» чаще всего — условная, напудренная и поддурманенная «народность» владельца крепостных душ, дворянина-помещика эпохи, когда сама Екатерина II любила подчас рядить себя и весь свой двор в русские сарафаны. Однако для убеждённого приверженца классицизма, каким был Сумароков, и это являлось несомненным шагом вперёд, выходом за строгие рамки канонической литературной теории. В течение всего XVIII в. песни Сумарокова пользовались огромной популярностью. Именно ими открывались песенники Теплова, М. Чулкова. В то же время от сумароковских песен идёт прямая линия к сентиментальным песням-романсам Нелединского-Мелецкого и Дмитриева.

Ряд несомненно значительных стихотворений, связанных так или иначе с любовной тематикой, с «таинством любовных лиры», попадаетея и в других разделах сумароковской поэзии. Таков, например, один из сонетов Сумарокова («О существа состав без образа смешенной»), замечательный как по своей весьма смелой теме, ещё более острой, чем тема известного «Романса» («Под вечер осени ненастной») юноши Пушкина, написанного почти шестьдесят лет спустя, так и по тому гуманному чувству, которым, несмотря на условность формы, он проникнут.

В то же время область личной лирики Сумарокова не ограничена только любовными переживаниями. В ряде его элегий слышатся явные отголоски той общественно-политической и литературной борьбы, которую он так настойчиво и энергично вёл (элегия: «Терпи, моя душа...», «Отчаянье мой дух, как фурия, терзает...», «Страдай, прискорбный дух»). Все эти стихотворения окрашены в весьма мрачные тона. Призывы к «просвещению», обращаемые Сумароковым к своему классу, падали на мало благодарную почву; тирания самодержавия, злоупотребления подъячих всё усиливались; в то же время всё нарастало крестьянское движение, угрожавшее

самому существованию дворянства. Вот почему, в противоположность жизнеутверждающей, мажорной, оптимистической поэзии Ломоносова в лирике главы дворянского классицизма неоднократно звучат ноты безнадежности и пессимизма, мотивы бренности всех земных благ, всеобщей бесплодной мирской «суеты», неизбежного конечного торжества смерти, призывами к которой ряд его стихов прямо и оканчивается («Подай мне руку, смерть, и приведи к покою» и т. п.). С ещё большей силой всё это звучит в поэзии Хераскова и автора знаменитых стихов «На смерть князя Мещерского» — Державина. В небольшом и весьма популярном в своё время стихотворении Сумарокова «Часы» дан и самый мотив «гласа» бьющих часов, предвещающего неумолимое приближение смерти.

Поэтика Сумарокова. Новый строй чувств и мыслей, новая тематика, новые жанры, вносимые Сумароковым в литературу, естественно, требовали для себя и новых средств художественного выражения. Поэтика торжественно-героической оды, с таким блеском развёрнутая в теории и практике Ломоносова, не только не подходила для этого, но и прямо этому противостояла. И вот мы видим, что вся литературная деятельность зрелого Сумарокова проходит в ожесточённой борьбе с поэтической системой Ломоносова.

Витийственная ораторская торжественность ломоносовской оды, предельная приподнятость, перенапряжённость в ней всех элементов слова и стиха представляются Сумарокову пустой «надутостью»; её «гром» — «бумажным»; грандиозный гиперболизм образов, иррациональность метафор — бессмыслицей, «бредом». Оды Ломоносова Сумароков подвергает резко-критическому рассмотрению, придираясь к каждому слову, к каждому поэтическому образу или выражению, выходящему за пределы обычного употребления («Критика на оду», «Рассмотрение од г. Ломоносова»). Ломоносова он постоянно задевает в своих теоретических статьях, где декларирует основы своей поэтики («К несмысленным рифмотворцам», «О разности между пылким и острым разумом», «Об остроумном слове» и др.). Несмотря на мелочно-педантический характер анализа Сумароковым ломоносовских од, в нём имеется ряд правильных указаний всякого рода погрешностей со стороны языка. Не ограничиваясь критикой, Сумароков пытается бороться с художественной системой Ломоносова и путём литературного её осмеяния. Он пишет несколько «вздорных од», в которых весьма грубо, но подчас метко пародирует литературную манеру Ломоносова. Принципиальному «великолепию» од Ломоносова Сумароков противопоставляет требование ясности и простоты, пышному метафоризму ломоносовского стиля — рационалистическую точность слова, «изобилию» словесного материала — равенство «слов» и «мыслей»: «...излишество всегда во стихотворстве плеснь». «Никак невозможно, чтоб была ода и великолепна и ясна; по моему мнению пропади такое великолепие, в котором нет ясности», — пишет он в статье «К несмысленным рифмотворцам». Одобря проповеди Фео-

фана за их «простоту», Сумароков спрашивает: «что похвальней естественныя простоты, искусством очищенной, и что глупее сих людей, которые вне естества хитрости ищут?»

Чувствуй точно,
Мысли ясно,
Пой ты просто
И согласно,—

поучает Сумароков своих учеников. Его идеал — чуждая всякого «противного естеству» «лишнего витийства» «прекрасная простота» (нечего говорить, что идеал этот мыслится им в непременных рамках поэтики классицизма).

Однако для того, чтобы подлинно художественно осуществить у нас этот идеал в середине XVIII в., нужно было обладать сверхпушкинским гением. В творческом облике Сумарокова гениальности явно не было. Определение Пушкиным его поэзии, как «вялой», «холодной», «прозаичной», в основном справедливо. При всей прогрессивности выдвинутых Сумароковым литературно-теоретических лозунгов, той адекватности теории и практики, той осуществлённой гармонии формы и содержания, которые свойственны лучшим одам Ломоносова, в творчестве Сумарокова мы не находим. Но не будучи гениальным поэтом, Сумароков был в высшей степени талантливым и плодовитым литератором, оказавшим огромное влияние на развитие нашей литературы второй половины XVIII в. Причём, если воздействие Ломоносова на дальнейший ход нашей литературы было направлено вглубь, носило и н т е н с и в н ы й характер (начало образования национального литературного языка, создание нового стиха), влияние Сумарокова было по преимуществу экстенсивно, разлилось вширь. Образовавшаяся вокруг Сумарокова школа учеников и последователей насчитывает десятки имён. Из школы Сумарокова вышли почти все крупнейшие представители нашего классицизма второй половины века, такие, как Херасков, Василий Майков, Княжнин. С другой стороны, Белинский справедливо ценит в творчестве Сумарокова его «жизненное и общественное направление». Зазвучавшая в значительной степени в противовес хвалебным одам Ломоносова сатира Сумарокова, воскресившая традиции Кантемира, несомненно, способствовала тому пышному расцвету сатирических жанров, который имел место в 60—90-е годы XVIII в., выразившись в журналах Новикова и позднее Крылова, в комедиях Фонвизина, в одах-сатирах «бича вельмож» Державина. Всё это делает творчество Сумарокова как бы живым соединительным звеном между вторым и третьим этапами в развитии нашей литературы XVIII в.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Наиболее полным собранием сочинений Сумарокова является посмертное издание в 10 томах, выпущенное Н. И. Новиковым в 1781—1782 гг., изд. 2-е, М. 1787. С тех пор собрания сочинений

Сумарокова не переиздавалось. В серии «Русской классной библиотеки» под ред. А. Н. Чудинова, вып. XIV, СПб 1893 (изд. 2-е, П. 1916), перепечатаны трагедии «Хорев» и «Синав и Трувор» и комедия «Опекун».

Перечень историко-литературных работ, статей и критических высказываний о Сумарокове дан в вып. VI «Русской поэзии» под ред. С. А. Венгерова, СПб 1897, стр. 362—363. Из многочисленных критических отзывов о Сумарокове В. Г. Белинского наиболее развёрнута и исторична оценка, данная в работе «Речь о критике, произнесённая А. Никитенко» (статья II — «Историческое обозрение русской критики»). Литературной деятельности Сумарокова посвящены устаревшие монографические исследования Н. Булича «Сумароков и современная ему критика», СПб 1854, и В. Я. Стоюнина «А. П. Сумароков», СПб 1856, отд. оттиск из «Музыкального и театрального вестника», 1856. Из новейших работ надо назвать небольшую, но содержательную книжку П. Н. Беркова «А. П. Сумароков», 1949, посвящённую в основном Сумарокову-драматургу, и статью Г. Н. Поспелова «Сумароков и проблемы классицизма», «Учёные записки» Московского государственного университета, вып. 127-й. «Труды кафедры русской литературы», кн. 3-я, 1948, стр. 201—226. О трагедиях Сумарокова см. небольшую заметку Н. Г. Чернышевского (опубликована впервые в 1938 г.) «Русские трагики: Сумароков, Княжнин и Озеров», Полное собр. соч., т. II, 1949, стр. 816—817; ценные замечания Г. В. Плеханова в «Истории общественной мысли», т. III, ч. III, гл. 5-я — «Общественная мысль в изящной литературе». Много работ имеется о комедии Сумарокова. Ценной является небольшая статья Н. Л. Бродского о языке комедий Сумарокова «История стиля русской комедии XVIII века» в журнале Российской Академии художественных наук, «Искусство», 1923, № 1, стр. 172—184. См. ещё следующие работы: В. В. Сиповский, «Из истории русской комедии XVIII в. К литературной истории «тем» и «типов» («Известия отделения русского языка и словесности», т. XXII, кн. 1-я, 1918, стр. 205—274); В. Филиппов, «К вопросу об источниках комедий Сумарокова. Мольер. Итальянская комедия. Современная действительность» («Известия по русскому языку и словесности» Академии наук СССР, 1928, т. I, стр. 184—220). О баснях Сумарокова имеется специальная работа К. Заусцинского «Басни Сумарокова» («Варшавские университетские известия», 1884, № 3 и 5, стр. 1—126), и статья Л. Виндт «Басня сумароковской школы» («Поэтика», I, стр. 81—92).





НА ПУТЯХ ОТ КЛАССИЦИЗМА К СЕНТИМЕНТАЛИЗМУ И РЕАЛИЗМУ. СЕНТИМЕНТАЛИЗМ. ЗАРОЖДЕНИЕ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

(Литература последней трети века.)

С 60-х годов XVIII в. в развитии в России производительных сил и производственных отношений происходят серьёзные изменения. Ещё до этого в недрах феодально-крепостнической системы стали возникать отдельные зачатки новой капиталистической формации. Теперь эти зачатки не только продолжают расти и развиваться, но и начинают сформировываться в капиталистический уклад, в свою очередь, начинающий разлагать изнутри господствующую феодально-крепостническую систему¹. Дворянство — помещики — продолжает оставаться господствующим, правящим классом. Но наряду с этим всё сильнее развивается третье сословие, «люди третьего чина» — буржуазия: купцы, промышленники. Растёт население городов: мелкая буржуазия, так называемые «разночинцы». В деревнях начинает возникать сельская буржуазия — деревенские кулаки-богатеи, промышленники из крестьян. Развитие производительных сил влечёт за собой дальнейший рост и усиление Русского государства. В последнюю треть века Российская империя выдвигается в ряд наиболее сильных мировых держав. Международный авторитет и влияние России всё возрастают. Этому способствует не только умелая деятельность русской дипломатии, но и, в особенности, неслыханный героизм и блестящие победы русских солдат, осуществляемые под предводительством крупнейших полководцев эпохи: великого Суворова, Румянцева. «Российское воинство.. превысило чаяния всех, на подвиги его взирающих оком равнодушным или завистливым», — писал Радищев. С Русским государ-

¹ См. Н. М. Дружинин, О периодизации истории капиталистических отношений в России. «Вопросы истории», 1949, № 11, стр. 93—94.

ством воссоединяется ряд исконных земель; на юге оно доходит до естественных границ, до Чёрного моря. Всё это вызывало подъём национальной энергии и сил во всех областях жизни и культуры. Но поперёк этому стоял феодально-крепостнический строй. Победоносный русский народ сам в подавляющем большинстве своём продолжал оставаться в тяжких цепях крепостничества. С тех же 60-х годов в стране всё больше и больше обостряются социальные противоречия и классовая борьба.

Тормозом на пути формирования новых капиталистических отношений был подневольный крепостной труд крестьян. Владельцы крепостных душ, также втягивавшиеся в эти новые отношения, старались повысить производительность труда крестьян крайним усилением крепостнической эксплуатации. Частые войны тоже ложились всей своей тяжестью на плечи трудового народа, вызывая резкое усиление налогового бремени. Всё это порождало грозно нарастающий протест крестьянства, выразившийся в многочисленных и непрерывных волнениях, восстаниях, убийствах помещиков, побегах. «Когда было крепостное право,— пишет В. И. Ленин,— вся масса крестьян боролась со своими угнетателями, с классом помещиков, которых охраняло, защищало и поддерживало царское правительство». Борьба эта протекала в чрезвычайно неблагоприятных условиях, «но крестьяне всё же боролись, как умели и как могли»¹. За одно только десятилетие с 1762 по 1772 г. произошло до сорока крупных крестьянских восстаний; волнениями было охвачено одновременно до 250 тысяч крестьян, из них 100 тысяч монастырских, 100 тысяч заводских, приписанных к казённым и частным мануфактурам и подвергавшихся особенно жестокой эксплуатации, и 50 тысяч помещичьих. Волнения крестьян подавлялись самым беспощадным образом — по специальной инструкции Екатерины II, «огнем, мечом и всем тем, что только от вооруженной руки произойти может». Но это не помогало. В начале 70-х годов разрозненные вспышки и волнения перерастают в грандиозную крестьянскую войну под предводительством Пугачёва, бушевавшую около года и охватившую огромную территорию с населением, составлявшим до 20 процентов населения всей страны. Всё это делало вопрос о крепостном праве вопросом всех вопросов того времени, ставило его в центр внимания всех классов общества. Всероссийские самодержцы и самодержицы, которые сами являлись крупнейшими землевладельцами в стране, вели свою политику прежде всего в интересах дворян-помещиков, затем отчасти в интересах всё растущей и усиливающейся буржуазии. Ещё при Петре III в 1762 г. был издан так называемый «Манифест о вольности дворянской», снимавший с дворян их единственную обязанность перед государством — установленную Петром I обязательную службу — и в то же время оставлявший им все их права и привилегии. Екатерина II не только подтвердила этот манифест, но и предоставляла дворян-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 6, изд. 4-е, стр. 384.

ству всё новые и новые преимущества. Об этой «казанской помещице», как она сама подчёркнуто назвала себя во время пугачёвского восстания, Герцен писал: «Екатерина II не знала народа и сделала ему только одно зло; народом её было дворянство». Если Елизавета незадолго до своей смерти дала помещикам право ссылать крестьян за их «продерзостные поступки» на поселение в Сибирь, причём сосланный крестьянин становился вольным, Екатерина дополнила этот указ, сделав его ещё более тяжким для крестьян: помещик получал теперь право ссылать их прямо на каторгу, причём они продолжали оставаться его собственностью. Мало того, по другому указу, каторгой каралась даже простая жалоба крестьянина на помещика, заранее приравнивавшаяся к ложному доносу. «Крестьянин в законе мертв», — писал в своём «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев. Помещичьи крестьяне, и в самом деле, стали рабами, в полном смысле этого слова, были лишены не только личной свободы, но и права собственности: и они сами, и всё их достояние безоговорочно принадлежало помещикам, в свою очередь рассматривавшим их как вещь, как товар. Газеты пестрели объявлениями о продаже крепостных крестьян оптом и в розницу, с землёй и без земли, наряду с домашними животными и предметами бытового обихода. Екатерина II сотнями тысяч закрепощала даже тех крестьян, которые, как, например, на Украине, ещё оставались свободными. Осыпая «милостями» своих приверженцев и бесчисленных фаворитов, она раздаривала им несколько сот тысяч крестьян.

В то же время вынуждаемая новыми экономическими потребностями, острой политической обстановкой в стране и, прежде всего, волнениями многомиллионного крестьянского моря, Екатерина II стремилась придать своему тираническому самовластию видимость «просвещенного абсолютизма». «Тартюф в юбке и в короне», по меткому определению Пушкина, Екатерина II не скупилась на пышные либеральные фразы и посулы, всячески раздувая и рекламируя, и в самой России, и за границей, якобы подлинно «материнский», направленный ко благу всех подданных и высоко просвещённый характер своего правления. Как раз в том самом 1767 г., когда ею был издан указ о запрещении крестьянам жаловаться на помещиков, она собрала с величайшей помпой комиссию для приведения в порядок и пересмотра всего крайне запущенного, во многом устаревшего, опиравшегося на «Соборное уложение» 1649 г., а потому порой и прямо противоречивого законодательства — составления нового «Уложения». В комиссию была призвана, как об этом торжественно возвещалось, «вся нация» — выборные депутаты со всех концов страны и от всех сословий и состояний за исключением только помещичьих крестьян, которые тем самым цинично выключались из понятия нации. В руки депутатам Екатерина дала специально составленный ею «Наказ», на вид весьма радикального свойства, надёрганный из популярных произведений западноевропейской просветительской философии. Однако когда некоторые депутаты приняли

было всерьёз этот «лицемерный» наказ, «перечитывая который нельзя,— по словам Пушкина,— воздержаться от праведного негодования», и стали ставить вопрос о действительных реформах и, прежде всего, о некотором смягчении крепостного права, Екатерина в конце 1768 г. под благовидным предлогом — начавшейся войны с Турцией — распустила комиссию на неопределённое время и больше уже никогда её не собирала. Но с особенной наглядностью истинная сущность екатерининского «просвещённого абсолютизма» выступила после подавления восстания Пугачёва; «монархи то заигрывали с либерализмом, то являлись палачами Радищевых и «спускали» на верноподданных Аракчеевых», — писал В. И. Ленин¹. Потопив в крови крестьянское восстание 1773—1775 гг., Екатерина спустила на верноподданных одного из своих самых властных и влиятельных фаворитов, Потёмкина, которого она приблизила к себе как раз во время восстания и который установил в стране режим жесточайшей дворянско-помещичьей диктатуры. («Учрежденные для управления губернией» 1775 г., «Жалованная грамота дворянству» 1785 г.) В ответ на революционные события во Франции Екатерина и вовсе сбросила с себя маску либерализма, и в стране воцарилась прямая и неприкрытая реакция.

Крестьянское восстание под предводительством Пугачёва, сколь грандиозный размах оно ни приняло, победить не могло. «Крестьянские восстания могут приводить к успеху только в том случае, если они сочетаются с рабочими восстаниями, и если рабочие руководят крестьянскими восстаниями. Только комбинированное восстание во главе с рабочим классом может привести к цели. Кроме того, говоря о Разине и Пугачёве, никогда не надо забывать, что они были царистами: они выступали против помещиков, но за «хорошего царя» (С т а л и н)². Тем не менее могучая крестьянская война 1773—1775 гг. нанесла серьёзный удар феодально-крепостническому строю. Огромно было и её влияние на духовную жизнь эпохи, на умы современников. Полтавская победа, обеспечившая существование русской нации как нации великой, вызвала к жизни богатырскую фигуру Ломоносова. Крестьянская война под предводительством Пугачёва, направленная против ограниченной классовой формы, в которую отлилось национальное российское государство — государство помещиков и торговцев, — явилась той почвой, на которой выросла не менее богатырская деятельность одного из замечательнейших представителей русской нации, автора «Путешествия из Петербурга в Москву» — Радищева.

Просвещение. Екатерина настойчиво стремилась убедить своих современников в том, что она является прямой наследницей и продолжательницей дела Петра. «*Petro primo Catharina secunda*» («Петру Первому Екатерина Вторая») — многозначительно гласила надпись на знаменитом памят-

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 5, изд. 4-е, стр. 28.

² Ленин и Сталин, Сборник произведений к изучению истории ВКП(б), т. III, стр. 527.

нике Фальковета Петру — «Медном всаднике». Екатерина хотела возглавлять, подобно Петру, поступательное движение во всех областях жизни страны. Но если Пётр, следуя историческому ходу вещей, действительно в какой-то мере вёл за собой общество, Екатерина, наоборот, старалась задержать слыхком, с её точки зрения, стремительный, уже начинавший не отвечать политическим видам и грубо корыстным интересам самодержавия и крепостничества ход общественного развития, сдерживать, а порой и прямо пресекать всё сильнее проявляющуюся общественную инициативу.

При Екатерине принимается ряд мер по расширению образования: организуются закрытые женские учебные заведения с целью создания путём соответствующего воспитания «новой породы людей»; позднее развёртывается целая сеть начальных и средних школ. К 1796 г. существовало 316 таких школ с общим числом учащихся в 18 тысяч человек. Но это было каплей в море: новые школы, доступные далеко не всем, не могли удовлетворить потребности в знаниях со стороны широких слоёв населения. И одарённость народа пробивалась и заявляла о себе помимо всяких школ. Начиная именно с этой поры, у нас появляется целая плеяда замечательных самородков — людей из народа, выдвигающих блестящие научно-технические идеи, осуществляющих интереснейшие изобретения. Таковы были уральский горнозаводский рабочий И. И. Ползунов, создавший первую в мире заводскую паровую машину, знаменитый изобретатель и конструктор, земляк Кузьмы Минина, нижегородский мещанин И. П. Кулибин. Однако большинство этих изобретений и открытий не было использовано надлежащим образом тогдашними хозяевами страны.

Осуществляется ряд научных мероприятий. В 1765 г., по инициативе прогрессивных представителей дворянства, создаётся первая у нас научно-общественная организация — «Вольное экономическое общество», ставящее своей задачей изучение вопросов земледелия и хозяйственной жизни России; с 1766 г. начинают выходить «Труды» общества. Замечательно расцветает деятельность Академии наук. Героические усилия Ломоносова не пропали даром: среди академиков оказывается всё больше и больше талантливых русских учёных; петербургская математическая школа считается в это время передовой в Европе; ряд экспедиций для изучения окраин России, предпринятых Академией, имел мировое научное значение. В 1768 г. организуется «Собрание, старающееся о переводе иностранных книг на российский язык». В 1771 г. учреждается при Московском университете «Вольное российское собрание» «для исправления и обогащения российского языка». Наконец, в 1783 г. по проекту княгини Е. Р. Дашковой, бывшей тогда директором Академии наук, создаётся особая Российская Академия для специальной разработки вопросов русского языка и русской художественной литературы. Академия, в состав которой были введены наиболее крупные писатели того времени, начиная с Державина, ставит себе задачи, уже намеченные в известной нам речи Тредиаковского

в 1735 г.: издание грамматики, словаря, риторики и правил стихосложения; при ближайшем участии самой Екатерины начинает выходить орган Академии — литературный журнал «Собеседник любителей российского слова». Развивается и книгопечатание. Одновременно с открытием Российской академии издаётся указ о «вольных типографиях», разрешающий всем желающим заводить типографии, не испрашивая на это никакого специального разрешения. Частные типографии появляются в большом числе не только в столичных городах, но и в провинции, в том числе в помещичьих усадьбах. Такова, например, типография И. Г. Рахманинова в селе Казинке Тамбовской губернии (в 1791 г. в ней было, в частности, напечатано «Полное собрание всех до ныне переведенных на российский язык и в печать отданных сочинений г. Вольтера»). Особенно необходимо отметить беспримерную просветительную и книгоиздательскую деятельность Н. И. Новикова. Ещё в 1773 г. Новиковым организуется в Петербурге «Общество, старающееся о напечатании книг». Но особый размах деятельность Новикова приобретает с организацией им в 1784 г. знаменитой «Типографической компании» (всего Новиковым было выпущено около 1000 изданий). Чрезвычайно вырастает количество появляющейся в печати переводной литературы. За данный период выходят переводы почти всех выдающихся произведений античной литературы, сочинений философов-просветителей, большинства наиболее значительных художественных произведений западноевропейской и даже отчасти восточных литератур. В не меньшей степени увеличивается выпуск произведений русских авторов. Уже в первое же десятилетие, начиная с 1762 г., число вышедших книг возросло по сравнению с предыдущим десятилетием в пять раз. В дальнейшем выпуск книг всё усиливается. Нагляднее всего видно это по росту периодической печати. С начала нашей периодической печати, с петровских «Ведомостей» и до 1762 г., у нас появилось всего восемь периодических изданий; с 1762 г. до конца века их выходит значительно больше ста, причём в 64 из них помещается литературно-художественный материал (40 изданий носят по преимуществу литературный характер). С 1786 г. журналы начинают выходить и в провинции, в том числе даже в Сибири. К концу века появляется новый тип периодической печати — литературно-художественные альманахи. Этот поразжающий, небывалый рост периодической печати и вообще книжного дела наглядно свидетельствует о росте читательской аудитории, вовлечении в неё всё новых социальных слоёв и о том, какой богатой и напряжённой идейной жизнью начинает жить русское общество, явно перераставшее в этом отношении те рамки, которые были предназначены для него верховной властью. И в последнее десятилетие XVIII в. делается попытка насильственно вогнать общество в эти произвольные рамки, парализовать дальнейшее общественное движение и развитие. В 1790 г. был сослан в Сибирь Радищев и разогнано «Общество друзей словесных наук», в котором он принимал известное участие. На следующий год была

разгромлена «Типографическая компания», а в 1792 г. заключён в крепость сам Новиков. Около того же времени была опечатана тамбовская типография Рахманинова.

Наконец, в 1796 г., перед самой своей смертью, Екатерина упразднила все «вольные» типографии. Одновременно была усилена цензура, принявшая особенно угрожающий характер при Павле.

Общественная мысль. Всё резко обозначавшееся в стране обострение социальных противоречий и классовой борьбы вызвало бурное и стремительное развитие русской общественной мысли. По закону, установленному Марксом, мысли господствующего класса являются и господствующими мыслями эпохи. В силу этого, господствующей идеологией данного периода продолжала оставаться идеология дворянства. С этой господствующей идеологией начала вступать во всё более явную борьбу идеология всё отчётливее формирующейся буржуазии. Однако в силу преимущественно земледельческого характера тогдашней России и потому её относительной экономической неразвитости русская буржуазия в основной массе своей была слаба, а политически и прямо реакционна. Она отнюдь не ставила перед собой задачи разрушения крепостнического строя, а лишь хотела урвать себе в рамках этого строя свою долю эксплуатации — требовала распространения и на неё права владеть крестьянами, принадлежавшего исключительно дворянству. Борьба между дворянством и буржуазией была борьбой в лагере эксплуататоров. Но вспомним замечательные слова В. И. Ленина о том, что «в каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую»¹. Невыносимые условия жизни русского крестьянства, упорная борьба его со своими угнетателями — классом помещиков — порождали и демократическую идеологию. Появление ростков этой демократической идеологии, питавшейся нараставшим движением угнетённых крестьянских масс и потому более демократичной, чем идеология западноевропейского просветительства, опиравшегося на «третье сословие» — на буржуазию, — и составляет самое важное и самое значительное в развитии русской общественной мысли данного периода. Демократическая идеология складывалась и формировалась в борьбе с господствовавшей феодально-крепостнической идеологией. Первым проявлением этой борьбы явились прения по вопросу о положении крестьянства, вспыхнувшие в комиссии для составления нового уложения. Толчком к ним послужило выступление депутата от Козловского дворянства Коробьина (в заседании от 5 мая 1768 г.) о причинах бегства крестьян от помещиков, которое принимало всё более угрожающие размеры, что весьма беспокоило и самих помещиков, и правительство. Коробьин прямо заявил, что «причиною

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 20, изд. 4-е, стр. 8.

бегства крестьян по большей части суть помещики, отягощающие толь много их своим правлением». Отмечая особое значение крестьян в жизни России («земледельцы суть душа обществу»), Коробьин указывал, что «главная беда» заключается в том, что крестьянин лишён права собственности, находится в «неограниченной власти помещика». Между тем, подчёркивал Коробьин, наряду с хорошими помещиками, которые правят крестьянами, «как отцы своими чадами», и на которых сами «хлебопашцы взирают, как на своих отцов», есть помещики дурные, которые являются «бичом» для крестьян. Хотя Коробьин отнюдь не высказывался за уничтожение крепостного права, а лишь призывал ограничить его «благоразумными и человеколюбивыми законами», считая, что этого требует «собственная польза дворян», его выступление вызвало целую бурю в лагере крепостников.

С резкими возражениями Коробьину, переходившими подчас в прямую брань, выступил целый ряд депутатов-дворян. Наоборот, выступление Коробьина вызвало самый горячий и сочувственный отклик со стороны крестьянских депутатов, которые не только поддержали, но и кое в чём расширили и дополнили его выступление. Соглашаясь с тем, что наряду со злыми помещиками есть и помещики добрые, все они заявляли, что «голос» Коробьина — «справедливый», что помещичьи крестьяне являются «безгласными людьми» и не имеют «о себе никакого защищения» (выступление однодворца Маслова). Земляк Ломоносова, депутат государственных («черносошных») крестьян Иван Чупров подчёркивал, что труд их, поскольку они «в вольности жительство имеют», гораздо продуктивнее подневольного труда «помещиковых крестьян», которые «в унынии и бедности находятся». Требуя вслед за Коробьиным «определенного закона», который ограничивал бы власть помещиков, «безмерно мучащих» своих крестьян и собирающих с них «несносные дани», Чупров одновременно резко выступал и против желания купечества «помещичьи выгоды иметь», т. е. получить право владеть крепостными, указывая, что за купцами крестьянам живётся ещё тяжелее. Выступления крестьянских депутатов отнюдь не носили революционного характера, не шли дальше пожеланий об ограничении помещичьей власти и предоставления крестьянам некоторых прав; тем не менее в этих выступлениях впервые зазвучал голос народа, прорвались наружу ростки демократической идеологии эксплуатируемых масс, противостоящей идеологии помещиков и торговцев. Ростки эти были ещё очень слабы, отражали не только протест крестьян против крепостного права, но и всю ограниченность, политическую незрелость этого протеста. Тем не менее прения в комиссии по крестьянскому вопросу, которые не привели ни к какому практическому результату, имели крупное значение. Благодаря им крестьянский вопрос впервые был поставлен перед общественным сознанием в качестве важнейшей проблемы современности. В работах комиссии принимал непосредственное участие ряд будущих литераторов, таких, как Н. И. Новиков, М. Попов, В. Майков,

Аблесимов, Яков Козельский, которые после роспуска комиссии внесли этот вопрос в литературу. В то же время бесплодность легальной попытки решить этот вопрос — ослабить законодательным путём гнёт крепостничества — должна была в какой-то мере сыграть революционизирующую роль для самого крестьянства, заставить его искать других, более действенных путей. Недаром один из депутатов Комиссии Подуров не только примкнул пять лет спустя к восстанию Пугачёва, но и стал одним из наиболее активных его литературных идеологов — авторов зажигательных пугачёвских прокламаций — «манифестов».

Борьба против бесчеловечного крепостнического угнетения народа явилась благодарной почвой для распространения и развития идей просветительной философии, бывшей наиболее ярким и значительным выражением всей умственной жизни XVIII в., который недаром вошёл в историю под почётным именем века Разума, эпохи Просвещения. Центром просветительных идей являлась предреволюционная Франция. Боевым штабом просветительной мысли стала знаменитая Энциклопедия, выходившая с 1751 по 1780 г. под редакцией Дидро и д'Аламбера и объединившая вокруг себя ряд замечательных мыслителей, писателей и публицистов — борцов против феодализма, церковного гнёта, сословного неравенства. «Великие мужи, подготовившие во Франции умы для восприятия грядущей могучей революции, — писал о французских философах-просветителях Энгельс, — сами выступили в высшей степени революционно. Они не признавали никакого авторитета. Религия, взгляд на природу, государственный строй, общество, — всё было подвергнуто беспощадной критике. Всё должно было оправдать своё существование перед судом разума или же от своего существования отказаться. Мыслящий ум был признан единственным мерилom всех вещей»¹. Из всех деятелей просветительной философии особенно большим — всевропейским — влиянием пользовался Вольтер. «Влияние Вольтера было неимоверно, — писал по горячим следам Пушкин. — Общество ему покорено. Европа едет в Ферней на поклонение». Очень большой популярностью пользовался Руссо. Приобрели известность материалистические системы Гельвеция и Гольбаха.

Силу просветительных идей почувствовала и правящая верхушка тогдашней России и, прежде всего, сама Екатерина II, которая сделала искусную попытку использовать эту силу в своих собственных политических видах — в целях укрепления российского самодержавия. Теоретически подготовлявшие грядущую революцию французские философы-просветители сами, как правило, не только не хотели, но и боялись её. Не доверяя народу, они возлагали свои основные надежды на деятельность «просвещённого» монарха. Екатерина ловко использовала эту слабую сторону французского просветительства, став в позу именно такого просвещённого монарха.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, стр. 357.

В сношениях с западными философами, в частности, в оживлённой переписке с Вольтером, которую она намеренно завязала, она скромно заверяла, что считает себя их прямой ученицей; оказывала щедрое покровительство тем из них, кто терпели преследования и гонения у себя на родине. Те, в свою очередь, «обольщённые» этим, превозносили её восторженными похвалами, создавая ей всевропейскую славу «философа на троне». Примеру Екатерины следовали и её приближённые. Идеи просветительной философии распространялись и в кругах столичного, а отчасти и провинциального дворянства. Их воздействие испытал на себе даже такой реакционный дворянский идеолог, как историк и публицист князь М. М. Щербатов, рьяно отстаивавший в комиссии по уложению права древнего дворянства и помещичьи привилегии, автор своеобразной аристократической утопии («Путешествие в землю Офирскую г-на С., шведского дворянина») и яркого обличительного памфлета, обращённого, в порядке оппозиции справа, против Екатерины II и её двора, «О повреждении нравов в России». Никаких реально-политических последствий это «вольтерьянство» правящих дворянских кругов не имело. Произнося лицемерные либерально-просветительские фразы, Екатерина на деле всё усиливала гнёт над народными массами. Разбирая впоследствии «Наказ» Екатерины, молодой Л. Н. Толстой правильно замечал: «Она республиканские идеи, заимствованные большей частью из Монтескье... употребляла как средство для оправдания деспотизма». Равным образом, вельможные «вольтерьянцы» продолжали оставаться всё теми же заядлыми помещиками-крепостниками. Больше того, перетолковывая просветительские и материалистические идеи в грубо-циническом духе (культ чувственных наслаждений, право грубой материальной силы, связанный с этим призыв «всё позволено»), они употребляли их как средство для оправдания крепостничества и только ещё больше, с высоты своей мнимой «просвещённости», «презирали» простой народ.

Но наряду и в борьбе с этим заёмным «вольтерьянством» в кругах прогрессивного дворянства и демократической разночинной интеллигенции складывалась и вызревала передовая русская просветительная мысль. Одним из очагов её становится Московский университет. В 1769 г., когда как раз стали выходить первые русские сатирические журналы и среди них замечательный «Трутень» Новикова, была опубликована диссертация магистра Московского университета Дмитрия Аничкова, посвящённая вопросу о происхождении религии («Рассуждение из натуральной богословии о начале и происшествии натурального богопочитания»), в которой автор совлекал с религии «божественный» ореол, доказывая её естественное — «натуральное» — происхождение. Атеистическим и материалистическим духом проникнуты многочисленные работы по вопросам права выдающегося русского юриста профессора С. Е. Десницкого, товарища Аничкова. Профессор-медик Семён Зыбелин в своих речах по медицинским вопросам перекликался с «голосами» крестьянских депутатов Комиссии по уложению, выдвигая в каче-

стве основной причины медленного роста крестьянского населения в России «чрезвычайные налоги и утеснения». Разностороннюю научно-публицистическую деятельность развернул один из дворян-депутатов той же комиссии Я. П. Козельский, который горячо выступил в ней на стороне Коробьина и крестьянских депутатов. В том же 1768 г. Я. Козельский выпустил замечательный в своём роде трактат «Философические предложения», в котором он резко высказывался против самовластия, социального неравенства, ига церкви; признавал за угнетёнными право восстать против своих угнетателей и воздать им по заслугам. Те же мысли он развивал в предисловиях и примечаниях к ряду своих переводных трудов.

Представители передовой дворянской и разночинной интеллигенции того времени, подобные Козельскому, Аничкову, Десницкому, были превосходно ориентированы во всех выдающихся явлениях западноевропейской просветительной мысли. Но в противоположность казённо-лицемерному «вольтерьянству» Екатерины и её окружения они ценили в философии западных просветителей именно сильные её стороны, критически относясь к тому, что её ограничивало и ослабляло.

Важнейшее значение в истории развития русской общественной мысли последних десятилетий XVIII в. имело крестьянское восстание под предводительством Пугачёва, которое провело чёткую между между дворянской идеологией и идеологией демократической, заставив многих недавних дворянских просветителей качнуться резко вправо. В кругах дворянства получают широкое распространение антипросветительские настроения и течения, оформляющиеся в многочисленных масонских организациях.

Первое достоверное известие о существовании масонства в России относится к 1741 г. В 1756 г. в Петербурге действовала масонская ложа, в числе членов которой были А. П. Сумароков и М. М. Щербатов. В 70-е годы видную роль играл в русском масонстве вельможа, писатель и театральный деятель И. П. Елагин, при котором служил драматург Лукин и одно время Фонвизин. После пугачёвского восстания число масонских лож чрезвычайно увеличивается, а в идеологии самого масонства происходят существенные сдвиги. К концу 70-х — началу 80-х годов в России имелось уже доста масонских лож, в которых состояло до двух с половиной тысяч членов. В числе их были видные политические деятели, учёные, литераторы. На первых порах в русском масонстве идеи просветительной философии мирно уживались с идеологией ордена. По мнению исследователей русского масонства, в 60-е и 70-е годы почти все члены масонских лож, находившихся под общим началом Елагина, были в то же время и приверженцами просветительной философии; равным образом, большинство последних было масонами. Однако в 80-е годы в русском масонстве возникает резкое противодействие просветительным идеям и культу разума вообще, чрезвычайно усиливаются мистические настроения, распространяется увлечение так называемыми «тайными науками» — алхимией, магией. Особенно

проявляется это с образованием в 1782 г. внутри масонства особого ордена розенкрейцеров. Мистические устремления масонов вызвали к себе резко отрицательное отношение со стороны наиболее передовых деятелей русского просветительства, таких, как Радищев.

Наоборот, господствующим настроениям поддался Н. И. Новиков, также вступивший в ряды масонов и розенкрейцеров. Впрочем, масонство Новикова носило особый характер. Большинству масонов теоретические призывы ко всеобщему братству, стоявшие на знамени ордена, нисколько не мешали быть заядлыми крепостниками. До нас дошло весьма выразительное стихотворение, дающее характеристику масона князя Долгорукова и написанное его крепостным, которого он также уговаривал сделаться масоном, склонял «в масонию»: «Без резону он всегда гневался, || Без вины он нас наказывал, || Он наказывал нас всегда палочьем». От этого существенно отличалось масонство Новикова и многих его товарищей — «мартинистов», как их называли. Говоря о конце XVIII в., Пушкин писал: «В то время существовали в России люди, известные под именем *мартинистов*. Мы ещё застали несколько стариков, принадлежавших этому полуполитическому, полурелигиозному обществу. Странная смесь мистической набожности и философского вольнодумства, бескорыстная любовь к просвещению, практическая филантропия ярко отличали их от поколения, которому они принадлежали». Действительно, с помощью масонских организаций Н. И. Новиков развернул свою совершенно исключительную, небывалую дотоле книгоиздательскую и общественную деятельность, составившую одну из замечательнейших страниц в истории нашего просвещения. Недаром реакция последних лет екатерининского царствования со всей силой ударила и по Новикову. Под подозрение были взяты и вообще все масонские организации, которые на некоторое время (вплоть до александровского царствования) фактически прекратили существование. На общественные настроения последней трети XVIII в. масонство оказало весьма сильное влияние. Очень заметно отозвалось оно и на художественной литературе этого периода. Большое число писателей непосредственно входило в состав масонских лож. Не говоря о целом ряде мелких литераторов, масонами были, помимо уже упомянутых Сумарокова и Новикова, драматурги В. И. Лукин и М. И. Веревкин, поэт Василий Майков, наконец, М. М. Херасков. В молодости был тесно связан с масонами и Н. М. Карамзин. В русле масонской идеологии сложились особые стихотворные жанры — масонского гимна, философической оды, оды морально-нравоучительной¹. Несомненную роль сыграло масонство с его антирационалистическими тенденциями, призывами к самоусовершенствованию, углублением в мир человеческой личности, мистической настроенностью, таинственной романтикой обрядов и символов — и в формировании русского сентиментализма.

¹ Подробнее в работе проф. Н. К. Пиксанова «Масонская литература», «История русской литературы», т. IV, М.—Л. 1947, стр. 51—84.

Усилению антипросветительских тенденций правящей верхушки страны и лагеря дворян-крепостников способствовала французская буржуазная революция конца века. Недавнее модное увлечение философами-просветителями сменилось в связи с этим яростным на них гонением. Письма, воспоминания, печатные выступления реакционеров того времени полны выпадов против «членов академии развратителей», в первую очередь, против наиболее популярного среди них Вольтера. Само слово «вольтерьянец» становится отныне синонимом безбожника и вообще политически неблагонамеренного человека. В «Замечаниях по поводу конспекта учебника истории СССР» товарищи Сталин, Жданов и Киров подчёркивают контрреволюционную роль русского царизма во внешней политике со времён Екатерины II до 50-х годов XIX столетия и дальше («царизм как международный жандарм») ¹.

Наоборот, передовые деятели русского просвещения относились к освободительным движениям на Западе — американской революции конца 70-х годов, французской революции — с большим сочувствием. Но особенно большую роль для развития передовой русской просветительской мысли сыграло многомиллионное восстание крестьянских масс под предводительством Пугачёва, грозившее смести весь строй эксплуататоров. Об этом свидетельствует ряд политических процессов конца XVIII в. (дела поэта и публициста разночинца Ф. В. Кречетова; чиновника в отставке Г. Попова, настаивавшего на немедленном освобождении крестьян; сочувственного читателя книги Радищева, автора ряда антиправительственных стихотворений в его духе, майора В. В. Пассека, отца близкого друга Герцена, и др.) ². С наибольшей яркостью и силой революционизирование русской общественной мысли сказалось в замечательной, единственной в своём роде литературной деятельности Радищева, творчество которого и является вершиной русского просветительства именно как такового.

Расцвет искусства.

В связи с общим развитием всей русской культуры исключительного расцвета достигает в последнюю треть века и русское искусство. Полностью осуществляется патриотическое стремление Петра I иметь «добрых мастеров-художников» «и из нашего народа». У нас появляется целая плеяда могучих дарований, создающих великие образцы русского национального искусства. Таковы в области архитектуры — Баженов и Казаков, в области живописи — Рокотов, Левицкий, Борови-

¹ «К изучению истории», Сборник, Изд-во Высшей партийной школы при ЦК ВКП(б), М. 1946, стр. 21.

² См. автореферат докторской диссертации проф. К. Сивкова «Общественная мысль и общественные движения в России в конце XVIII в.», «Вопросы истории», 1946, кн. 5—6, стр. 90—95; его же статью «Подпольная политическая литература в России в конце XVIII в.», «Исторические записки», 1946, № 19, стр. 63—101 и статью Л. Б. Светлова «А. Н. Радищев и политические процессы конца XVIII в.», «Известия Академии наук СССР», серия истории и философии, 1949, т. VI, № 5, стр. 446—450.

ковский; в области скульптуры — Шубин, Козловский, Мартос. В отечественные руки переходит и художественное образование в стране. В Академии художеств увеличивается число русских профессоров и академиков. Одновременно появляется ряд выдающихся русских музыкантов и композиторов: Фомин, Хандошкин, Бортнянский и др. В большинстве своём все эти замечательные деятели искусства вышли из широких демократических слоёв общества, в которых народные, национальные традиции и черты сохранялись в наибольшей неприкосновенности (Баженов был сыном дьячка; Шубин — земляк Ломоносова, сын холмогорского крестьянина; Хандошкин — также из крепостных крестьян, и т. д.). Это сказывалось и на их творчестве.

Ведущее место в ряду искусств попрежнему занимает архитектура. Продолжается усиленное дворцовое и усадебное строительство (составляющие гордость русского искусства дворцы и парки под Петербургом, ряд замечательных подмосковных усадеб, многие помещичьи усадьбы в провинции). Наряду с этим развивается городское строительство. В 1763 г. организуется специальная правительственная «Комиссия строительства столичных городов С. Петербурга и Москвы». Особенно усиленно продолжается начатое Петром создание новой столицы, достойной мирового значения Российского государства; всё больше и больше складывается тот облик величаво царственного города «люд морем» с его громадами улиц и площадей, с Невой, «одетой в гранит», с великолепием дворцов и садов, с фальконетовским памятником Петру, который воспет в ряде стихов Державина — предварении «Медного всадника» Пушкина. В создании Петербурга принимают виднейшее участие замечательные русские зодчие В. И. Баженов, И. Старов (строитель Таврического дворца, подаренного Екатериной Потёмкину и воспетого Державиным). Новые величественные здания в Москве возводятся преимущественно по проектам М. Ф. Казакова (Московский университет и др.; Баженовым построен дом Пашкова — ныне часть библиотеки имени Ленина, и др.). Свидетельством величайшей творческой мощи и замечательной самобытности является созданный Баженовым грандиозный архитектурный проект Большого Кремлёвского дворца, не осуществлённый не по вине зодчего.

Сохраняя в основном характер торжественности, архитектура последней трети века отличается большей строгостью, простотой, «классичностью». Наряду с этим в деятельности таких зодчих, как гениальный Баженов, как Казаков, проявляются в высшей степени характерные стремления к народности, к возрождению традиций древнерусского национального искусства (воздвигнутый Баженовым дворец в Царицыне под Москвой, не завершённый по приказанию Екатерины II, которая нашла его слишком мрачным; Петровский дворец в Москве, построенный Казаковым). Баженов, лично близкий Новикову, принятый им в 1774 г. в мasons, в своих поисках народности в искусстве шёл путями, также весьма близкими к стремлениям последнего.

В живописи попрежнему на первом месте стоит искусство портрета, достигающее под руками Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого и В. Л. Боровиковского изумительного совершенства. Пишутся ими и парадные портреты (знаменитый портрет Екатерины II, просвещённой монархини-законодательницы, написанный Левицким и с замечательной точностью воспроизведённый Державиным в «Видении мурзы»). Но в то же время всё определённое сказывается внимание к человеку и человеческой личности. Отсюда присущие в большей или меньшей мере всем этим мастерам стремления к естественности, простоте, человечности портретных изображений, к их индивидуальной характеристике (портрет поэта Василия Майкова, писанный Рокотовым; портрет Дидро кисти Левицкого и т. д.). Портреты Боровиковского овеяны и особой атмосферой «чувствительности», перекликающейся с соответствующими тенденциями в художественной литературе конца века — периода расцвета карамзинизма. Сказалось это даже на парадном портрете. Таков портрет Екатерины II, написанный Боровиковским лет пятнадцать спустя после упомянутого портрета Левицкого. Екатерина показана художником в качестве частного человека — «дамы лет сорока» «в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке» (вспомним её в «Капитанской дочке» Пушкина — изображение, в точности сделанное по этому портрету).

Вообще в живопись всё больше проникает реальная жизнь, раздвигая границы изображаемого, расширяя живописные жанры. Зарождается «историческая» тематика. Правда, преобладают ещё античные мифологические темы, но наряду с этим пишутся картины на сюжеты древней русской истории (картина А. П. Лосенко «Владимир перед Рогнедой» — своего рода живописная параллель сумароковской трагедии; патетически торжественные картины Г. И. Угрюмова). Появляется бытовая живопись, связанная главным образом с изображением народа, крестьянства (крестьянские «жанры» М. Шибанова и др.). В большинстве случаев художники изображают народ в условно-прикрашенном виде счастливых поселян. Но наряду с этим имеется и несколько акварелей Ивана Ермаева, участника взятия Бастилии, рисующего образы крестьян, нищих, слепцов с такой беспоощадной правдивостью, которая в некоторой степени напоминает Радищева. Наконец, всё больше проникает в живопись и постепенно завоевывает в ней право на самостоятельное существование «портрет местности», природы, пейзаж (например, пейзажи парков Петергофа, Гатчины, Павловска — Семёна Щедрина). В несомненном соответствии с этим находится то «чувство природы», которое возникает в эту пору и в нашей художественной литературе.

Стремление к изображению реального человека проявляется и в скульптуре, также достигающей в эту пору своего блестящего расцвета. Таковы замечательные скульптурные «портреты» одного из крупнейших русских скульпторов Федота Шубина (бронзовый бюст Ломоносова и др.).

С особенной силой проникновение в искусство традиций народного творчества сказывается в музыке. Интерес к народному творчеству проявляется в многочисленных записях народных песен: сборник гуслиста Трутовского «Собрание русских простых песен с нотами» (1776—1795); сборник Прача «Собрание народных русских песен с их голосами» (1790), предисловие к которому написано другом Державина поэтом Н. А. Львовым; многочисленные рукописные сборники, в том числе изданный много позже (уже в XIX в.) сборник Кириши Данилова. Русская народная песня питает собой творчество первых русских оперных композиторов — Е. И. Фомина, Михаила Матинского, В. А. Пашкевича. Яркое проявляется это в особом смешанном литературно-музыкальном жанре, так называемой «комической опере», приобретающей в это время широкую популярность. В создании ряда наиболее значительных комических опер осуществляется сотрудничество выдающихся музыкантов и писателей данного периода. Наряду с бытовой «комической оперой» возникает жанр «сказочной оперы». Содержание «сказочных опер» заимствуется из русских народных сказок; однако облекается оно в формы парадного придворного искусства, очень далёкого от народности и в основном следующего итальянским оперным образцам.

Из произведений инструментальной музыки этого периода необходимо упомянуть полонезы И. А. Козловского. Проникнутые патриотическим пафосом, гордостью победами русского оружия, мажорные полонезы Козловского являли собой некую параллель победным одам Державина. Недаром самый прославленный из его полонезов, под звуки которого, по словам современника, «русские ходили тогда с какою-то восторженной гордостью», написан был именно на слова Державина «Гром победы раздавайся». Наряду с этим Козловский писал и романсы. Вообще жанр песни-романса или так называемой «российской песни», начало которому было положено уже известным нам сборником Теплова, получил к концу века особенно широкую популярность, непосредственно переключаясь с чувствительными песнями поэтов-сентименталистов (И. И. Дмитриева, Нелединского-Мелецкого), на слова которых такие романсы чаще всего и писались. Так, широко популярная песня И. И. Дмитриева «Стонет сизый голубочек» была положена на музыку несколькими композиторами.

Расцвет литературы. Усложнение и развитие общественных отношений и в связи с этим вообще всей жизни общества, бурные политические события последней трети XVIII в., продолжающийся рост национального сознания, резкое обострение классовой борьбы и в особенности борьбы угнетённого крепостного крестьянства против помещиков, стремительное развитие общественной мысли вызвали небывалый у нас дотоле расцвет (и в количественном и в качественном отношении) художественной литературы. Литература перестаёт быть делом незначительного меньшинства. Расширяется и заметно демократизируется круг читателей книг, посетителей

театра, состоящий теперь не из одной только столичной дворянской верхушки, включающий в себя и основную массу дворянства, и купечество, и разночинцев — «мещан», как их тогда называли. Эти новые читатели предъявляют к литературе свои, более широкие и более демократические требования и запросы, ждут от неё отклика на свои нужды и интересы. К этим новым требованиям вынуждены прислушиваться, а порой и прямо на них опираться и сами писатели. Литература активно вмешивается в классовую борьбу, становится заметной и всё более влиятельной общественной силой, которую стремятся использовать представители различных общественных лагерей. В связи с этим резко пополняются писательские ряды. Если в 30-е — 50-е годы писатели насчитывались у нас единицами, в последней трети века они исчисляются десятками и даже сотнями. Новиков в составленном им «Опыте исторического словаря о российских писателях», вышедшем в свет в 1772 г., даёт сведения больше чем о 250 писателях-современниках.

Среди них находим представителей самых разнообразных социальных кругов и самого различного общественного положения — от вельмож и многочисленных писателей-дворян до выходцев из купечества, мелкого и городского люда и даже крепостного крестьянства. О большом общественном значении и силе, которую начинает приобретать литература, красноречиво свидетельствует и то, что сама Екатерина II становится писателем, ведёт оживлённую литературную деятельность, настойчиво пытаясь всецело подчинить литературную жизнь своим политическим целям, полностью поставить литературу на службу российскому самодержавию. Однако эти упорные усилия оказывались в основном тщетными. Императрица добивалась здесь известных внешних успехов, но по существу подавляющее большинство писателей продолжало в той или иной мере оставаться оппозиционным по отношению к правительственному лагерю, так или иначе бороться с ним. От литературных средств и приёмов Екатерина II вынуждена была всё чаще прибегать к иным, административным способам воздействия — цензурным притеснениям и запретам, полицейским репрессиям вплоть до присуждения за литературное произведение к смертной казни — ещё одно, особенно красноречивое, вынужденное признание великого общественно-политического значения литературы.

Условия, в которые поставлен писательский труд, продолжают оставаться попрежнему мало благоприятными. Но и тут происходят известные сдвиги. Открываются более широкие возможности обнародования литературных произведений. Возникают, как мы знаем, весьма многочисленные журналы. Появляются книгоиздатели и книгопродавцы. Литературная работа в ряде случаев начинает оплачиваться. Но это оказывается ещё недостаточным. Многие писатели всё ещё вынуждены прибегать к богатым покровителям-меценатам. Карамзин в конце века, правда, уже объявляет литературный и журналистский труд своим «главным делом жизненным», но и он, в основном, опирается на крепостные доходы, позднее на жалование

«историографа». В то же время большинство писателей недооценивает большого общественного значения своей литературной деятельности. Даже такие крупнейшие писатели, как Фонвизин, как Державин, занимаются литературой в качестве некоей дополнительной профессии, в часы досуга от служебных дел и обязанностей. «За слова меня пусть гложет, за дела сатирик чтит», — прямо заявляет Державин, в значительной степени высказывая общие взгляды своей эпохи. То, что слова поэта вместе с тем есть уже и его дела, поймёт только Пушкин.

В связи со всем сказанным чрезвычайно обогащается, усложняется и дифференцируется и сама литература. Наряду с «высокими» жанрами замечательного расцвета достигает сатира. Стремительно развивается драматургия. Если во вторую треть века в нашей литературе почти безраздельно господствовали стихотворные жанры, теперь рядом с ними возникает многочисленная и разнообразная художественная проза. Продолжает существовать и даже развиваться классицизм, но он всё более сдвигается в сторону позиции новому литературному направлению, выдвигающемуся в конце века на первое место в литературе — русскому сентиментализму. В то же время усиливается стремление литературы к сближению с жизнью, к более полному и правдивому её изображению, всё сильнее и явственнее пробиваются входы будущего критического реализма. Наиболее ярко сказывается это в некоторых элементах поэзии Державина и, в особенности, в двух замечательных и вершинных произведениях русской литературы XVIII в. — «Недоросле» Фонвизина и «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева.

Сентиментализм.

В противовес господствовавшему литературному направлению поры расцвета феодального абсолютизма — классицизму — сентиментализм был литературным направлением, возникшим и развившимся в различных странах Европы, прежде всего в Англии, в период разложения феодального абсолютизма, всё усиливавшегося роста буржуазных отношений. В России этот период отмечен широкими народными движениями, ростом прогрессивно-демократических элементов в национальной культуре и вместе с тем намечающимся кризисом внутри дворянского просветительства.

Свою борьбу писатели-сентименталисты вели под лозунгом раскрепощения личности. Если на знамёнах классицизма было начертано: «Государство», — на знамёнах писателей-сентименталистов стояло: «Человек».

Эстетика и художественное мировоззрение классицизма были тесно связаны с рационалистической метафизикой; сентиментализм связан с сенсуалистической философией, разрушавшей неизменность и неподвижность метафизических категорий, несшей элементы жизни, движения — диалектики.

Путём познания действительности для писателя-«классика» являлась абстрагирующая мысль. Это во многом определяло и все

основные особенности классицизма в отношении построения образов, стиля, композиции. Для писателя-сентименталиста путь к познанию действительности — ощущение и вырастающее на этой основе чувство, страсть. Самая мысль для него не бесстрастная, отвлечённо-логическая категория, а насквозь проникнутое чувством, страстным переживанием восприятие явлений и фактов окружающей действительности. Если основным качеством, обязательным для писателя-«классика», являлась ясность, «трезвость» ума, — основной чертой писателя-сентименталиста является чуткость сердца, чувствительность. Писатель-сентименталист познаёт действительность не холодной спокойной мыслью, а воспринимает её как бы всеми фибрами своего взволнованного, нервно вибрирующего существа. Отрешённому от данного человека, реального быта и исторических условий — времени, места, национальности — «чистому» мышлению классицизма противостоит жадное внимание, проникнутая страстным сочувствием заинтересованность писателя-сентименталиста именно в данном, частном, единичном человеке, явлении, событии, в реальной бытовой обстановке, его окружающей. Основной задачей писателя-«классика» было подведение частного, исключительного под некую общую норму, своеобразная обработка действительности на манер той обработки, которой природа подвергалась под ножницами искусных садоводов — создателей «классических» садов и парков Версаля. Сентименталисты, наоборот, стараются уловить и ценят превыше всего неповторимое своеобразие данного человека, данного явления действительности. «Классики» создают свои произведения в соответствии со строго регламентированными правилами, опираясь на «вечные» образцы прекрасного. Сентименталисты сбрасывают двойные оковы «правил» и античных «образцов», подчиняясь единственному требованию «вкуса», выдвигая на первый план принципы «чувства» и «воображения».

Изображение действительности в творчестве писателей-сентименталистов неотделимо от индивидуального восприятия автора, от его переживания, от авторской личности. В основе первоначальных жанров классицизма — трагедии, оды, эпопеи — или прямо лежит античный миф (например, трагедии Тредиаковского «Деидамия» и Ломоносова «Демофонт»), или изображаемая в них действительность в той или иной степени возносится «на верьх горы высокой» — риторически приукрашивается, мифологизируется. В литературе сентиментализма преобладающими жанрами становятся семейный и психологический роман, повесть, т. е. изображение обыденной, реальной жизни. Для придания большей естественности, «личности» изложение облекается в форму повествования от первого лица — дневника, исповеди, автобиографических мемуаров, путевых записок, ведущихся или самим автором или его литературным двойником — неким «чувствительным» путешественником («Дневник одной недели» Радищева, «Письма русского путешественника» Карамзина и т. п.). Некоторые авторы подчас и прямо избирают героем своего произведения реально существующего или существовавшего

современника, который порой так и фигурирует под своим собственным именем (такова сентиментальная повесть друга и отчасти литературного единомышленника Крылова А. И. Клушина «Несчастный М — в», в которой рассказана действительная, а не вымышленная история неудачной любви даровитого, но бедного юноши Маслова к богатой и знатной девушке, закончившаяся его самоубийством).

Всему этому соответствует и самая структура, композиция произведений писателей-сентименталистов. «Классики» выключали изображаемое явление или событие из реального житейского окружения, давали его в отвлечённо-чистом виде, не осложнённом никакими путающими, сбивающими внимание связями и опосредствованиями, — словно в колбе экспериментатора. С особенной отчётливостью выражено это в знаменитом законе трёх единств драматургии классицизма. Из непрерывно текущего потока времени искусственно выделяется условный промежуток в двадцать четыре часа, в который вмещается всё содержание пьесы; выбирается условное одно место, на которое принудительно сводятся все её персонажи; из множественности действий, событий, отношений, взаимно друг с другом связанных, друг за друга цепляющихся, берётся одно единственное. Это способствует стройности, ясности, математической чёткости композиции «классических» пьес и вместе с тем их крайнему схематизму, абстрактности. В драматургии сентименталистов закон трёх единств решительно ниспровергается; уничтожается, в качестве неестественной, и резкая отделённость друг от друга жанров трагедии и комедии. Возникают смешанные сценические жанры — «слезной» или «печальной комедии», «серьёзной комедии», «комической оперы», «буржуазной трагедии», «мещанской драмы».

В новых жанрах сентиментализма проступает существенно новая и весьма важная черта — больший или меньший демократизм. Аристократическим героям трагедий классицизма в пьесах сентименталистов противостоит изображение частного семейного быта обыкновенных людей — представителей средних и даже «низших» классов общества: средних дворянских кругов, купечества, крестьянства. Примерно с тем же сталкиваемся мы и в тех жанрах, которые почти совершенно отвергались «классиками», а в поэтике сентиментализма выдвинулись на первый план, стали играть основную, ведущую роль, — в жанрах повести и романа. Херасков пытается, правда, создать особый смешанный род романа-эпопеи, «романа-поэмы», но попытка эта оказывается мало удачной, роман решительно вытесняет эпопею, сам как бы занимая её место, чем дальше, тем более, в особенности, в позднейшем реалистическом романе становясь своеобразным эпосом нового времени. Рядом с романом оказывается повесть.

Новое восприятие действительности и новое отношение к ней сказываются и на речевой организации произведений писателей-сентименталистов. В литературе классицизма господствовали стихи, т. е. условно-упорядоченная речь, не совпадающая с реально-быто-

вой, разговорной речью. В литературе сентиментализма на первое место выдвигается проза, которая для романа и повести становится единственным законным и естественным способом выражения. Из стихотворных жанров, взамен героики классицизма, преобладающими становятся жанры личной, интимной лирики — непосредственного излияния души поэта (элегия, окрашенная в меланхолические тона, религиозная или философская медитация). Видное место и в поэзии, и в прозе сентименталистов занимают картины природы, изображаемой в тесной связи с переживаниями героя или самого автора, в качестве своеобразного «пейзажа души». При этом вырабатывается и излюбленный сентименталистами пейзаж: пора осеннего увядания, ночь, луна, кладбище и т. п.

В соответствии со всей поэтикой сентиментализма находится и новое отношение писателей-сентименталистов к слову. Если для «классиков» слово носило почти терминологический характер — было связано с определённым, точным и устойчивым значением, раз навсегда ему присущим, слово в творчестве сентименталистов становится зыбким, многозначным, окутанным смутной колеблющейся атмосферой эмоциональных оттенков, призвуков, полутонов. В структуре поэтической речи «классиков» основная роль принадлежала декламативной, ораторской интонации. Речь сентименталистов стремится к мелодичности, певучести, музыкальности.

Русский сентиментализм воспринял опыт несколько ранее сложившегося западноевропейского сентиментализма. Однако по сравнению с последним он отличался существенным своеобразием, связанным с особенностями и своеобразием русского исторического процесса.

Буржуазные отношения в русской действительности конца XVIII в. всё нарастали. Но идеологическую борьбу с феодальным абсолютизмом вела у нас не буржуазия, а оппозиционные слои дворянства — дворянские просветители. В тех кругах оппозиционного дворянства, представителями которых были ближайшие ученики и последователи Сумарокова, вроде Хераскова, и обозначился прежде всего кризис политического мировоззрения, которое определялось концепцией «просвещённого абсолютизма» и литературным соответствием которому в основном являлся русский классицизм. В связи с этим в творчестве того же Хераскова возникают настроения разочарования в прежних просветительских идеалах, ослабления общественного пафоса, ухода от общественной борьбы в частную, личную жизнь и появляются соответствующие всему этому элементы нового сентиментального стиля¹. Однако решающую роль в окончательном формировании русского сентиментализма сыграла крестьянская война под предводительством Пугачёва. Своеобразным ответом на неё и являются два основных течения в русской литературе того времени — дворянский субъективно-идеалистический сентимента-

¹ См. статью Г. Н. Поспелова «У истоков русского сентиментализма». «Вестник Московского университета», 1948, № 1, стр. 3—27.

лизм Карамзина и его школы и революционный материалистический в своей основе сентиментализм Радищева, выходящего по существу за рамки сентиментального направления. Карамзин пытается доказать и оправдать возможность сочетания в жизни страны нарастающих буржуазных отношений с сохранением дворянско-помещичьих прав и привилегий, стремится примирить непримиримое, рисует крестьянскую жизнь и отношения между крестьянами и дворянством в розовых, идиллических тонах, причём и сам, несмотря на всю свою сентиментальную чувствительность, остаётся заядлым крепостником. Хорошо определена социальная — дворянская — сущность сентиментализма карамзинского типа в иронических словах одного из персонажей комической оперы Крылова-Клушина «Американцы»: «...кланяюсь за твою любовь. Она самая сентиментальная: на конюшню да в палки». Радищев, наоборот, решительно становится на сторону порабождённого крестьянства, ставит в упор вопрос о насильственном революционном ниспровержении всего самодержавно-крепостнического строя. В разгар крестьянской войны он создаёт первое, в известной мере программное произведение русского сентиментализма «Дневник одной недели». В позднейшем «Путешествии из Петербурга в Москву» «чувствительность» «Дневника» перерастает в грозное и гневное чувство революционного возмущения и протеста. В результате создаётся произведение, по силе и глубине прозрения в основные противоречия социальной и политической действительности единственное в своём роде во всей мировой литературе.



САТИРИЧЕСКИЕ ЖУРНАЛЫ 1769—1774 гг.

Н. И. Новиков

Начинающееся разложение феодально-крепостнического строя, резкое усиление в связи с этим классовой борьбы и, в особенности, антагонизма между помещиками и крестьянами, порождали всё более критическое отношение широких общественных слоёв к существующим порядкам, что сказалось в литературе ярким расцветом реально-сатирического, «кантемировского» направления. В 1762 г., наконец-то, были опубликованы сатиры и самого Кантемира. Вслед

за этим критическое начало, сатирическая стихия, проникает решительно во все области литературы — и в драматургию во всех её жанрах, и в художественную прозу — повести, романы, и в поэзию, притом даже в такие «высокие» её виды, как торжественная, хвалебная ода. Но с особенной яркостью и наиболее непосредственно критико-обличительное отношение к действительности, недовольство ею проявились в сатирической журналистике 1769—1774 г. Каждый из борющихся классов стремился использовать оружие сатиры в своих целях и интересах, но особенно большую силу приобрело оно в руках передовых писателей, отражавших оппозиционные настроения прогрессивных общественных слоёв и сознательно обращавших своё творчество к наиболее широкой читательской аудитории. Силу эту нельзя было не заметить, с ней приходилось так или иначе считаться. Это поняла Екатерина и предприняла хитро задуманную попытку подчинить себе эту силу, прибрать её к рукам, направить по определённому, соответствующему её политическим видам руслу. И вот сразу же после ликвидации комиссии по составлению нового уложения императрица делает новый, на вид столь же либеральный жест.

С начала 1769 г. не только по её почину, но и при её непосредственном участии начинает выходить первый русский еженедельный сатирический журнал «Всякая всячина». Издание журнала осуществлялось личным секретарём Екатерины «по принятию прошений» Г. В. Козицким, но негласно — и это, конечно, было известно в литературных кругах — руководила журналом сама Екатерина. Одновременно Екатерина побуждала других литераторов последовать её примеру. «Я вижу будущее,— заявляла «Всякая всячина» в первом же номере, поздравляя своих читателей с новым годом.— Я вижу бесконечное племя «Всякия всячины». Я вижу, что за ней последуют законные и незаконные дети». На первых порах издателям сатирических журналов был предоставлен и ряд поощряющих льгот. В частности — и это чуть ли не единственный случай в истории нашей дореволюционной журналистики,— было разрешено не сообщать властям имён лиц, «издающих» данный журнал: прошения об издании журнала принимались и от «некоторого анонима». Предварительный цензурный просмотр, повидимому, на первых порах (до конца июля 1769 г.) или вовсе отсутствовал, или носил чисто внешний, формальный характер. Всё это как бы вызывало на широкую общественно-литературную инициативу. Инициатива эта не замедлила обнаружиться, притом в размерах, как скоро стало очевидно, отнюдь не отвечающих первоначальному замыслу Екатерины. словно бы долго и насильственно сдерживаемый подспудный поток бурно вырвался наружу. Выход «Всякой всячины» послужил легальным толчком к появлению ряда аналогичных — еженедельных, ежемесячных и даже ежедневных изданий. С конца января 1769 г. начал выходить еженедельник М. Д. Чулкова «И то, и сию»; через короткое время (с конца февраля) — под пародийно отталкивающимся от последнего названием — еженедельник В. Г. Рубана «Ни

то, ни сию в прозе и стихах». Вслед за тем появились: с марта — ежедневный «листок» «Поденьшина» некоего «ober-офицера полевых полков» В. В. Тузова; с 1 апреля — еженедельник «Смесь»¹, с мая — «Трутень» Н. И. Новикова (выходил каждый вторник) и, наконец, с июля — ежемесячное издание Ф. А. Эмина «Адская почта, или переписка хромого беса с кривым», являвшаяся по существу даже не журналом, а неким цельным сатирическим произведением, только выпускавшимся периодически, по частям. Кроме того, с середины февраля при Сухопутном шляхетном корпусе стал выпускаться журнал «Полезное с приятным», в котором, наряду с преобладающими статьями нравоучительного характера, печатался и сатирический материал.

До этого времени не существовало ни одного специально сатирического русского журнала. Теперь их появилось сразу восемь. Это была целая армия, во главе которой императрица и хотела встать со своей «Всякой всячиной». В качестве «первого производителя нашего еженедельного приятного удовольствия», т. е. старейшего из всех сатирических журналов — их «бабушки», как с наигранным добродушием она себя именovala, «Всякая всячина» сразу же попыталась взять на себя полную опеку над ними. В журнале императрицы приветствовалось появление новых «внучат» и одновременно недвусмысленно указывалось направление, которого они должны были держаться и всякое отклонение от которого также недвусмысленно порицалось. Однако расчёты Екатерины и на этот раз не оправдались. Имея в виду её неудачу с Комиссией по составлению нового уложения, Пушкин в плане концепта не осуществлённой им работы по истории русской литературы точно и метко сформулировал это: «Словесность отказывается за нею следовать, точно так же как народ». Действительно, очень скоро журнал Козицкого — Екатерины натолкнулся на неожиданное и в то же время весьма определённое и даже резкое сопротивление со стороны «словесности». Многие из сатирических журналов 1769 г. не имели никакого сколько-нибудь серьёзного общественного, а отсюда и литературного значения. Этим, несомненно, было вызвано равнодушие к ним читателей, что в свою очередь обусловило их недолговечность. Так, совершенно незначительная «Поденьшина» Тузова выходила всего лишь с 1 марта по 4 апреля; бесцветный журнал В. Г. Рубана «Ни то, ни сию» прекратил существование с половины июля; большинство остальных дожило только до конца года. Сатира журнала М. Д. Чулкова «И то, и сию» носила по преимуществу характер сатирических выпадов против литературных врагов

¹ Издание «Смеси», выпускавшейся от имени «анонима», приписывалось некоторыми авторами также Н. И. Новикову. В. П. Семенников в своей работе о сатирических журналах 1769—1774 гг. довольно убедительно обосновывал издание «Смеси» Ф. А. Эминым. В самое последнее время проф. П. Н. Берков выдвинул в качестве издателя «Смеси» кандидатуру малозвестного поэта, бывшего преподавателя Шляхетного корпуса Л. И. Сичкарева (см. короткую справку о нём в словаре Новикова).

(взаимная литературная перебранка занимала довольно видное место и в остальных журналах 1769 г.). Состоявшая из переписки между собой двух бесов «Адская почта» была посвящена главным образом сатирическому изображению различных любовных ухищрений и обманов светских прелестниц. Немало места этому уделялось и в «Смеси». Но в то же время сатира и «Адской почты» и, в особенности, «Смеси» носила и более широкий характер. В частности, в «Смеси» было опубликовано «письмо» некоего В. М. (некоторые исследователи полагают, что под этими инициалами надо разуметь поэта В. Майкова) со столь резкими сатирическими выпадами против духовенства, что именно оно-то и послужило поводом к усилению цензурного надзора за всеми сатирическими журналами. Нападали оба журнала и на «знатных господ», «князей и бояр», «злонравных» помещиков, откупщиков, «род коих подобен пьявице, которая, весь кровавый пот бедного народа высасывая, толстеет», «взятколюбов» — чиновников и т. п. Есть в обоих журналах и несколько мест, проникнутых явным сочувствием к положению порабощённого крестьянства. Всё это выделяло их из общей массы других сатирических изданий, это же, видимо, определило и их относительно больший успех у читателей: «Смесь» была выпущена «вторым тиснением» два года спустя, в 1771 г., «Адская почта» — в 1788 г. (под названием «Курьер из ада с письмами»). Однако наиболее значительным из всех «летучих листов» сатирического 1769 г., подлинно боевым органом яркой и передовой социально-общественной сатиры был журнал Новикова «Трутень».

Новиков-сатирик.

Николай Иванович Новиков¹ (1744—1818) был одним из виднейших и значительнейших деятелей русской литературы и общественности XVIII в. до Радищева. Родился он в дворянской семье среднего достатка. Учился сперва у деревенского дьячка, затем недолго в гимназии при только что основанном Московском университете. Но лучшей школой для Новикова оказалась сама жизнь. С 1762 г. он начал служить в солдатском чине, в гвардии. В 1767—1768 гг. работал в комиссии по составлению проекта нового уложения в качестве секретаря в «частной» комиссии «о среднем роде людей»; вёл протоколы заседаний как этой комиссии, так и пленарных заседаний общего собрания Большой комиссии. Работа в комиссии необыкновенно обогатила Новикова в смысле знания современной русской жизни. С уверенностью можно сказать, что именно непосредственное повседневное участие в работах комиссии, ставившее Новикова лицом к лицу с самыми разнообразными и вместе с тем особенно наболевшими явлениями русской действительности, сообщило яркую жизненность и жгучую остроту его будущей сатире, сделало её такой неумолимо хлесткой и бичующей, столь метко направленной на самые отвратительные явления современности. Во время записей «диспутов»,

¹ Фамилия Новиков произносилась тогда с ударением на последнем слоге (Новикѳв).

т. е. прений в комиссии, перед Новиковым проходили представители всех сословий со всеми их неудовольствиями, жалобами, пожеланиями.

В «голосах» депутатов, раздававшихся из самых разных, противоположных лагерей русской общественности — от идеолога «благородного дворянского корпуса», яростного защитника первенствующих государственных прав дворянства князя Щербатова, до представителей крестьянства — перед Новиковым звучали подлинные голоса живой, реальной русской действительности. И Новиков не только прислушивался к этим голосам, но и определил своё отношение к ним, сделал свой выбор — стал на сторону угнетённых против угнетателей. Именно в связи с этим центральной темой последующей новиковской сатиры стала тема борьбы с крепостнической эксплуатацией. Её осуждение, требования смягчить её, которые зазвучали в речах крестьянских депутатов, нашли замечательное продолжение и развитие на страницах сатирических журналов Новикова — и его «Трутня», и позднее его же «Живописца».

Весь материал в сатирических журналах того времени, как правило, помещался под вымышленными именами или шёл от лица читателей, также чаще всего вымышленных. Неизвестен бывал порой и сам издатель журнала: «Доведаться нельзя, чьи руки мечут стрелы», — негодовал один из обиженных сатирическими журналами современников. Позднейшие исследователи неоднократно пытались установить эти «руки». Но несмотря на ряд не только всякого рода догадок и предположений, но и углублённых архивных разысканий, многое в этом отношении так и остаётся неясным. Так, мы видели, что до сих пор нет полной уверенности в том, кто являлся издателем «Смеси». Особенно занимал исследователей вопрос об авторской принадлежности материала, опубликованного в журналах Новикова. Установлено, что в «Трутне» принимали участие М. Попов, Ф. Эмин, помещали свои произведения А. Аблесимов, В. Майков. В «Живописце» было напечатано письмо Екатерины II к издателю, перепечатано «Слово на выздоровление великого князя Павла Петровича» Фонвизина; возможно сотрудничество в «Живописце» (как и в последней сатирическом журнале Новикова — «Кошельке») кн. Дашковой; несколько вещей принадлежит случайным авторам. Но участие в журналах Новикова большинства перечисленных лиц носило совершенно эпизодический характер, и, кроме того, авторство их установлено или предполагается главным образом относительно второстепенного материала. Между тем в то время термин «издатель» журнала значил совсем не то, что сейчас. Издатель обыкновенно был тогда и составителем, т. е. редактором, а очень часто и основным, если не единственным, автором всего опубликованного в его журнале. Уже В. П. Семенников в своём исследовании, появившемся в 1914 г. и специально посвящённом вопросу об издателях и сотрудниках сатирических журналов, в противовес ряду своих предшественников, пытавшихся свести к минимуму авторство Новикова, подчёркивал, что «сам

Новиков был автором существеннейшей части своих трёх журналов». Однако вместе с тем сам же Семенников попытался отвести авторство Новикова в отношении самого значительного произведения, опубликованного в новиковских журналах, «Отрывка путешествия в ***», приписав его Радищеву. Точка зрения Семенникова до самого недавнего времени считалась общепринятой. Некоторые новейшие авторы старались сделать то же самое по отношению к другому ярчайшему образцу сатиры новиковских журналов — «Письмам к Фалалею», доказывая принадлежность их Фонвизину. Против всего этого энергично и, что самое главное, весьма убедительно выступает автор последней работы о Новикове Г. Макогоненко.

Прежде всего он обращает внимание на следующее. В 1775 г. Новиков выпустил, как и ранее — анонимно, сборник избранных статей из «Трутня» и из «Живописца», назвав его третьим «вновь пересмотренным, исправленным и умноженным» изданием последнего. В этот сборник не вошло ни одно из произведений, о которых мы заведомо знаем, что они принадлежат другим авторам. Больше того, в специальном обращении «К читателю» Новиков от имени издателя «Живописца» прямо подчёркивал, что он собрал в сборнике именно свои произведения: «должно объявить читателю, что я в журнале моем многое переменял, иное исправил, другое выключил и многое прибавил из прежде выданных моих сочинений под другими заглавиями». Тем важнее отметить, что в сборник вошли и «Отрывок путешествия в ***», и цикл писем к Фалалею. То, что под «моим» и сочинениями следует разуметь не что иное, как сочинения, не только опубликованные Новиковым в его «Живописце», но и в самом деле лично им написанные, Г. Макогоненко убедительно обосновывает анализом идейного содержания всего материала, вошедшего в третье издание «Живописца», устанавливая и подчёркивая тесную и непосредственную связь всего этого материала с «голосами» депутатов, в том числе, в особенности, крестьянских депутатов, выступавших в комиссии по составлению нового уложения против «жестокосердых» помещиков и в защиту закрепощённого крестьянства. Наконец, Г. Макогоненко также весьма убедительно опровергает доводы своих предшественников в доказательство того, что «Отрывок путешествия в ***» был написан Радищевым¹.

Всё только что сказанное имеет весьма важное значение. В третье издание «Живописца» вошли наиболее идейно значительные и социально острые и вместе с тем наиболее яркие и замечательные в литературно-художественном отношении произведения из числа всего, что было опубликовано в «Трутне» и в «Живописце». То, что автором всего этого был сам Новиков, позволяет совсем по-новому представить и осмыслить его писательский облик, ставит его —

¹ Независимо от Г. Макогоненко и также очень убедительно отводит авторство Радищева и доказывает, что «Отрывок» написан не кем иным, как Новиковым, и Л. В. Крестова в своей работе на эту тему, подготовленной ею к печати.

одного из самых выдающихся деятелей русской литературы и просвещения XVIII в., — в ряд самых выдающихся писателей-художников этого времени.

Взявшись за издание сатирического журнала и призывая писателей-современников последовать её примеру, Екатерина, на самом деле, преследовала цель погасить сатиру, всячески притупить её общественно-политическую остроту, отвести её от конкретных явлений русской социально-общественной действительности, подменив моралистическими общими местами, школьными прописями, направленными против так называемых «общечеловеческих» недостатков — скупости, мотовства, склонности к сплетням и т. д. Именно в таком духе и действовал журнал императрицы «Всякая всячина», нападая на общечеловеческие пороки да иногда позволяя себе в порядке прямой «сатиры» подшучивать над членами близкого к Екатерине узко-придворного кружка. Вместе с тем в ряде статей «Всякой всячины» («Сказка о кафтане», «Дядюшка мой человек разумный есть...» и др.) делались попытки оправдать политический курс Екатерины. Так, например, в иносказательной «Сказке о кафтане» вина за прекращение работ комиссии по составлению нового уложения перелагалась на самих депутатов — «портных», которые вместо того, чтобы сшить «мужику» кафтан из данного им на то «сукна» (очевидно, имеется в виду пресловутый Наказ), начали спорить о его покрое. Особенно попадает в «Сказке» «неугомонным мальчикам»-крикунам, под которыми недвусмысленно разумеются депутаты вроде Коробьина, Я. Козельского и присоединившихся к ним крестьянских депутатов.

Самые материалы, печатавшиеся во «Всякой всячине», были не оригинальны. Если в своём «Наказе» Екатерина «обокрала» французских философов-просветителей, журнал императрицы без всякого зазрения совести обкрадывал английские сатирико-моралистические журналы, издававшиеся в начале века Стилем и Аддисоном и пользовавшиеся шумным всеевропейским успехом и популярностью. Именно журналы Стиля и Аддисона подсказали «Всякой всячине» и тон её «сатиры», и самые формы её. Весьма часто редакция «Всякой всячины» прибегала и к прямому заимствованию, почти буквально переводя из журналов Стиля и Аддисона тот или иной очерк и статью и наспех придавая им, путём замены имён на русские или включения русских разговорных оборотов, видимость изображений русских нравов. Всё это сообщало «сатире» «Всякой всячины» ещё более отвлечённый характер, ставило её почти совершенно вне подлинной русской жизни.

Совсем противоположный этому характер носила сатира новиковского журнала «Трутень». С самого начала «Трутень» нападает не на «порок» вообще, а на отрицательные стороны и безобразные явления русской самодержавно-крепостнической действительности, причём, в сущности почти прямо в лицо, преследует виновников этих явлений, конкретных носителей зла. Также используя кое в чём опыт журналов Стиля и Аддисона, Новиков вместе с тем соз-

даёт резко противоположный им по духу совершенно новый тип боевого сатирического издания, подымающего самые острые и основные вопросы современности и, в противовес той же «Всякой всячине», опирающегося, прежде всего, на национально-русскую литературную традицию.

В одном из номеров «Трутня» было опубликовано вымышленное письмо в редакцию от некоей щеголихи, в котором она, между прочим, с презрением отзывается о библиотеке своего отца, состоящей из книг, «провонявших сухой моралью»: «Об заклад бьюсь, что ты не отгадаешь, какие это книги? — всею Феофаны да Кантемиры, Телемаки, Роллени... и всякой эдакой вздор». В ответ Новиков заявляет, что у всех этих «славных сочинителей» он «недостойн ...отрешить ремень сапог их». Говоря о «Телемаках» и «Роллениях», Новиков, конечно, как это очевидно из контекста, имеет в виду Тредиаковского, автора «Тилемахиды» и переводчика истории Роллена, писателя, за которого он через некоторое время поведёт прямую борьбу с издававшимся над ним журналом императрицы. К Феофану, Кантемиру, Тредиаковскому Новиков последовательно причисляет Сумарокова. Однако Новиков не только следует совершенно определённой, кантемировской литературной традиции, но, в соответствии с развитием самой действительности, замечательно развивает и во многом углубляет её.

В центре внимания «Трутня» находится основной вопрос, поставленный современной ему русской действительностью, вопрос, расколовший на два враждебных друг другу лагеря Комиссию депутатов по составлению нового уложения, вопрос, жгучая острота которого поддерживалась непрерывными крестьянскими восстаниями, т. е. вопрос об отношениях между дворянами-помещиками и крепостным крестьянством.

Сочувствие угнетённым крестьянам, беспощадные нападки на помещиков-крепостников составляют основной стержень новиковской сатиры. Это сразу же и притом с подчёркнутой демонстративностью подсказывалось читателю самим названием новиковского журнала, истинный смысл которого опять-таки сразу же раскрывался сопровождавшим его и в высшей степени красноречивым эпиграфом: «Они работают, а вы их труд ядите». Эпиграф этот заимствован из одной притчи Сумарокова, где, однако, он был совершенно лишён той социально-политической заострённости, которую получил на страницах новиковского «Трутня», — название, которое тоже являлось прямой параллелью и вместе с тем параллелью, в какой-то мере почти полемической по отношению к сумароковской «Трудолюбивой пчеле». Главным героем, главной мишенью сатиры первого новиковского журнала объявлялся помещик-крепостник — трутень. И именно в этом-то плане Новиков с особенной силой страстного негодования и развёртывает свою жгучую, хлещущую сатиру.

На страницах «Трутня» под выразительными, говорящими сами за себя именами — «Недоум», «Безрассуд», «Худосмысл» и т. п. —

перед нами предстают всякого рода «большие бояре», «титлоносные люди», которые, подобно многим дворянским депутатам, выступавшим в Комиссии, хвалятся древностью своего рода — «пятисотлетней породой», заслугами предков, презируя просвещение, личное достоинство и, в особенности, своих крепостных крестьян.

Таков «его превосходительство г. Недоум», которого начинает «трясти лихорадка, если кто перед ним упоминает о крестьянах или мещанах... Он желает, чтобы на всем земном шаре не было других тварей, кроме благородных, и чтобы простой народ совсем был истреблен, о чем неоднократно подавал он проекты...» В «Рецепте для г. Безрассуда» «Трутень», останавливаясь на отношении «благородного» помещика к своим крепостным, которые, по его мнению, «не суть человеки, но крестьяне», обращается к нему со следующими энергическими словами: «Безрассудный... разве не знаешь ты, что между твоими рабами и человеками больше сходства, нежели между тобою и человеком?»

При этом Новиков не ограничивается демонстрацией целой галереи злых «трутней»-помещиков (Змеянов, Злорадов и т. п.), декларативным изложением их помещичьего кредо. В опубликованных в «Трутне» «копиях» замечательной переписки некоего помещика со своими вотчинными крестьянами Новиков наглядно показывает в действии весь аппарат крепостной эксплуатации и угнетения. Эпиграф журнала попадает не в бровь, а прямо в глаз. В написанных языком подлинных крестьянских посланий строках «отписок» — перед нами целая горестная повесть беспросветного крепостного оскудения. Оскудение это всё растёт; не помогает и классическая мера воздействия — порка.

Дворяне, защищавшие крепостнические отношения, обычно ссылались на их якобы идеалически-патриархальный характер, утверждали, что помещик является любящим «отцом» своих крестьян. Против этой лицемерно-живой концепции и направлен бесподобный по своей жизненности и вместе с тем по заложенной в него автором глубокой иронии бескитростный рассказ старосты о взыскании им по распоряжению барина штрафа с некоего горемычного «Антошки»: «С Антошки за то, что он тебя в челобитной назвал отцом, а не господином, взято пять рублёв. И он на сходе высечен. Он сказал: „Я де это сказал с глупости“, и напредки он тебя, государя, отцом называть не будет». Вообще переписка представляет собой произведение дотоле в нашей литературе небывалое. Сатирическая сила её исключительно велика. И вместе с тем она дана с такой жизненной правдой, такой художественной реалистичностью, что производит впечатление не сатиры, а подлинного документа.

Сумароков также упоминал порой о тяжёлом положении крепостных, находящихся под властью непросвещённых «домостроителей» — «злонравных» помещиков. Оговаривает, что даваемые им примеры являются тоже образчиками злоупотребления крепостным правом, и Новиков. Рисуя образы Недоумов и Безрассудов, он тут же добавляет, что есть другие помещики, «помещики-отцы», которые

не «преображают» «нужное подчинение в несносное иго рабства», крестьяне которых «наслаждаются вожделенным спокойствием, не завидуя никакому на свете счастью, ради того, что они в своем звании благополучны». Однако оговорки эти носят в значительной степени вынужденный характер, да и потом, рядом с извергами Змеянами и Злорадами, нарисованными сочной кистью во весь их натуральный рост, добродетельные помещики выглядят какими-то бледными тенями. В противоположность Сумарокову Новиков развернула бичующую и широкую картину крепостной эксплуатации. И дело тут не только в количественной разнице. Сумароков, протестующий против злоупотреблений помещичьим правом, был, как мы знаем, убеждённым крепостником. Новиков, несмотря на свои вынужденные оговорки, являлся, по видимому, противником самого института рабства, крепостного права как такового. Это можно заключить из ряда мест «Трутня». Так, в одном месте, повествуя о смерти помещика, автор многозначительно добавляет, что он переселился в такое жилище, «в котором чужих душ никто не желает». В другом месте некий Правдин, который якобы и прислал для напечатания в «Трутне» копии с переписки крестьян с помещиками, т. е. скорее всего сам же Новиков, пишет «издателю»: «Из ваших сочинений приметил я, что вы к состоянию крестьян чувствительны. Вы о них сожалеете вообще; похвально; но колико же достойны сожаления те, кои во владении у худых помещиков!» Здесь с помощью условного лица читателю прямо подсказывается, раскрывается подлинный дух антикрепостнических высказываний журнала. Особенного сожаления достойны крестьяне, находящиеся под игом Змеянов и Злорадов, но заслуживают сожаления и все крепостные крестьяне вообще.

В своих нападках на дворян-помещиков Новиков непосредственно продолжает линию второй сатиры Кантемира «На зависть и гордость дворян злонравных» и словно бы прямо перекликается с позднейшей сатирой Сумарокова «О благородстве». Напал на недостойных дворян и Сумароков, однако он тут же противопоставлял им дворян добродетельных. Суть его рассуждений не в том, что образцы истинных достоинств лежат за пределами дворянства, а в том, что дворянин только по своему «дворянскому титулу», не являющийся вместе с тем дворянином «в действии» — не просвещённый наукой, не славный своими делами и личными заслугами — ничем не отличается от «низких людей», т. е. не дворян. Кантемир, хотя он и писал значительно раньше Сумарокова, в этом отношении, как мы знаем, шёл значительно дальше, противопоставляя «злонравным дворянам» новых людей петровского времени, заслуживавших своими личными достоинствами и уважением, и «дворянского титула» в большей степени, чем многие родовитые дворяне. Новиков идёт в этом вопросе дальше не только Сумарокова, но и Кантемира. Вслед за последним он всячески «пятнает» дворян, вместо необходимого истинного просвещения воспринявших с Запада поверхностную модную образованность. Дрессированным на модный французский лад знатым «поросятам» Новиков сочувственно про-

тивопоставляет дворян, «наўкой подкрепленных». Но подлинный общественный идеал усматривает он за пределами дворянства. Подобно Кантемиру, Новиков не менее резко, чем на знатных и невежественных дворян, нападает на представителей крупного, разбогатевшего «от откупов и подрядов или, лучше сказать, от разорения народного» купечества, которые во что бы то ни стало добиваются стать дворянами и иметь чины и, в особенности, крепостных крестьян. Зато образцом истинно достойного человека является для Новикова честный и добропорядочный представитель «среднего рода людей», «мещанин», т. е. интеллигент-разночинец, «защитник истины, помощатель бедности, ненавистник злых нравов и роскоши, любитель человечества, честности, наук, достоинств и отечества» (см. «Ведомости из некоторого приказа»).

И отнюдь не только к дворянской, как Сумароков, а именно к этой-то новой, гораздо более широкой и демократической аудитории обращался Новиков со своим «Трутнем». Сам Новиков впоследствии, исходя из всего своего громадного книгоиздательского и книготоргового опыта, замечал, что «у нас те только книги четвертым и пятым изданием печатаются», которые приходится «во вкус мещан», т. е. ориентируются на «читателей из мещанства и купечества». Дворяне, пояснял Новиков, читают, по преимуществу, книги на иностранных языках. Сатирические журналы Новикова пользовались огромным по тому времени успехом: после выхода первых двенадцати номеров «Трутня» сейчас же понадобилось их новое издание. Второй журнал Новикова «Живописец» выдержал при его жизни целых пять изданий. Это прямо доказывает, что оба журнала пришлись по вкусу новой демократической аудитории, состоявшей из «людей третьего рода». Пришлись же они ей по вкусу потому, что, очевидно, выражали её чаяния и настроения. Пока Екатерина II, начитавшись западных философов-просветителей, идеологов буржуазии, собиралась в порядке административных мероприятий создать, в качестве противовеса не ладящим с нею кругам оппозиционного дворянства, новое законопослушное «мещанское» сословие, это сословие не только оказалось уже существующим, но и устами Новикова возвысило свой резко обличающий голос, выказало смелость и независимость суждений по самым злободневным политическим вопросам.

Смелость и независимость Новикова проявились и в том, что с самого же начала он твёрдо встал в резкую и решительную оппозицию к органу императрицы журналу «Всякая всячина».

**Полемика
«Трутня»
и «Всякой
всячины».**

Как раз перед выходом первых листов «Трутня» «Всякая всячина» в 18-м номере, вышедшем в начале мая, сочла нужным выступить с декларативным изложением своей литературной позиции. Сделано это было в форме ответа на письмо некоего «Господина А.», присланное им в редакцию «Всякой всячины» и, очевидно, написанное в остро сатирических тонах. В ответе объяснялись причины отказа опубликовать письмо А. в журнале и в связи с этим давалось изложение взглядов редакции журнала на задачи и характер сатиры.

Редакция иронически советует А. приберечь своё письмо до тех пор, «пока не будет сделан лексикон всех слабостей человеческих и всех недостатков разных во свете государств». В вину сатире А. ставится отсутствие «человеколюбия и кротости», ибо, «нам кажется,— поясняет редакция,— что любовь его к ближнему более простирается на исправление, нежели на снисхождение и человеколюбие, а кто только видит пороки, не имея любви, тот не способен подавать наставления другому». Вслед за этим ответом редакции, заканчивавшимся заявлением, что она не любит «меланхолических писем», некто «Афиноген Перочинов» набрасывает в своём письме два портрета людей, представляющих собой как бы два типа сатирического отношения к действительности. О себе сочинитель письма, олицетворяющий тот тип добродушно-весёлой якобы сатиры, которая насаждалась «Всякой всячиной», пишет: «Я весьма веселого нрава и много смеюсь; признаться должно, что часто смеюсь и пустому; насмешник же никогда не бывал. Я почитаю, что насмешники суть степень дурносердечия; я, напротив того, думаю, что имею сердце доброе и люблю род человеческий». Затем этот весёлый и всем довольный добряк рассказывает, что недавно он встретил в обществе одного человека, «который для того, что он более думал о своих качествах, нежели прочие люди, возмечтал, что свет не так стоит; люди всё не так делают: его не чтут, как ему хочется; он бы всё делать мог, но его не так определяют, как бы он того желал — сего он хотя и не выговаривает, но из его речей легко то понять можно. Везде он видел тут пороки, где другие, не имея таких как он побудительных причин, насилию приглядеть могли слабости и слабости весьма обыкновенные человечеству. Ибо все разумные люди признавать должны, что один бог только совершен, люди же смертные без слабостей никогда не были, не суть и не будут». Заканчивается письмо изложением основных правил, на которых должно строиться то надлежащее отношение к человеческим «слабостям», которое культивировала «Всякая всячина»: 1) никогда не называть слабости пороком, 2) хранить во всех случаях человеколюбие, 3) не думать, чтоб людей совершенных найти можно было, и для того 4) просить бога, чтоб нам дал дух кротости и снисхождения». К этим четырём правилам в постскриптуме прибавлены еще два: «пятое... чтобы впредь о том никому не рассуждать, чего кто не смыслит; и шестое, чтоб никому не думать, что он один весь свет может исправить».

Смысл выступления «Всякой всячины» совершенно ясен. Дозволенной областью сатиры объявлялось лёгкое и добродушное осмеяние невинных общечеловеческих «слабостей», чем сама «Всякая всячина» главным образом и занималась; попытка же действительной борьбы с пороками объявлялась утопическим предприятием неудовлетворённого честолюбца и человеконенавистника, чуть ли не посягающего на божественный миропорядок, согласно которому «слабости» являются неизбежным уделом человеческой природы.

Есть основание думать, что под «дурносердечным» насмешником, злобно-иронический портрет которого был нарисован Афино-

геном Перочиновым, разумеется не кто иной, как Сумароков. Современники постоянно отмечали крайнюю нервность Сумарокова, в частности, его привычку грызть ногти; в рассказе Афиногена Пероцинова: «вскочил со стула, покраснел, потом пальцы грыз, бегая по комнате...» и т. д.; равным образом слова: «возмечтал, что свет не так стоит», возможно, едва ли не имеют в виду сумароковский «Хор ко превратному свету». Не исключено, что Сумароков мог быть и автором письма «Господина А.». Но заметки «Всякой всячины», особый вес которым придавало то, что они были, если не написаны, то, несомненно, подсказаны самой Екатериной, были направлены не только против определённого лица, но вообще против какой-либо политической сатиры. Тем знаменательнее, что примерно как раз в это же время появился новиковский «Трутень». С самого начала со страниц «Трутня» зазвучал тот резко обличительный голос, который с таким осуждением был отмечен «Всякой всячиной» в письме «Господина А.». Уже в предисловии, из которого и состоял первый лист журнала, Новиков, намеренно выдавая себя всего лишь за издателя «чужих трудов» и призывая «господ читателей» присылать свои материалы для опубликования их в «Трутне», подчёркивал, что он «особливо» ценит произведения «сатирические, критические и прочие ко исправлению нравов служащие: ибо таковые сочинения исправлением нравов приносят великую пользу; а сие то и есть мое намерение». Тут же указывались и основные объекты будущей сатиры журнала: двор, высшее дворянство и чиновничество — приказыные.

В следующем, втором листе «Трутня» (от 5 мая) давались и образцы такой сатиры — басня «Слон, произведенной в чин», направленная против придворных «лисиц», и, в особенности, письмо от дяди-приказного к племяннику. Превосходно овладевший немудрёной судейской наукой — умением «искусненько пригибать указы по своему желанию», дядя учит своего «любезного племянничка» уму-разуму и настойчиво убеждает добиться должности прокурора в том «воеводстве», где он сам служит. При этом дядя соблазняет племянничка блестящими возможностями, которые для них обоих откроются: «Во всех делах положится на меня, а ты со стороны ни дай, ни вынеси будешь брать жалованье; а коли будет ум, так и еще жалованьев под десяток в год получишь. Мы так искусно будем делать, что на нас и просить нельзя будет. А тогда, как мы наживемся, хотя и попросят, так беда будет не велика, отрешат от дел и велят жить в своих деревнях. Вот те на, какая беда! Для чего не жить, коли нажить, чем жить; то худо, как прожить чем жить, а как нажито, етова никто и не спросит. Пожалуйста послушайся меня, добивайся етова места. Ты вить уже не малинкой робенок, можно о себе подумать, чем век жить. Отцовское-то у тебя имение стрень-брень с горошком, так надобно самому наживать...» Написанное, как видим, замечательно метким и естественным бытовым языком, превосходно воссоздающим перед читателем образ одного из типичных представителей «крапивного семени» — бесчисленных колёсиков бюрократи-

ческого механизма русского самодержавия екатерининского времени — матёрого взяточника и плута, письмо дяди представляет первый образец сатирического мастерства Новикова, являясь непосредственным предтечей будущих знаменитых «Писем к Фалалею».

Новиков прекрасно понимал, что его сатира прямо противоречит тем «правилам», которые внушала издателям сатирических журналов «Всякая всячина». Больше того, через короткое время он решительно обрушился и на самые эти «правила».

В последнем майском номере «Трутня» (от 26 мая) было опубликовано, повидимому, условное «письмо к издателю», подписанное выразительным именем «Правдулюбов» и представляющее собой программное изложение взглядов самого Новикова на сущность и задачи сатиры, прямо противоположных тому, к чему призывала издателей сатирических листков «Всякая всячина».

«Господин Трутень! второй ваш листок написан не по правилам вашей прабабки», т. е. «Всякой всячины», — начинает своё письмо Правдулюбов и немедленно вступает в открытую и негодующую полемику с последней.

«Я сам того мнения, что слабости человеческие сожаления достойны, однакож не похвал, и никогда того не подумаю, чтоб на сей раз не покривила своею мыслию и душою госпожа ваша прабабка, дав знать... что похвальнее снисходить порокам, нежели исправлять оные. Многие слабой совести люди никогда не упоминают имя порока, не прибавив к нему человеколюбия. Они говорят, что слабости человекам обыкновенны и что должно оные прикрывать человеколюбием; следовательно они порокам сшили из человеколюбия кафтан; но таких людей человеколюбие приличнее назвать пороколюбием. По моему мнению больше человеколюбив тот, кто исправляет пороки, нежели тот, кто оным снисходит или (сказать по русски) потакает...»

Заканчивает Правдулюбов полным одобрением сатирического направления «Трутня» («зверек по кохтям виден») и иронически добавляет, что хотел было направить своё письмо в редакцию «Всякой всячины», «но она меланхолических писем читать не любит; а в сем письме, я думаю, она ничего такого не найдет, от чего бы у нее от смеха три дни бока болеть могли».

Смелый и саркастический тон письма Правдулюбова не мог не взорвать Екатерину. Таким тоном с ней никогда и никто не осмеливался разговаривать. И вот в следующем же номере «Всякой всячины» (от 29 мая) появилась гневная редакционная реплика, уже не прикрывавшаяся на этот раз никакими комическими масками: взамен условно добродушного весельчака Афиногена Перочинова раздался высокомерно-раздражённый голос самой императрицы: «На ругательства, напечатанные в „Трутне“... мы отвечать не хотим, уничтожая оные». Однако и сброшенная маска несколько не испугала Новикова. В номере (от 9 июня) он, используя, в свою очередь, маску «издателя» чужих трудов, замечал, что «издалека и с улыбкою взирает... на брань „Всякой всячины“, как к нему

не относящуюся». В следующем же номере (от 16 июня) появилось новое ответное письмо «Правдулюбова», представляющее собой подлинный шедевр так называемого эзоповского, т. е. иносказательного, языка. Правдулюбов делает вид, что не понимает того нового тона, которым заговорила «Всякая всячина», и, полемизируя с нею, продолжает спокойно разговаривать всё с тем же своим собратом-журналистом, одновременно бросая ряд исключительно едких намёков, обнаруживающих, что для него совершенно ясно, кто на самом деле под этим журналистом скрывается. И вместе с тем Правдулюбов всё время, не в пример Екатерине, очень ловко остаётся в пределах чисто литературной игры, правила и условности которой установила сама же его противница. Он обращается в своей полемике к особе женского пола, но это обусловлено не только названием журнала, но и тем, что этот последний сам объявил себя «бабушкой» всех остальных периодических изданий. Это делает вполне закономерным и название её «пожилой дамой» — намёк, не особенно приятный Екатерине, которой тогда уже, действительно, пошёл пятый десяток. Ещё более ядовитыми были упрёк в незнании русского языка («Вся ее вина состоит в том, что на русском языке изъясняться не умеет и русских писаний обстоятельно разуместь не может»), равно как и ссыла на «избалованность похвалами». При этом Правдулюбов нисколько не скрывает, что он понял тот угрожающий характер, который Екатерина придала своему ответу. Однако он ловко отводит самые эти угрозы как исходящие от того, кто не имеет никакого права их произносить. Подхватывая слова «Всякой всячины» о том, что она уничтожает «ругательства» своего литературного противника, Правдулюбов колко и язвительно недоумевает: «Уничтожать, т. е. в ничто превратить — есть слово самовластия свойственное, а таким безделицам, как её листки, никакая власть неприлична: уничтожает верхняя власть какое-нибудь право другим». Таким образом, перед лицом потерявшей всякое самообладание, внезапно заговорившей языком, «самовластия свойственным», «Всякой всячины» — Екатерины — Правдулюбов, т. е., надо думать, сам Новиков, сохраняет полное спокойствие и хладнокровие, ловко поражая свою противницу её же картонным оружием, которое в его руках обретает крепость и остроту разящей стали. Однако в то же время Новиков понимал, что выдавать себя только за «Издателя» журнала долго ему не удастся. И вот, прекрасно зная, что угрозы «Всякой всячины» исходят не от кого иного, как от самой «верхней власти», он спешит обезопасить себя и другим образом. В том же номере, непосредственно вслед за вторым письмом Правдулюбова, появляется письмо некоего «Чистосердова» (несомненно, новая маска самого Новикова), который с предупреждающим сочувствием к издателю «Трутня» передаёт толки про него в кругах высшей знати, раздражённой его сатирическими нападениями: «Не в свои де этот автор садится сани. Он де зачинает писать сатиры на придворных господ, знатных бояр, дам, судей именитых и на всех. Такая де смелость

не что иное есть как дерзновение... в старые времена послали бы де ево трудиться для пользы государственной описывать нравы какова ни на есть царства русского владения: но нынче де дали волю писать и пересмежать знатных и за такие сатиры не наказывают... а ето де одни пустые рассказы, что он печатает только присылные пьесы. Нынче де знают и малые ребята этот счет, что дважды два будет верно четыре». Опубликование письма Чистосердова было очень ловким тактическим ходом. Издатель «Трутня», игнорируя от имени Правдулюбова угрозы «Всякой всячины» в качестве «безделиц», одновременно устами Чистосердова подчёркивает, что он образует единый фронт с подлинной «верхней властью», которая сама «дала волю пересмежать знатных» — право литературной сатиры. Благодаря этому Новиков оказывался неуязвим: выступая с резкими отповедями против Екатерины, прикрывавшейся маской «Всякой всячины», он вместе с тем ставил себя под эгиду той же Екатерины в её собственном лице.

И Новиков блестяще использует это. Сатира его становится всё резче и прямее, захватывает всё больший круг злободневных политических тем и вопросов; наряду с этим всё пренебрежительнее делается его отношение ко «Всякой всячине», которую, прозрачно пародируя её название, он именует «Всяким вздором» и прямо обвиняет в литературном воровстве, в том, что она «перекрапывает на свой салтык» статьи из английского журнала «Зритель», выдавая их за свои собственные произведения. Попутно Новиков снова делает, всё на том же эзоповском языке, которым он так искусно научился владеть, весьма смелые намёки на фактическую хозяйку «Всякой всячины», подчёркивая её «неограниченное самолюбие» (слова, которые легко расшифровать как неограниченное самодержавие), её стремление повелевать всем и всеми, её требования всеобщих себе похвал.

Особенно беспокоить и раздражать императрицу должно было то, что в своей столь неожиданной для неё и столь упорной борьбе с ней «Трутень» был не один. Беспремерная смелость издателя «Трутня» оказала своё действие. В полемику о сатире и об её задачах вскоре вмешался и ряд других «внучат» «Всякой всячины», причём некоторые из них оказались безусловно на стороне Новикова. С решительной защитой прямой и общественно-заострённой сатиры выступили «Смесь» и «Адская почта». Даже журнал Чулкова «И то, и сию», который сознательно избегал общественно-политической тематики — «шутил около себя», решительно выступал против сатиры «на лица» и объявил за это, следом за Екатериной, издателя «Трутня» «неприятелем всего рода человеческого», — кончил резкими выпадами против той же «Всякой всячины».

Не ограничиваясь теоретическим изложением в связи с письмом «Господина А.» своих взглядов на сатиру, «Всякая всячина» поспешила дать и практические образцы надлежащей, с её точки зрения, сатиры, направленной не на «исправление» пороков, а исполненной «снисхождения» и «человеколюбия». В одном из следую-

щих же номеров журнала было напечатано очередное «читательское» письмо, за подписью «Занапрасно ободранного». Автор письма, жалуясь на взяточничество и неправосудие подьячих, просит у редакции средства, с помощью которого можно было бы их «перевести», «как переводят клопов, блох и всяких кровососных насекомых (нападки на взяточничество подьячих и судейские злоупотребления также, как мы знаем, были одной из основных тем новиковской сатиры)». В ответ редакция заявляла, что должность подьячего в государстве необходима, в злоупотреблениях же ею виноваты не столько сами подьячие, берущие взятки, сколько те, кто их «искушает» на это. И вообще если люди будут жить между собою в мире или полюбовно разрешать все возникающие между ними взаимные обиды, не надо будет обращаться и к помощи подьячих. С весьма резким ответом на эту по существу прямо скандальную заметку выступил журнал «Смесь». Указывая на стремление «бабушки» «всех писателей журналов» «включить в свое племя» и в то же время «всегда ворчать на них сквозь зубы», автор статьи в «Смеси» относится к этому с большим сомнением: «Сомнение мое час от часу умножается: я рассматривал ее труды и после сличал с ее потомством, однако не находил ни малых следов, чтобы она была способна к такому деторождению; ибо последние ее внучата поразумнее бабушки, в них я не вижу таких противоречий, в каких она запуталась. Бабушка в добрый час намеряется исправлять пороки, а в блажной дает им послабление. Она говорит, что подьячих искушают и для того они берут взятки; а это так на правду походит, как то, что чорт искушает людей и велит им делать злое». Издается автор «Смеси» и над призывом «не таскаться по приказным крючкам». «Конечно, по пустому таскаться не сыщется охотников. Верно, если б все были советны и наблюдали законы, то не надобно бы было и судов, и приказов, и подьячим бы не шло государево жалованье. Но когда сие необходимо, то для чего ей защищать подьячих? Знать, что они-то истинное ее поколение». В этих словах также заключён смелый политический намёк на кровную связь самодержавия с бюрократическим чиновничьим аппаратом.

В другой статье «Смесь» выступила прямо на защиту издателя «Трутня», которого во «Всякой всячине» устами некоего «Тихона Добросоветова» объявили «злонравным человеком», коего «есть предмет, изо всего составляти ближним поношение, к порокам их присовокупяти свои собственные, бранить всех и услаждаться, других уязвляя»: «Пускай злоязычники проповедуют, что вы объявили себя неприятелем всего человеческого рода, что злость вашего сердца видна в ваших сочинениях, что вы пишете только наглую брань: это не умаляет достойную вам похвалу, но умножает». В том же журнале сатире «Всякой всячины», являющейся всего лишь «благородным и модным упражнением, коим увеселяются и знатные люди», сочувственно противопоставляется сатира «Трутня», в которой «меньше увеселения, но больше пользы» и когорая с полным сочувствием и с горячими похвалами приемлется всеми «истинными

сынами отечества». С подобной же апологией сатиры типа сатиры «Трутня» выступает и «Адская почта»: «Ругательства нигде не годятся, но прямо описывать пороки и называть вора вором, разбойника разбойником, кажется что дело справедливое». Вторя Правдулюбову «Трутня», Ф. Эмин нападает на характер отвлечённого морализирования, который хочет придать сатире «Всякая всячина», категорически выступавшая против «стремления целить на особы», т. е. сатирического обличения определённых порочных лиц. Вслед за Правдулюбовым Эмин нападает и на «странное человеколюбие» «Всякой всячины», соединяющей декларативную «ненависть» к порокам с любовью к «порочному, оными преисполненному». Как видим, русская словесность в лице сатирических журналов, действительно, не только отказалась следовать за Екатериной, но и прямо встала в небывало смелую к ней оппозицию.

Перед лицом этого коллективного нападения императрица явно растерялась. Выдвинутая ею концепция человеколюбия, кротости и терпимости к порокам, призывы к самосовершенствованию, к личной добродетели как к единственному способу побороть общественное зло, были высмеяны столь дружно и беспощадно, что продолжать отстаивать это и далее оказывалось решительно невозможно. Екатерина не только поняла это, но и внезапно изменила принятую было ею линию по отношению к данному вопросу на прямо противоположную. Во «Всякой всячине» неожиданно появляются статьи, не только резко обращённые против «лихоимцев» и «приказных людей», т. е. тех самых подьячих, которых незадолго до того журнал брал под свою защиту, но и многозначительно исполненные призыва к ним «исправиться», пока ещё есть время, под угрозой совершенного «истребления». Как видим, журнал снова заговорил языком «самовластию свойственным» (статьи против подьячих, по-видимому, написаны самой Екатериной), но на этот раз уже не по адресу «Трутня», а по адресу тех, с кем сам «Трутенъ» и поддерживавшие его сатирические листки 1769 г. вели упорную борьбу. Это было безусловной моральной победой Новикова. Вообще не приходится приуменьшать огромного литературно-общественного значения полемики между «Трутнем» и «Всякой всячиной», т. е., по сути дела, между Новиковым и Екатериной. В этой полемике впервые верховная власть, по отношению к которой существовал доселе один только язык — язык дифирамба и оды,— и голос передовой демократической общественности оказались не только разъединёнными, но и прямо противопоставленными друг другу. Мало того, Новиков, как и те, кто его поддерживал, знали, что в борьбе со «Всякой всячиной» они не одиноки, а опираются на созданную ими и сочувствующую им читательскую аудиторию. Отвечая на угрозы «Всякой всячины» «уничтожить ругательства» «Трутня», последний со спокойной уверенностью заявлял, что его «листочков» «множество носится по рукам, и так их всех ей уничтожить не можно». «Всякая всячина» неосторожно заявила, что отдаёт Правдулюбова на «суд публики». Издатель «Трутня» с го-

товностью принял это. К «суду публики» — «судьи справедливого» — неоднократно апеллировал и он сам. И перед лицом этого судьи журнал Новикова явно выигрывал процесс за процессом: замечательный успех его изданий был блестящим тому подтверждением. Наоборот, читательский интерес к журналу Екатерины угрожающе падал. Наглядно свидетельствует об этом движение тиражей обоих изданий: первые номера «Всякой всячины» выпускались в количестве 1500 экземпляров (первый номер, раздававшийся бесплатно, был отпечатан даже в 1692 экземплярах); через три месяца, с 14-го номера, тираж снизился до 1000; позднее, в 1771 г., упал до 500, т. е. втрое; наоборот, новиковский «Трутень», начав с 600 экземпляров, с 13-го номера и до конца года стал выходить в количестве 1200 экземпляров, т. е. меньше чем за три месяца удвоил свой тираж. Всё это наглядно свидетельствовало о том, что устами Новикова действительно заговорило впервые проявившееся в нашей литературе переломное демократическое общественное мнение. К сплочённому голосу этого общественного мнения не могла не прислушаться и сама Екатерина, оказавшаяся, наоборот, вместе со своей «Всякой всячиной» почти в полном одиночестве. Больше того, как мы видели, она даже была вынуждена пойти на известные уступки. Дав изданием «Всякой всячины» толчок к появлению ряда других сатирических журналов, Екатерина сама вызвала такие силы, с которыми не могла справиться только литературным путём. Но потерпев поражение в качестве журналиста, Екатерина, понятно, имела полную возможность отыгаться в качестве носительницы «верхней власти». И этой возможностью она, видимо, не пренебрегла воспользоваться.

Уже в одном из июньских номеров «Всякой всячины» (номер от 5 июня) появляется предостерегающая редакционная заметка, недвусмысленно призывающая воздержаться от «словохотия»: «Мы примечаем, что сей год отменное число слов свету предъявляет. Мы боимся, не мы ли к тому подали пример или причину. Но однако, как бы то ни было, не можем оставить, чтоб нашим корреспондентам вообще не дати знать, что ни от чего не должно столько остерегаться, когда имеешь в виду угодить публике сочинением, как от словохотия». Затем, очевидно, последовали цензурно-полицейские меры. На это прямо и недвусмысленно указывалось в одном из августовских номеров «Трутня», в котором было помещено специальное сатирическое объявление: «Издателю Трутня для наполнения еженедельных листов потребно простонародных сказок и басен: ибо из присылаемых к нему сатирических и критических пиес многих не печатают». В ноябре издание «Трутня» было приостановлено на целый месяц. А с конца 1769 г. прекращают выходить в свет и все сатирические листки, исчезнувшие так же мгновенно, как мгновенно они в начале года возникли. Из всех журналов 1769 г. вначале сохранилась одна только «Всякая всячина», которая продолжает выходить и в 1770 г. под названием «Барышок (т. е. остаток, избыток.— Д. Б.) Всякой всячины». Правда, удаётся добиться разрешения на продолжение издания своего журнала и Новикову,

но, повидимому, это стоило ему немало труда (весь январь «Трутень» не выходил, и январские номера были выданы читателям сразу только в самом конце месяца) и сопровождалось рядом условий. Очевидно, одним из них было полное прекращение полемики со «Всякой всячиной», выразившееся в публичном изгнании со страниц «Трутня» того, кто эту полемику главным образом и вёл, т. е. Правдулюбова. В одном из первых же номеров «Трутня» 1770 г. появилась следующая явно вынужденная редакционная заметка: «Письмо г. Правдулюбова напечатано не будет. Оно задевает „Всякую всячину“ и критикует господина сочинителя за то, что от критики свободно». Заканчивается заметка словами: «Я сообщаю г. Правдулюбову, что подобных сему писем и впредь печатать не буду» (лист VII, февраля 16 дня). Исчезновение Правдулюбова со страниц «Трутня» символизировало почти полное изменение физиономии журнала. Сатира его начинает приобретать всё более невинный характер, выражаясь отныне, по преимуществу, в нападениях на кокеток, щеголей и щеголих, изредка на подьячих. Больше того, в одном из номеров «Трутня» даётся характеристика «проповедника и сатирика» совершенно в духе «Всякой всячины»: «Во всех видит пороки, а в себе ни одного; всех критикует, сказывает наставления и по возможности старается исправлять, но сам редко исправляется». Изменяется и эпиграф «Трутня». Взамен прежнего эпиграфа, весьма соответствовавшего, как мы видели, основным целям журнала, из того же Сумарокова берётся новый эпиграф, который носит весьма многозначительный характер: «Опасно наставленья строго, где зверства много» (перемена эпиграфа была произведена Новиковым уже при выпуске вторым изданием первых десяти номеров «Трутня» за 1769 г.).

Совершенно несомненно, что это «превращение» было вынужденным. Изгнание «Правдулюбова», т. е. подлинной, смелой, социально и политически насыщенной сатиры, со страниц «Трутня», очевидно, было для издателя журнала той ценой, которой только и можно было купить возможность продолжения издания. Это прямо подтверждается тем, что ряд новых журналов, которые появляются в 1770—1771 гг., почти совершенно лишён элементов сатиры, а там, где эти последние имеются, как, например, в новом журнале Чулкова «Парнасский щепетильник», они носят характер исключительно литературной сатиры, совершенно не касающейся явлений общественной жизни. В одном из журналов («Трудолюбивый муравей» Рубана, 1771 г.) недвусмысленно подчёркивается, что именно отсутствие в нём сатиры гарантирует его от тех «карантинов в типографии», которые неизбежно выпадали на долю сатирических листков. Ясно, что после новиковского «Трутня» 1769 г. общественная сатира как жанр была взята под великое подозрение «верхней власти» и, по возможности, начисто искоренялась ею. Но цена, которой Новиков оплатил продолжение своего издания, оказалась слишком высока: «Трутень» был спасён, но зато внутренне почти совершенно обесцветился. Весьма невыгодно сказалось это и на отношении

к журналу читателей: тираж его упал с 1200 до 750 экземпляров. Сознал всё это и сам Новиков. В одном из номеров «Трутня» были опубликованы два читательские письма, авторы которых горько сетуют на изменение лица журнала и убеждают издателя вернуть ему прежний облик. «Господин Трутень! — гласит первое из них, — кой чорт! что тебе сделалось? Ты совсем стал не тот, разве тебе наскучило, что мы тебя хвалили, и закотелось послушать, как станем бранить? Так послушай... Пожалуй скажи, для какой причины переменял ты прошлогодний свой план, чтобы издавать сатирические сочинения? Ежели для того, как ты сам жаловался, что тебя бранили, так знай, что ты превеликую ошибку сделал. Послушай ныне: тебя не бранят, но говорят, что нынешний Трутень прошлогоднему не годится и в слуги; и что ты нынче так же бредишь, как и другие...» Далее автор письма убеждает «г. нового Трутня» «преобразиться в старого», ссылаясь и на собственные выгоды журнала: «Мне сказывал твой книгопродавец, что нынешнего года листов не покупают и в десятую долю против прежнего. Пожалуй послушайся меня и многих со мною; а буде не так, так прощай, Трутень, навсегда». Столь же решителен и в своей оценке нового «Трутня», и в своих советах повернуть на прежние пути автор второго письма. Оба эти «читательские» письма, подписанные обычными шуточными псевдонимами («Тот, кто написал» и «Услужница ваша, Не отгадаешь кто»), весьма возможно, были составлены в самой же редакции «Трутня», но тем не менее они, несомненно, выражали голос читателей журнала. Сам Новиков в редакционном ответе упоминает, что он получил ещё четыре подобных же письма. Однако вернуть «Трутню» его прежний облик было, конечно, не во власти его издателя. Больше того, как показало ближайшее же будущее, «Трутень» не смог существовать даже и в таком выхолощенном, обесцвеченном виде. Екатерина, очевидно, вообще решила положить конец жанру общественной сатиры и даже прекратила с этой целью издание «прабабки» этого жанра — своего же собственного органа «Всякая всячина». Тем менее могла она согласиться оставить поле действия за своим, хотя бы и присмирившим, бывшим противником. К концу апреля 1770 г. оборвалось издание «Всякой всячины», а в номере «Трутня» от 27 апреля прощался со своими читателями и издатель последнего. В шутовском тоне сообщалось, что «Трутень» умирает, «с превеликой печали по кончине своих современников» — «поколения еженедельных 1769 года сочинений», — последним представителем которых, со смертью «Всякой всячины», он оказался. Но заканчивающее журнал «Расставание или последнее прощание с читателями» начинается многозначительными словами, раскрывающими истинную причину доверенного прекращения журнала: «Против желания моего, читатели, я с вами разлучаюсь...» Насильственное прекращение «Трутня» подтверждается и найденным в бумагах Екатерины наброском письма от этого времени, адресованного, очевидно, к издателю «Трутня» и проникнутого резко-неприятным к нему отношением: «Господин изда-

тель! Имел я терпение до сего дня, но скучно мне становится от ваших листов» и т. д. Екатерина имела, конечно, все возможности воздействовать на издателя «Трутня» не только писанием от чужого лица писем в редакцию. И, очевидно, эти возможности были ею использованы. О том, что причиной прекращения журнала явились не материальные затруднения издателя, ясно свидетельствует его обращение к подписчикам, в котором последним предлагалось получить обратно часть подписных денег, оставшуюся до конца года, т. е. две трети внесённой ими подписной платы. Кроме того, всего через месяц после закрытия «Трутня» Новиков попытался снова продолжать свою деятельность на поприще журналиста, приступив, как это убедительно доказывает В. П. Семенников, к изданию через подставное лицо нового ежемесячного журнала «Пустомеля». Однако новый журнал был почти совершенно лишён (за одним-двумя исключениями) элементов сатиры и вообще оказался достаточно бесцветным. Мало того, после второго же номера, в котором было напечатано замечательное сатирическое «Послание к слугам моим» Фонвизина, и этот журнал внезапно и, можно думать, также не по своей воле, прекратил существование.

«Живописец». Насильственно отстранённый от сатирической журналистики Новиков занялся более нейтральным делом — составлением известного нам «Опыта исторического словаря о российских писателях». Характерно, что и здесь проявились его демократические симпатии. В словаре бросается в глаза любовное внимание составителя к литераторам, вышедшим из самых широких народных масс. Сообщается, например, о старшем наборщике в академической типографии Иване Рудакове, сочинявшем «разные весьма изрядные стихотворения, по большей части сатирические»; упоминается о рукописных произведениях некоего пономаря, о любви к просвещению «сидельца в мучной лавке» и т. п. Но работая над «Словарём», Новиков, видимо, не переставал мечтать о возобновлении своей прежней деятельности журналиста-сатирика, поджидая лишь подходящего случая, который дал бы ему возможность снова к ней обратиться. Случай этот представился, когда в начале 1772 г. была напечатана и появилась на сцене комедия Екатерины II «О время!» (переделка на русские нравы пьесы весьма популярного в то время немецкого писателя-моралиста Геллерта «Богомолка»). Авторство Екатерины не было обозначено, но, конечно, оно было известно в литературных кругах. Комедия Екатерины посвящена в основном сатирическому пересмеиванию дворянской оппозиции правительству справа. Оппозиция эта олицетворена в образах трёх «злонравных» старух — ханжи Ханжахиной, её сестры злостной сплетницы Вестниковой и невежественной Чудихиной. Наоборот, правительство в речах добродетельного резонёра Непустова рисуется в качестве носителя просвещения и всяческого прогресса. Казённо-«официальный» характер этой сатиры был, таким образом, налицо. Однако факт появления сатирической комедии, написанной самой императрицей, давал как бы новое раз-

решение на запрещённый было сатирический жанр. Кроме того, в комедии всё же имелось сатирическое изображение «злонравного» дворянского быта. Это открывало перед Новиковым известные перспективы, которыми он и не замедлил воспользоваться.

В «Трутне», неоднократно становясь по тактическим соображениям под защиту Екатерины-императрицы, автора «Наказа», Новиков одновременно усиленно боролся с Екатериной-литератором. Свой второй сатирический журнал «Живописец», который Новиков начал выпускать с апреля 1772 г., он с самого начала ставит под эгиду не только Екатерины-императрицы, но и Екатерины-литератора.

Свой новый журнал Новиков прямо посвящает «Неизвестному г. Сочинителю комедии „О время!“» В торжественном посвятельном «приписании» всячески превозносятся заслуги «неизвестного сочинителя», «перо» которого «достойно равенства с Молиеровым». Новиков призывает «неизвестного сочинителя» продолжать сатирическое изображение действительности, ведя свою сатиру без «всякого пристрастия», «не взирая на лица» (здесь ловко проводится то понимание характера и целей сатиры, которое проповедовалось «Трутнем» и как раз порицалось «Всякой всячиной») и в свою очередь не скрывая своего имени, ибо ему нечего в данное время бояться «злословия порочных»: «Может ли такая благородная смелость опасаться угнетения в то время, когда ко счастью России и ко благоденствию человеческого рода владычествует нами премудрая Екатерина». Мало того, издатель «Живописца» указывает, что только один пример «неизвестного сочинителя» мог побудить и его самого взяться за издание сатирического журнала: «Вы открыли мне дорогу, которая я всегда страшился; возбудили во мне желание подражать вам в похвальном подвиге исправлять нравы своих единоплеменников; вы поострили меня испытать в том свои силы, и дай боже, чтобы читатели в листах моих находили хотя некоторое подобие той соли и остроты, которые оживляют ваше сочинение». Заканчивается посвящение просьбой к «неизвестному сочинителю» сотрудничать в «Живописце». Поскольку совершенно очевидно, что Новиков знал, что «неизвестным сочинителем» была сама Екатерина, нельзя не признать, что им был сделан весьма удачный тактический ход: скрывая, что издатель «Живописца» и издатель «Трутня» одно и то же лицо, Новиков объявлял себя лишь скромным последователем автора комедии «О время!» С другой стороны, Екатерина явно поддалась на весьма лестный для её авторского самолюбия тон посвящения и ответила любезным письмом, в котором даже соглашалась в дальнейшем сотрудничать в журнале. Письмо это, понятно, тотчас же опубликованное в «Живописце», было подписано «Ваш охотный слуга, сочинитель комедии „О время!“» Самый факт помещения в журнале такого письма Екатерины словно бы свидетельствовал об её сочувственном отношении и даже как бы причастности к новому изданию. Это, конечно, ставило Новикова в весьма выигрышное положение, чем он и не замедлил воспользоваться. Однако опыт

с изданием «Трутня» не прошёл для него даром. Благословляя самого себя на авторское поприще, издатель «Живописца» тут же многозначительно добавляет: «Требую от тебя, чтобы ты в сей дороге никогда не разлучался с тою прекрасною женщиною, с которою иногда тебя видел: ты отгадать можешь, что она называется Осторожностью». Но «осторожность» издателя «Живописца» проявлялась главным образом в стремлении обезопасить себя от возможных репрессий. С этой целью Новиков всё время подчёркивает, что своими обвинениями он выполняет всего лишь предначертания «верховой власти», нападая на то, что преследует и с чем борется сама императрица Екатерина, восторженные похвалы которой то в стихах, то в прозе систематически появляются на страницах «Живописца». В то же время Новиков с новой энергией возобновляет в «Живописце» нападки на основной и едва ли не самый опасный объект сатиры «Трутня» — крепостное право.

Уже в первом листе Новиков решительно выступает против тех дворянских писателей, авторов эклог и пасторалей, которые рисуют в самом идиллически-прикрашенном виде жизнь крестьян, изображая их «блаженными», «невинными» и «добродетельными пастушками, бросающимися друг к другу в объятия и в упоении восклицаниями: „цари всего света, вы завидуете нашему блаженству!“» Г. Автор восхищается, что двум смертным такое мог дать блаженство, — иронически добавляет издатель «Живописца», — и как хотя мысленным не восхищаться блаженством; жаль только, что оно никогда не существовало в природе!» Этим творцам придуманного блаженства Новиков тут же противопоставляет писателей, которые изображают действительность так, как она есть, «которые то бредят, что видят», и к которым он и причисляет, несомненно, самого себя. Показать тяжкую крепостную неволю без всяких поэтических прикрас, во всей её жестокой обнажённости — это и составляет задачу самого сильного и замечательного произведения из всей сатирической журналистики того времени — «Отрывка путешествия в***», задуманного, возможно, ещё во времена «Трутня» (см. 8-й и 17-й листы «Трутня» 1770 г.), опубликованного в одном из первых же номеров «Живописца» (в 5-м листе) за условной подписью: И. Т. В «Отрывке» даётся исключительное по яркости и эмоциональной силе сочувствия описание некоей «деревни Разореной» — «сего обитающа плача», — изнемогающей под невыносимым управлением «жестокосердого тирана» — помещика. Гнетущее впечатление от описания этой деревни особенно усилено тем, что в центре его автором поставлены жалкие образы голодных и смертельно запуганных помещиком крестьянских ребятишек. Один из выступавших в комиссии по составлению нового уложения, депутат от однодворцев Маслов, указывал на бедственное положение крестьянских ребятишек: «Есть такие владельцы... мужиков денно и нощно работою понуждает... а того не думает, что чрез его отягощение в крестьянских домах дети с голоду зле помирают; он же веселится, смотря на псовую охоту, а крестьяне горько плачут, взирая на своих бедных голых и голод-

ных малых детей». Словно бы наглядной иллюстрацией к этим словам «Отрывок» и является.

«Отрывок путешествия в ***» представляет собой самое сильное и негодующее изображение крепостного рабства в нашей литературе вплоть до выхода в свет восемнадцать лет спустя, в 1790 г., знаменитого радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву», непосредственно связанного с ним и в идейно-тематическом и в жанровом отношении. Не удивительно величайшее возмущение, которое вызвал «Отрывок» со стороны дворян-крепостников, усмотревших в нём дерзостное нападение на «целый дворянский корпус». Новиков и сам понимал серьёзность и ответственность этой статьи, бичующей крепостное рабство с ещё большей силой, чем уже известные нам копии с переписки помещика с крестьянами, опубликованные в своё время в «Трутне», и заранее постарался обезопасить, насколько это было возможно, себя и свой журнал.

«Живописец» начинается в довольно невинных тонах — с изложения нападок на науку, в какой-то степени повторяющих сатиру Кантемира «К уму моему» и точно так же вкладываемых автором в уста «добрых старичков», щёголей, щеголих и т. п. Однако тут же Новиков подготавливает своих читателей к тому, что дальше в журнале их ждёт нечто посерьёзнее: «Читатель! С позволения твоего, не пора ли оставить рассуждения некоторых наших молодых людей о науках! Кажется мне, что я уже ими довольно тебе наскучил. Ты ожидаешь чего-нибудь поважнее; потерпи, пожалуй, все будет, только, чур, не сердиться». Печатаая «Отрывок», Новиков с самого начала стремится поставить его под защиту императрицы. В специальном редакционном примечании к «Отрывку» он прямо заявляет, что будь это в недавние времена, при Елизавете, он вовсе не решился бы напечатать присланное ему «сатирическое сочинение» в своём журнале: «Не осмелился бы я читателя моего поподчивать с этого блюда, потому что оно приготовлено очень солоно и для нежных вкусов благородных невежд горьковато. Но,— добавляет он,— ныне премудрость, сидящая на престоле, истину покровительствует во всех деяниях». Позднее, в статье «Английская прогулка», напечатанной в «Живописце» месяца два спустя после «Отрывка», Новиков подчёркивает, что автор последнего напал в нём не на дворянство вообще, а всего лишь давал изображение дурного помещика, злоупотребляющего своей властью. При этом Новиков находит нужным произвести в той же статье ряд купюр, снабдив их характерными подстрочными сносками, в которых указывалось, что сделаны они, дабы не «навlech на себя сугубое негодование» за «многие другие упрекания, относящиеся к худым помещикам». Печатаая через некоторое время (в 14-м листе) продолжение «Отрывка», Новиков также сопровождает его весьма выразительным примечанием под строкой: «Я не включил в сей листок разговор путешественника с крестьянином по некоторым причинам; благоразумный читатель и сам их отгадать может». Всем этим как бы снова подчёркивалась лояльность издателя, верного своему союзу с «прекрасною женщи-

ною Осторожностью» и не желающего никого раздражать. Вместе с тем тут же Новиков даёт весьма недвусмысленно понять и то, что в этом разговоре заключалось: «Впрочем, я уверяю моего читателя, что сей разговор, конечно бы, заслужил его любопытство и показал бы ясно, что путешественник имел справедливые причины обвинять помещика Разоренья деревни и подобных ему». Заканчивается продолжение «Отрывка» упоминанием о некоей «деревне Благополучная», о которой путешественнику насаказали весьма много доброго, и о «нетерпеливости» путешественника скорее её повидать. Впрочем, характерно, что никакого описания этой деревни на страницах «Живописца» так и не появилось. Тем самым читателям журнала как бы прямо подсказывалось, что о благополучных деревнях только зря болтают, что благополучных деревень, как и благополучных крестьян, в крепостнической екатерининской России не существует. Больше того, вместо описания деревни Благополучной в следующем же 15-м номере «Живописца» появляется первое из серии знаменитых «Писем к Фалалею». По тонкости и силе иронии, по яркости и сатирической неприглядности картин рисуемого помещного быта, по меткости и выразительности языка «Письма к Фалалею» представляют собой не только высшее достижение сатиры новиковских журналов, но и вообще едва ли не наиболее художественно удавшийся образец всей нашей сатирической литературы XVIII в. за исключением комедии Фонвизина «Недоросль», к которой они нас как бы непосредственно и подводят.

К сыну, уехавшему служить в Петербург, пишут письма из провинции, из своего поместья, отец, мать и дядя. Патриархальные наставления, жалобы на новые иноземные порядки перемежаются в них с сочными сценками и зарисовками из быта матёрых, диких, невежественных и бесчеловечных крепостников. Отец Фалалея, Трифон Панкратьевич, старый солдафон, «заслуженный и почтенный драгунский ротмистр», позднее служивший, видимо, по гражданской части, но отрешённый «от дел за взятки», вздыхает по старым временам. «Сказывают, что дворянам дана вольность: да чорт ли это слышал, прости господи, какая вольность? Дали вольность, а ничего не можно своею волею сделать; нельзя у соседа и земли отнять. В старину то было нам больше вольности: бывало, отхватишь у соседа земли целое поле, так ходи же он да проси, так еще десять полей потеряет... А из службы тогда хоть и не вольно было выйтить, так были на это лекари: отнесешь ему барашка в бумажке, да судье другого, так и отставят за болезнями... Эх! перевелись-ста старые наши большие бояре: то-то были люди, не только что со своих, да и с чужих кожи драли. То-то пожили да поцарствовали, как сыр в масле катались: и царское, и дворянское, и купецкое,— все было их; у всех, кроме бога, отнимали; да и у того чуть тако не отни...». Дерёт кожу со своих крестьян и Трифон Панкратьевич: «И во святом писании сказано: друг другу тяготы носите и тако исполните закон Христов; они на нас работают, а мы их сечем, ежели станут лениться; так мы и равны — да на што они и крестьяне: его такое дело,

што работай без отдыху. Дай-ка им волю, так они и не весть что затеют». Однако пользы от этого мало. «С мужиков ты хоть кожу сдери, так не много прибыли. Я, кажется, таки и так не плошаю, да што ты изволишь сделать: пять дней ходят они на мою работу, да много ли в пять дней сделают; секу их нещадно, а все прибыли нет; год от году все больше мужики нищают: господь на нас прогневался; право, Фалалеюшка, и ума не приложу, что с ними делать...» «Подстать Трифону Панкратьевичу и его супруга, Акулина Сидоровна. «То-то, проказница,— нежно замечает о ней Трифон Панкратьевич,— я за то ее и люблю, что уж коли примется сечь, так отдает, перемен двенадцать подадут» (т. е. перемен двенадцать розог). Таким же растили они и своего Фалалеюшку. Папаша с умилением вспоминает о его детских забавах: «Бывало ты в молодых летах забавлялся: вешивал собак на сучьях, которые худо гоняли за зайцами, и секал охотников за то, когда собаки их перегоняли твоих. Куда какой ты был проказник смолоду! Как, бывало, примешься пороть людей, так пойдет крик такой и хлопанье, как будто за уголовное в застенке секут; так, бывало, животики надорвем со смеха». Трифон Панкратьич благочестив. «Ходишь ли в церковь, молишься ли богу и не потерял ли ты святцев, которыми я тебя благословил?» — спрашивает он сына, но тут же советует ему беречься от «поповских завидливых глаз»: «А ты, Фалалеюшка, с попами знайся, да берегись: их молитва до бога доходна, да убыточна... Как отпоешь молебен, так можно ему поднести чарку вина, да дать шесть денег, так он и доволен. Чего ж ему больше: прости господи, ведь не рожна!» Трифон Панкратьевич — любящий супруг; свой семейный быт он ставит в пример сыну: «Виноват я перед нею: много побита она от меня на своем веку; ну да как без этого! Живучи столько вместе, и горшок с горшком столкнется, как без того!.. Учись, сынок, как жить с женою; мы хоть и дирались с нею, да все-таки живем вместе...» Узнав, что жена при смерти, Трифон Панкратьевич столь же огорчен, сколь и обескуражен: «Ахти мне, пропала моя головушка! Где мне за всем одному усмотреть!.. Тошно, Фалалеюшка, с женою расставаться: я было уж к ней привык, тридцать лет жили вместе: как у печки погрелся!» Тут же и в таком же тоне, как о болезни матери, Трифон Панкратьевич сообщает сыну о болезни его любимой собаки Налетки: «Знать что, Фалалеюшка, расставаться мне с женою, а тебе и с матерью, и с Налеткою, и она не лучше матери. Тебе, друг мой, все-таки легче моего! Налеткины щенята, слава богу, живы, авось-таки который-нибудь вдасет по матери; а мне уж эдакой жены не нажить». Смерть жены потрясла Трифона Панкратьевича. «Отец твой, сказывают, воеет как корова», — отписывает Фалалею дядюшка, отставной титулярный советник, и тут же философически добавляет: «У нас всегда бывает так, которая корова умерла, так та и к удою была добра. Как Сидоровна была жива, так отец твой бивал ее, как свинью, а как умерла, так плачет, как будто по любимой лошади». Не менее колоритно, чем письма отца и дяди, и предсмертное письмо к Фалалею

Акулины Сидоровны: Акулина Сидоровна — любящая мать. Перед смертью все её заботы, все её помыслы об её единственном дитячке Фалалеюшке. Но её чувство к сыну того самого порядка, о котором скажет несколько лет спустя её ближайший литературный двойник — Простакова в «Недоросле»: «Слыхано ли, чтоб сука щенят своих выдавала?». Украдкой от грозного супруга она копит для него «деньжонки»: «отец-ат тебе несколько дает денег, а твое еще дело детское, — как не полакомиться, как не повеселиться!» Она в ужасе, что Фалалей рассердил отца: «Как ты себя не бережешь; ну кабы ты, бедненькой, попался ему в руки, так вить бы он тебя изуродовал пуще божьего милосердия. Ничего, Фалалеюшка, норовок-ат у него, прости господи, чертовской... Отпиши к нему поласковее, да хоть солги что-нибудь: вить это не какой грех, не чужова будешь обманывать... как пред отцом не солгать». Об обращении Акулины Сидоровны с крестьянами мы уже знаем... И занемогла-то она смертельно от очередной с ними расправы. Любимую собаку Фалалея Налетку «кто-то съездил поленом и перешиб крестец». Акулина Сидоровна «пошла это дело разыскивать и так надсадила себя, что чуть жива пришла и повалилась на постель; да к тому же выпила студеной воды целый жбан, так и присунулась к ней огневица». Почувствовав, что пришли её последние часы, Акулина Сидоровна «в один день трижды исповедалась». «Знать, что у нее многонько грешков-то скопилось», — ехидно замечает дядюшка.

Изображение быта, нравов и немудрёной житейской философии и морали родителей Фалалея замечательно дополняет собой те картины нищей, рабской и забитой жизни крестьян деревни Разореной, которые были даны в «Отрывке путешествия в ***». Оба произведения, не случайно напечатанные друг подле друга, представляют собой некий как бы цельный и единый комплекс. Там были показаны крепостные крестьяне, здесь — их владельцы. Органическая связь этих двух произведений подчёркивается и самим издателем «Живописца». Родители Фалалея сразу почувствовали, что сатира «Отрывка» представляет собой прямое на них нападение, посягательство на их основные социальные устои. «Приехал к нам сосед Брюжжалов и привез с собой какие-то печатные листочки и, будучи у меня, читал их, — пишет сыну возмущённый Трифон Панкратьевич. — Что это у вас, Фалалеюшка, делается, никак с ума сошли все дворяне? Чего они смотрят? Да я бы ему, проклятому, и ребра живого не оставил. Што за Живописец такой у вас проявился?.. Говорит, что помещики мучат крестьян, и называет их тиранами... Изволит умничать, что мужики бедны. Эдакая беда! Неужто хочет он, чтобы мужики богатели, а мы бы, дворяне, скудели; да этого и господь не приказал: кому-нибудь одному богатому быть надобно, либо помещику, либо крестьянину: вить не всем старцам в игумнах быть». Заканчивается вся эта негодующая тирада новыми угрозами по адресу издателя «Живописца»: «О коли бы он здесь был! То-то бы потешил свой живот! Все бы кости у него сделал, как в мешке.

Што и говорить, дали волю... Кабы я был большим боярином, так управил бы его в Сибирь». Ясно, что здесь имеется в виду именно «Отрывок путешествия в ***». Установление непосредственной связи между «Отрывком» и «Письмами к Фалалею» преследовало не только литературные цели. Ругательства против «Живописца» и «Отрывка» вкладывались в «Письмах» в уста тех же злонаправленных помещиков, которые были недовольны новыми порядками, политикой правительства, причём почти так же, как и высмеянные самой Екатериной персонажи её комедии «О время!», Новиков как бы хотел подчеркнуть, что враги «Живописца» являются вместе с тем и врагами правительства, врагами екатерининского режима вообще. С этой же целью, очевидно, введено в «Письма» и упоминание, в качестве доброго помещика, берущего со своих крестьян весьма умеренный оброк, одного из самых известных фаворитов Екатерины, Григория Григорьевича Орлова. Всё это была обычная тактика Новикова, под защиту которой с самого начала, как мы видели, был поставлен издаваемый им «Живописец». Однако в данном случае тактика эта не помогла. Мало кого могли обмануть и всякого рода защитные оговорки. С «Живописцем» повторилось совершенно то же самое, что произошло с «Трутнем». Со страниц «Живописца» постепенно исчезают наиболее острые сатирические темы — в первую очередь, обвинения крепостников; сатира его становится всё смиреннее и бесцветнее. В результате «Живописец» 1773 г. (второго года издания) мало чем напоминает «Живописца» первого периода — времени появления «Отрывка путешествия в ***» и «Писем к Фалалею». Конкретные сатирические зарисовки жгуче-злободневного содержания заменяются отвлечёнными рассуждениями о человеческих страстях и пороках вообще. Но и эта перемена не спасла журнала. Подобно «Трутню», не докончив второго года издания, к началу июля 1773 г., за два с небольшим месяца до начала восстания Пугачёва, «Живописец» оказывается вынужден вовсе прекратить своё существование.

«Кошелёк». В следующем 1774 г. Новиков предпринимает издание своего последнего сатирического журнала «Кошелёк». Самая возможность нового издания, начатого в разгар пугачёвского восстания, была обусловлена тем, что журнал оказался поставленным под непосредственное покровительство Екатерины: очередные листы «Кошелька» через бывшего издателя «Всякой всячины» Козицкого подносились императрице. В соответствии с этим с самого начала выхода «Кошелька» сатира его оказывается из всех трёх новиковских изданий наименее «когтистой». Тем не менее и она носила выраженный политический характер. Одной из замечательных черт всей деятельности Новикова являются горячий патриотизм, боевое национальное самосознание и национальное чувство.

«Не тщеславие получить название сочинителя,— пишет он в предисловии к уже известному нам «Опыту исторического словаря

о российских писателях», — но желание оказать услугу моему отечеству к сочинению сей книги меня побудило». Желая лучше познакомиться русских людей с их прошлым, Новиков предпринимает с 1773 г. ряд трудов по русской истории, начинает ежемесячно выпускать ценное собрание исторических документов, в том числе и историко-литературных памятников, под названием «Древняя российская Вивлиофика», издаёт «Древнюю российскую гидрографию», публикует отдельно ряд исторических памятников. В предисловии к «Вивлиофике» Новиков пишет: «Полезно знать нравы, обычаи и обряды древних чужеземских народов, но гораздо полезнее иметь сведения о своих прародителях; похвально любить и отдавать справедливость достоинствам иностранным; но стыдно презирать своих соотечественников и гнушаться оными».

«Презрение своих соотечественников» беспощадно громит Новиков и как сатирик. В своих сатирических журналах, продолжая традицию Кантемира и, в особенности, Ломоносова, решительно восстаёт он против засорения не только нашего письменного языка, но и устной речи — «обыкновенного российского разговора» — иностранными словами, требуя «с крайнею только осторожностью употреблять иностранные речения», а «отыскивать коренные слова российские и сочинять вновь у нас не имевшихся». Новиков борется и за нашу культурно-бытовую и за нашу экономическую самостоятельность, независимость от Запада.

Весьма характерно в этом отношении следующее известие из сатирических «Ведомостей», опубликованное ещё в «Трутне»: «На сих днях прибыли в здешний порт корабли: 1. Trompeur из Руана в 18 дней; 2. Vétilles из Марсели в 23 дни¹. На них следующие нужные нам привезены товары: шпаги французские разных сортов, табакерки черепаховые, бумажные, сургучные; кружевы, блонды, бахромки, манжеты, ленты, чулки, пряжки, шляпы, запонки и всякие так называемые галантерейные вещи: перья голландские в кучках чиненные и нечиненные; булавки разных сортов и прочие модные мелочные товары; а из Петербургского порта на те корабли грузить будут разные домашние наши безделицы, как-то: пеньку, железо, нефть, сало, свечи, полотна и пр. Многие наши молодые дворяне смеются глупости гг. французов, что они ездят так далеко и меняют модные свои товары на наши безделицы».

Борьба против «французомании» была по существу борьбой против всё тех же дворян-крепостников, которые, подобно ряду сатирических персонажей «Живописца», «не знали русского языка», «ненавидели Россию», были совершенно чужды русскому народу, русским национальным традициям, чувствовали и вели себя в своих поместьях, как в «неприятельской земле». Именно эта-то борьба, которую настойчиво вёл Новиков и в своих первых сатирических журналах, составляет основное сатирическое содержание «Кошелька». Его центральной сатирической мишенью является «шевалье де Ман-

¹ Trompeur — значит обманщик; vétilles — безделки, пустяки.

сонж» (*mensonge* по-французски — ложь), бывший у себя на родине мастером «волосоподвивательной науки», т. е. парикмахером, но решивший отправиться в Россию, чтобы заняться более прибыльной профессией — учителя русских дворянских сынков, развивающего в своих питомцах «отвращение от своих соотечественников». В связи с этим находится и каламбурное название журнала «Кошельком». В XVIII в., кроме кошелька как такового, это слово обозначало и мешочек, в который укладывалась пудренная коса мужского парика. Название новиковского журнала имеет в виду оба эти значения. По собственным словам Новикова, он хотел показать своим журналом «превращение русского кошелька во французский», т. е. бессмысленную трату русских денег на модные иноземные затеи. Свой новый журнал Новиков посвящает отечеству: «Отечеству моему сие сочинение усердно посвящается».

Основной задачей журнала объявляется борьба за национально-русские начала, за национальную правду, противостоящие лжи и фальши шевалье де-Мансонжей. С первой же страницы «Кошелька» французской галантерее — «ложным, фальшивым драгоценностям» — противопоставляются «истинные драгоценные жемчуги, предками нашими любимые»; современным «русским парижанцам», «немысленным обезьянам», выставляющим «себя на посмешище вся Европы», противопоставляются «наши праотцы», украшенные «древними великими добродетелями». Восхваление этих «древних добродетелей» становится, наряду с осмеянием французомании, параллельной положительной темой журнала.

Особые условия, в которых Новикову приходилось вести издание «Кошелька», вынужденная близость журнала к самой Екатерине наложили на разработку этой темы некоторые явно официальные черты.

Подобно тому как Екатерина старалась прослыть просвещённой монархиней, надевала она на себя и личину русской «патриотки». Однако этот «патриотизм», как и всё остальное, был призван служить опорой её самодержавию. В своих якобы «патриотических» выступлениях против нападок некоторых западных писателей на самодержавно-крепостническую Россию Екатерина стремилась доказать, что под её «материнским» управлением Россия — счастливейшая в мире страна, что русский крепостной крестьянин живёт в исключительном довольстве и благополучии и т. п. В таком же свете рисовалось Екатериной и русское историческое прошлое. Совсем иным был патриотизм Новикова.

Горячее патриотическое чувство к родной земле и к своему народу сочеталось, как мы видели, в Новикове с резкой критикой отрицательных сторон и явлений тогдашней действительности. Его патриотизм был патриотизмом гражданским, приближавшимся к позднему революционному патриотизму Радищева. Естественно, что не мог Новиков сплошь идеализировать и всё русское прошлое. В первых номерах «Кошелька» (листы 3-й и 4-й) прошлое рисуется именно в тонах такой безоговорочно официальной идеализации. Но

удовлетвориться и ограничиться этим Новиков не захотел. Наряду с казённо-официальной данью «премудрой императрице, во всей Европе славящейся», и в «Кошельке» зазвучал подлинный голос Новикова, истинного патриота, честного и неутомимого искателя правды, справедливых человеческих отношений. В следующем же листе «Кошелька», вместо обещанного продолжения официально-патриотической демонстрации «великих древних добродетелей», высказывается в форме письма в редакцию резкое критическое отношение к отрицательным реакционным явлениям допетровской старины, «когда все науки заключались в одних святцах... когда женились не видав невесты своей в глаза; когда все добродетели заключались в густоте бороды; когда за различное знаменование... сожигали в срубах или из особенного благочестия живых закапывали в землю». Напоминая обо всём этом, автор письма иронически спрашивает издателя «Кошелька», где же видит он во всём этом «древние российские добродетели?»

Правда, иронические нападки на «древние российские добродетели» вкладываются здесь Новиковым в уста одного из щеголей, «русского француза». Однако совершенно очевидно, что это снова защитная форма и что возражения защитнику «древних российских добродетелей» отражают точку зрения на них самого Новикова, который как раз около этого времени был погружён в занятия русской историей, издание исторических документов и т. п. Что это именно так, ясно из всего последующего. Во-первых, ряд мест письма «щеголя» оказался столь резким, бичующе-сатирическим по отношению к официальному освещению нашего прошлого, что был не пропущен цензурой, о чём Новиков подчёркнуто доводит до сведения читателей, заменив эти места строками точек и оговаривая в подстрочной сноске: «Здесь я против желания моего принужден был многое выключить из сего письма». Во-вторых, обещанный Новиковым ответ на возражения «щеголя» так им опубликован и не был. И, наконец, в-третьих, с дальнейшим изданием «Кошелька» произошло совершенно то же самое, что ранее случилось с «Трутнем» и «Живописцем». Сейчас же за опубликованием письма «щеголя» журнал принял резко иное направление. В следующих же номерах была опубликована пьеса, предназначенная специально «для народного театра», — комедия в одном действии «Народное игрище», дающая столь мало свойственное Новикову изображение крепостнических отношений в самых идиллических тонах (высказывалось предположение, что пьеса была написана кн. Дашковой). В девятом номере появляется хвалебная ода. Но всё это не спасло журнала. Номер девятый стал и последним. Из всех сатирических журналов Новикова «Кошелёк» оказался самым недолговечным: просуществовал всего с июля по сентябрь 1774 г. «Кошелёк» был последним представителем нашей сатирической журналистики конца 60-х — начала 70-х годов. Смогли возобновиться дух и приёмы новиковской сатиры только двадцать лет спустя, в сатирических журналах Ивана Крылова.

**Просветитель-
ная
деятельность
Новикова.**

Для насильственно отлучённого от деятельности журналиста-сатирика Новикова, отрицательно относившегося к существующему порядку вещей и не нашедшего искомым идеалов в прошлом, имелось две возможности: или продолжать развивать и углублять резкую критику самодержавия и крепостничества, стать на путь писателя-революционера, или отказаться от дальнейшей литературно-общественной деятельности вообще. Новиков не пошёл ни тем, ни другим путём. Сам он вспоминал о себе впоследствии, что до середины 70-х годов он всё время колебался, «находясь на распутьи между вольтерьянством и религией». Под влиянием неудачи на литературно-общественном поприще колебания эти разрешились в сторону религии: в 1775 г. он «неожиданно», по его собственному признанию, становится масоном. Но вместе с тем широкие просветительные тенденции, всегда свойственные Новикову, не только не ослабевают в нём, но ещё больше усиливаются. «Благородная натура этого человека постоянно одушевлялась высокою гражданскою страстью — разливать свет образования в своем отечестве» (Белинский). Пользуясь масонскими связями и формой масонской организации, Новиков, как мы уже знаем, развивает совершенно небывалую у нас, исключительную по интенсивности и размаху просветительную книгоиздательскую и книготорговую деятельность, осуществляемую сперва при помощи специально организованного им «Дружеского ученого общества» и достигающую апогея после организации в 1784 г. крупнейшего книготоргового и книгоиздательского предприятия на паях, знаменитой «Типографической компании». Новые журналы, которые начинает издавать Новиков, — «Утренний Свет», «Вечерняя Заря», «Покоющийся Трудолобец» и др. — носят масонский характер. Однако характерно, что и в них появляются подчас произведения в прежнем сатирическом духе (нападки на петиметров, сцена избияния барином слуги в «Покоющемся Трудолобце» и др.).

О том, что общественно-политические взгляды Новикова не изменились, свидетельствует и многократная перепечатка им, в качестве новых «умноженных» изданий «Живописца», наиболее ярких и сильных своих сатирических произведений, начатая как раз в том же 1775 г., когда он вступил в масонскую организацию.

Глубоко идейно продумана сама композиция этих новых изданий. Включённый в них материал разбит на две части, причем первая из них, по ценному наблюдению Г. Макогоненко, заканчивается копиями переписки крестьян с помещиком, а вторая «Отрывком путешествия в ***»; этим, несомненно, снова подчёркивается то центральное значение, какое имела в сатире издателя «Трутня» и «Живописца» антикрепостническая тема.

Культурно-просветительное значение деятельности Новикова очень велико. По справедливому свидетельству современников, он не только первым создал нашу книжную торговлю, но и первый приохотил по-настоящему русских людей к чтению, удовлетворяя их запросы и потребности самым широким и разнообразным образом:

Новиков издавал детские книги (в том числе первый у нас журнал для детей); выпускал учебники, книги и периодические издания по самым различным отраслям знания — сельскому хозяйству, медицине, гигиене, педагогике и т. д.; публиковал выдающиеся произведения художественной литературы (например, «Юлий Цезарь» Шекспира — первый перевод из Шекспира, появившийся у нас в печати; полное собрание сочинений Сумарокова, вышедшее двумя изданиями; дополненное переиздание чулковского песенника и т. д.); наконец, издал ряд переводов замечательных произведений западноевропейской просветительной философии XVIII в. вроде антицерковных сатир и повестей Вольтера, «Эмиля» и других сочинений Руссо, сочинений Монтескье и др. В этом огромном потоке выпущенных Новиковым книг специально масонская и розенкрейцеровская литература занимает сравнительно скромное место. И не ей, конечно, обязан Новиков той огромной ролью, которую он сыграл в деле нашего просвещения.

Замечательной чертой деятельности Новикова является то, что он сумел сообщить ей подлинно общественный размах, сплотив вокруг себя ряд таких же, как он сам, энтузиастов просвещения. Именно это (а не только его масонские связи и отношения) сделало Новикова таким опасным в глазах Екатерины и в значительной степени обусловило постигшую его катастрофу. В 1792 г. Новиков, как известно, был арестован и без предания суду, личным распоряжением императрицы, приговорён к пятнадцати годам заключения в Шлиссельбургской крепости. Его книгоиздательские и книготорговые предприятия были разгромлены, ряд выпущенных им книг и изданий сожжён. Через четыре года, при Павле, Новиков был освобождён. Вышел он из крепости разорённым материально и совершенно разбитым физически. Его общественно-просветительная работа прервалась навсегда, хотя есть свидетельство, что перед самой смертью он мечтал снова выпустить шестое «умноженное» издание «Живописца». Но жизнь Новикова прожита не напрасно: в историю русской культуры, русского просвещения этот человек большого сердца и чуткой совести, неутомимый и бескорыстный труженик, благородный патриот вписал обширную и важную главу. Очень велико и значение Новикова как писателя-сатирика.

**Значение
сатирических
журналов
Новикова.**

Деятельность Новикова в качестве издателя и вместе с тем основного автора сатирических журналов продолжалась всего около пяти лет, да и то с большими перерывами. Несмотря на это, сатирические журналы Новикова, несомненно, принадлежат к числу замечательнейших явлений нашей литературы XVIII в.

Добролюбов в статье «Русская сатира в век Екатерины» с большим одобрением выделял новиковские журналы из всех сатирических листков 1769—1774 гг. «И в настоящее время, — писал он, — недостатки прошлого положения дел не представлены в столь резких и живых картинах, как в сатире Новикова». Вместе с тем Добролюбов, как уже указывалось, справедливо подчёркивал весьма

малое влияние, которое оказала сатирическая журналистика на фактическое положение дел в стране. Не только крепостничество и деспотическое самодержавие, но и такие сопровождавшие их, более частные явления нашей действительности, как несправедливость, взяточничество, даже рабское подражание всему французскому проматывающего свои крепостные доходы дворянства, отдача воспитания детей в руки невежественных иностранных гувернёров и т. п., — продолжали преспокойно существовать, несмотря на самые яростные их обличения на страницах сатирических журналов. Новиков и сам с горечью ощущал крайне ограниченные возможности своей сатиры. В уста дядюшки Фалалея, якобы обратившегося к издателю «Живописца» со специальным посланием, Новиков вкладывает следующие слова, являющиеся несомненным итогом глубоко выстрадавших раздумий его самого над общественным значением своей деятельности как писателя-сатирика: «Понимаешь ли ты, что и верить этому не хотят, что есть бессовестные судьи, бесчеловечные помещики, безрассудные отцы, бесчестные соседи и грабители-управители? Что ж ты из пустого в порожнее пересыпаешь? Мне кажется, брат, что ты похож на постельную жены моей собачку, которая брешет на всех и никого не кусает. А это называется брехать на ветер: по нашему, коли брехнуть, так уж и укусить, да и так укусить, чтобы больно да и больно было. Да на это есть другие собаки, а постельным, хотя и дана воля брехать на всех, только никто их не боится. Так-то и ты пишешь все пустое...» Мы видели, в каких трудных условиях приходилось вести Новикову издание своих сатирических листков, как искусно ему надо было маневрировать, прикрывая свои сатирические нападения одическими похвалами, сознательно ставя свою сатиру под защиту верховной власти. Но вместе с тем сатира Новикова — наивысшее проявление сатирической направленности литературы того времени — несомненно, не была только «брехнёй на ветер». Это лучше и нагляднее всего доказывает драматическая судьба всех его сатирических изданий, открывающая собой тот мартиролог — нескончаемый перечень правительственных гонений, репрессий, преследований, — который представляет собой история русской дореволюционной периодики. Тем боевым требованиям, которые предъявлял Добролюбов к сатире в период расцвета нашей революционно-демократической мысли 60-х годов, сатира Новикова удовлетворить, конечно, не могла. Даже и в наиболее сильных своих сторонах она носила достаточно ограниченный характер. Так, подымаясь до сознания зла крепостничества, сатира «Трутня» и «Живописца» не подымалась до понимания того единственно верного способа, которым это зло можно изжить, — до постановки вопроса о необходимости народного восстания. В этом отношении весьма показательно, что даже в наиболее резко и далеко идущем антикрепостническом произведении новиковских журналов — «Отрывке из путешествия в ***» — крестьяне лишены каких бы то ни было бунтарских стремлений и, наоборот, показаны исключительно в аспекте кротости, смирения, непротивления. Этим сатира новиков-

ских журналов существенно отличается от радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву». Тем не менее очень большое историко-общественное значение новиковской сатиры не подлежит никакому сомнению. В полемике «Трутня» со «Всякой всячиной» власть и передовая литература впервые встретились, как две противоположные, даже больше того, противопоставленные друг другу силы. В журналах Новикова, недаром пришедшихся «по вкусу» «мещанам» и вообще «людям третьего рода», зазвучал в нашей литературе голос демократической общественности. Особенно значительным в сатирической деятельности Новикова была постановка им на страницах своих изданий основной, центральной проблемы русской жизни того времени — вопроса о крепостном праве. Наконец, вслед за Ломоносовым, журналы Новикова боролись за национальное самосознание русского общества, за национальное достоинство русских людей, за национальную идеологию.

Очень велико и историко-литературное значение сатиры новиковских журналов. Прежде всего поражает небывалое жанровое разнообразие новиковской сатиры. Мы сталкиваемся здесь с огромным количеством самых различных и порой весьма остроумных малых сатирических видов и форм, многие из которых были созданы или блестяще разработаны Новиковым и затем прочно вошли в обиход всей нашей последующей журнально-сатирической литературы, вплоть до сатирических листков 1905 г., ряд которых не случайно заимствовал свои названия у сатирических изданий XVIII в. Мы встречаем в журналах Новикова формы сатирической новеллы и очерка, сатирического путешествия, сатирического разговора, сатирического письма, в особенности, письма в редакцию, сатирического врачебного рецепта, сатирического газетного объявления («подряда») и корреспонденции («ведомостей»), сатирического документа (копия с помещичьего указа и т. п.), сатирического словесного портрета и сатирической же подписи к нему, сатирической «картины», сатирического словаря и т. д. Замечательной и порой, можно сказать, прямо виртуозной разработки достигает язык сатирических персонажей журналов Новикова, представляя в этом отношении значительный шаг вперёд от прозы первых комедий Сумарокова и непосредственно подходя к языку комедий Фонвизина.

Одним из самых значительных свойств новиковских журналов является то, что все только что перечисленные разнообразные литературные формы и виды её наполняются реально-жизненным, а не литературно-заимствованным (как это мы имеем в значительной степени во «Всякой всячине») содержанием, почерпнутым из конкретной русской действительности. Причём сатирик стремится освободить изображение этой действительности от всяких прикрас, показать её такой, какая она есть, как бы ни был жесток этот показ, как бы ни ранил он душу: «С великим содроганием чувствительного сердца начинаю я описывать некоторые села, деревни и помещиков их. Удалитесь от меня ласкательство и пристрастие, низкие свойства подлых душ: истина пером моим руководствует!» — восклицает автор

«Отрывка путешествия в ***», прямо предворяя здесь пафос радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву». В изображении жизни и, в особенности, в обрисовке человеческих характеров сатира журналов Новикова во многом остаётся ещё во власти традиционных схем, свойственных поэтике классицизма: всякого рода Кривосудам, Безрассудам, Чужехватам, Криводушным, Змеянам противопоставлены Правдулюбобы, Чистосердовы, Любомудровы. Однако в лучших достижениях сатиры новиковских журналов, таких, как копии с крестьянских отписок, как «Отрывок путешествия в ***», как «Письма к Фалалею», мы оказываемся уже за пределами подобного упрощённого схематизма. Здесь перед нами — первые побегии последующего критического реализма, которые получат дальнейшее замечательное развитие под пером Фонвизина и Радищева.

Жизненность ряда тем и объектов новиковской сатиры совершенно очевидна, поскольку из сатирической галереи персонажей и образов новиковских журналов обильно черпают наши позднейшие писатели-сатирики. Прежде всего сатира новиковских журналов непосредственно подводит нас к «Путешествию из Петербурга в Москву» Радищева и к «Недорослю» Фонвизина. Ряд сатирических мотивов «Горя от ума» Грибоедова также прямо восходит к журналам Новикова. Несомненно, например, что знаменитый грибоедовский «французик из Бордо» непосредственно подсказан следующим сатирическим «известием» «Трутня»: «На сих днях в здешний порт прибыл из Бордо корабль; на нем, кроме самых модных товаров, привезены 24 французца, сказывающие о себе, что все они бароны, шевалье, маркизы и графы... Многие из них в превеликой споре с парижской полицией... и ради того приехали сюда и намерены поступить в должности учителей и гофмейстеров молодых благородных людей. Любезные сограждане, спешите нанимать сих чужестранцев для воспитания ваших детей. Поручайте немедленно будущую подпору государства сим побродягам и думайте, что вы исполнили долг родительский, когда наняли в учителя французов, не узнав прежде ни звания их, ни поведения». Карикатурный язык щёголей и щеголих — эта «смесь французского с нижегородским», — который вслед за Сумароковым и «Бригадиром» Фонвизина ядовито высмеивается в сатирических журналах Новикова, — будет развит в сатире Крылова; его же воспроизведёт несколько позднее Мятлев в своих известных «Сенсациях и замечаниях госпожи Курдюковой за границей, дан л'этранже». Образы французов-губернёров в «Дубровском» и «Капитанской дочке» Пушкина заставляют вспомнить мастеров «волосоподвигательной науки» из «Кошелька» и других новиковских журналов. Равным образом деревня Разореная, несомненно, послужила в какой-то мере литературным прообразом не только пушкинского села Горюхина, но и некрасовских деревень «Горелово, Неелово, Неурожайка тож». Наоборот, на «благонамеренную сатиру» Екатерины II опирается в своём пресловутом «Иване Выжигине» Ф. Булгарин.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Журналы Новикова, издания которых, вышедшие в XVIII в., являются, как и издания всех остальных сатирических журналов того времени, большой библиографической редкостью, несколько раз переиздавались позднейшими исследователями-библиографами. Лучшими переизданиями «Трутня» и «Живописца» являются публикации П. А. Ефремова с его вступительными заметками и комментариями («Живописец», СПб 1864; «Трутень», СПб 1865). Избранные статьи из «Живописца» и «Трутня» даны в вып. XXV «Русской классной библиотеки» под ред. Чудинова, СПб 1896. «Кошелек» был переиздан в 1858 г. А. Н. Афанасьевым, позднее — А. С. Суворовым. Из остальных сатирических листов были переизданы тем же Афанасьевым «Поденьшина» и «Пустомеля». В 1892 г. журналом «Будильник» была переиздана «Всякая всячина». Остальные не переиздавались. В 1940 г. Учпедгизом был выпущен сборник «Русские сатирические журналы XVIII века. Избранные статьи и заметки», под ред. проф. Н. К. Гудзия. В сборник введены важнейшие статьи из журналов «Всякая всячина», «И то и сию», «Ни то ни сию», «Смесь», «Трутень», «Адская почта» и «Живописец». При сборнике вступительная статья составителя — «Русская сатирическая публицистика XVIII века» и библиография. «Словарь» Новикова переиздан в «Материалах для истории русской литературы» П. А. Ефремова, СПб 1867.

Основной, хотя во многом устаревшей историко-литературной работой о сатирической журналистике конца 60-х — начала 70-х годов XVIII в. является книга А. Н. Афанасьева «Русские сатирические журналы 1769—1774 гг. Эпизод из истории русской литературы прошлого века», М. 1859, изд. 2-е, 1920. Ряд новых данных имеется в ценной работе В. П. Семенникова «Русские сатирические журналы 1769—1774 гг. Разыскания об издателях их и сотрудниках», СПб 1914. Среди критических работ в первую очередь должна быть названа статья Н. А. Добролюбова «Русская сатира в век Екатерины» (см. его же рецензию на переиздание Афанасьева «Поденьшины», «Пустомели» и «Кошелек»). Сатирической журналистике екатерининского времени посвящена и его первая критическая работа «Собеседник любителей российского слова. Издание кн. Дашковой и Екатерины II». Новейший обзор сатирической журналистики 1769—1774 гг. принадлежит проф. П. Н. Беркову в «Очерках по истории русской журналистики и критики», т. I, 1950, стр. 45—81.

О деятельности Новикова как издателя сатирических журналов см. соответствующие главы в работах о Новикове: А. Невзеленова «Н. И. Новиков, издатель журналов 1769—1785 гг.», СПб 1875; В. Боголюбова «Новиков и его время», М. 1916; Г. В. Плеханова «История русской общественной мысли», т. III, гл. VII и XII. Ряд страниц посвящён журналам Новикова в «Истории русской литературы» М. Горького, М. 1939, стр. 25—35. Однако, как и в отношении Радищева, Горький, борясь с либеральной легендой о Новикове, вводившей его в ранг «вождей и пророков», недооценивает историческое значение деятельности Новикова-сатирика. Новикову как писателю-сатирику посвящена новейшая работа Е. А. Боголюбова «Художественные средства сатиры Н. И. Новикова», «Учёные записки Молотовского государственного педагогического института», вып. 10-й, 1946. Издательская деятельность Новикова подытожена и описана в библиографической работе В. П. Семенникова «Книгоиздательская деятельность Н. И. Новикова и типографической компании», П. 1921. Ей же посвящена статья А. И. Кондратьева «Новиковские издания» (в коллективном труде «Книга в России», под ред. В. Я. Адарюкова и А. А. Сидорова, т. I, М. 1924; стр. 291—357) и книжка Л. Б. Светлова «Издательская деятельность

Н. И. Новикова, 1946. См. ещё обзорную статью Я. Барскова «Литературное наследство А. Н. Радищева и Н. И. Новикова» («Литературное наследство», № 9—10, М. 1933, стр. 340—358). Последняя монография о Новикове — Г. Макогоненко «Николай Новиков и русское просвещение XVIII века», М.—Л. 1951.

Об остальных сатирических журналах имеются следующие работы: В. Ф. Солнцев, «Всякая всячина» и «Спектатор». К истории русской сатирической журналистики XVIII века» («Журнал министерства народного просвещения», 1892, январь, стр. 125—156); В. Ф. Солнцев, «Смесь», сатирический журнал 1769 г. СПб 1894»; Н. П. Автономов, «Всякая всячина» (сатирико-нравоучительный журнал 1769—1770 гг.). Опыт исследования» («Чтения в обществе истории и древностей российских», 1913, кн. 2-я, и отд. оттиск, М. 1913); В. Ф. Лазурский, «Le Spectateur» и «Всякая всячина» («Русский библиофил», 1914, № 8, стр. 23—27); А. В. Запалов, «Журнал Чулкова «И то и сию», «XVIII век», сб. 2-й, М.—Л. 1940, стр. 95—141.



НАРОДНАЯ САТИРА И ПУБЛИЦИСТИКА

Сатирические обличения помещиков-трутней и крепостнического угнетения и произвола в журналистике конца 60-х — начала 70-х годов (в особенности в «Трутне» и в «Живописце») не были только выражением гуманной настроенности самого Новикова и некоторых его сотрудников. С этими обличениями проникал в литературу голос самого закрепощённого крестьянства. Отражали они и реальное положение дел в стране. Достаточно напомнить, что «Отрывок путешествия в***» и «Письма к Фалалее» появились всего лишь за год до того, как вспыхнуло восстание Пугачёва. Ещё непосредственнее звучал голос закрепощённого крестьянства в устном, а подчас и письменном народном творчестве.

Естественно, что существеннейшей чертой народного творчества этого периода также является его резкая сатирическая окрашенность. Ещё раньше, начиная примерно с 30—40-х годов, в демократической читательской среде, уже грамотной, но ещё мало обращавшейся к книге и питавшейся по преимуществу рукописной литературой, возникает особый интерес к произведениям сатирического рода. Снова переписываются, и, как обычно, со своими вариантами, такие популярные образцы русской сатиры XVII в., как «Повесть о Ерше Ершовиче», «Повесть о куре и лисице», «Калязинская челобитная». Усиленно переписываются и сатирические произведения XVIII в.: сатиры Кантемира, притчи Сумарокова. Наряду с этим возникают и новые произведения в сатирическом роде.

**Сатирические
стихи
и анекдоты.**

Между литературной сатирой и сатирически окрашенным народным творчеством существует ряд и прямых совпадений и перекличек. Одним из постоянных объектов литературно-сатирических обличений, начиная ещё с сатир Кантемира, были, как мы знаем, галломанствующие дворянские щёголи и щеголихи. Осмеиваются они и в народных картинках-кариатурах. На одной из них изображён опирающийся на палку, но молодящийся и богато разодетый дворянин-старичок с пышно взбитым париком и в модных башмаках. Около его уст — надпись в интермедийно-прибауточной форме: «Я старик невелик, а бодер ступать. || Кто бы со мною вышел потанцовать. || Токмо на меня не дивитесь, || Зря на мою персону веселитесь». Ему иронически отвечает столь же пышно разодетая дворянка-щеголиха: «И я вижу, что бодро ступаешь, || А своею харею людей пужаешь. || Только на тебе убор хорош, || А харею весьма не пригож». Знатная барыня — «сорока-щеголиха» — высмеивается и в народной песне «Птицы», на основе которой, очевидно, в какой-то мере сложился хорошо нам известный «Хор ко превратному свету» Сумарокова. Равным образом «Отрывок путешествия в ***» и своим общим тоном и отдельными чертами перекликается с многочисленными народными песнями о тяжёлой крепостной неволе, о беспросветном житье «за боярами за ворами», которые «гонят старого, гонят малого на работушку тяжёлую». Особенно выразительна в этом отношении песня, написанная одним из дворовых князя Долгорукова, не выдержавшим крепостнического гнёта и бежавшим от своего барина «на чужую дальнюю сторону» (песня сохранилась в деле о его побеге в 1787 г.). В песне, написанной былинным размером, рассказывается о «неволюшке» автора в течение тринадцати лет у «того князя строгого, князя Николая Сергеевича Долгорукова»: «Не видал я дней весёлых, || А всегда я был во кручинушке... || Без вины он нас наказывал, || Он наказывал нас всё палочьем. || А посла того под караул сажал, || Под караул сажал на хлеб, на воду». Однако наряду с этим зачастую сквозит в народном творчестве и особый иронический тон по отношению к насильникам и угнетателям. Так, в песне, записанной ещё в 1739 г. для императрицы Анны Ивановны по её требованию, есть слова о «боярине-дураке», который «решетом пиво цедил».

Глупому барину противостоит обычно смекалистый и находчивый мужичок. С этим неоднократно встречаемся в сборниках комических рассказов, восходящих к фацециям XVII в. и получивших стихотворную обработку, можно думать, уже в 20—30-е годы XVIII в. К 50—60-м годам XVIII в. относится ряд рукописных сборников таких анекдотов в стихах, в которых видное место занимают «жарты забавны» на тему об удачливом столкновении мужика с барином. В одном таком анекдоте ядовито противопоставляется трудовая крестьянская жизнь барскому безделью. Желая посмеяться над «мужиком», барин спрашивает у него, когда веселятся крестьяне. Услышав, что они «пьют, гуляют и прохлаждаются» зимой, после того

как кончены все полевые работы, дворянин презрительно сравнивает их со свиньёй, которая «когда наелася, то и веселится». В ответ и мужик интересуется, когда веселятся дворяне. Оказывается, что веселятся они тогда, когда для крестьян начинается самая трудовая рабочая пора, — весной. Крестьянин на это замечает, что и его кобыла в эту пору «очень весело по полю гуляет и поёт часто: ги, ги, го, го». Заканчивается рассказ выразительными словами: «Тако дворянин над мужиком смеялся, || А сам от него в стыде остался». «В стыде» остаётся дворянин от «мужика» и в другом анекдоте под тем же названием. Крестьянин, который «вез на лошади дров продавать», заметив идущего впереди дворянина, кричит ему, чтобы он посторонился. Тот, считая это ниже своего достоинства, делает вид, что не слышит. Тогда крестьянин «в спину его оглоблей попал». Разгневавшийся барин подаёт на него жалобу в суд. Судья спрашивает у крестьянина, как было дело, но тот «только на судью взирает, никаких речей ему не объявляет». Судья отказывается судить немого. Желая изобличить крестьянина в обмане, дворянин невольно выдаёт самого себя, заявляя судье: «Сей мужик истинно не нем, вить сим часом ехал долго и кричал мне во всё горло — посторонись, господин!» Выяснив, благодаря остроумной выдумке крестьянина, что виноват на самом деле не он, а его обвинитель, судья «велел дворянина прогнать в толчки, дать ему в спину хорошие тычки». В дураках остаётся дворянин и ещё в одном рассказе «О прохожем человеке»¹. Иронией по отношению к своим читателям проникнуты и две дошедшие до нас рукописные повестушки, сочинённые в подмосковных деревнях: «Повесть Пахринской деревни Камкина» и «Сказание о деревне Киселихе». В основе обеих повестушек, написанных народно-прибаутчным сказом, с рифмами и созвучиями, с каламбурной игрой словами, лежат анекдотические эпизоды, которые якобы послужили поводом к названию деревень. В первой повестушке сказывается явно ироническое отношение к крепостнику-помещику, которого ловко проводит крестьянин-ремесленник, «сметворный басник» и балагур Янька Наумов. Во второй проявляется столь же ироническое отношение к помещицкому управителю.

**«Плач
холопов».**

Наиболее замечательным во всех отношениях памятником крестьянского творчества является «Плач холопов», видимо, сочинённый каким-то безвестным крепостным поэтом и датируемый, поскольку в нём упоминается екатеринская комиссия для составления нового уложения, 1767—1768 гг.² «Плач холопов» проникнут гневно-

¹ До самого последнего времени стихотворные фацеции не привлекали внимания исследователей и не подвергались сколько-нибудь серьёзному изучению. Специальная и ценная глава отведена им в докторской диссертации проф. А. В. Кокорева, посвящённой главным образом демократической, народной литературе XVIII в.

² Название «Плач холопов прошлого века» дано этому стихотворению Н. С. Тихонравовым, который нашёл его в одном из рукописных сборников XVIII в., где оно не имеет заглавия.

сатирическими жалобами на горькую и тяжкую крепостную долю и отличается крайне резкой антипомещичьей и даже антиправительственной настроенностью. Открывается «Плач» выразительными словами: «О горе нам, холопом, за господами жить! || И не знаем, как их свирепству служить!» «Пройди всю подселенную, — продолжает автор, — нет такого жителя мерзкова! || Разве нам просить на помощь Александра Невского?» — красноречивое свидетельство, что в народное сознание и память образ Александра Невского вошёл в качестве борца за национальную независимость, друга народа, поборника справедливости. Характерно, что выступает автор «Плача холопов» и против иностранных проходимцев — «побродов», которые осели в России, разбогатели на труде и поте простого народа и жестоко, как русские баре, угнетают его. Дальше автор задаётся вопросом, на что вообще надобны господа: «Неужель мы не нашли б без господ себе хлеба? || На что сотворены леса, на что и поле, || Когда отнята и та от бедных доля?» Замечательна и прямая переключка ряда мест «Плача» с литературной сатирой того же времени. Как и писатели-сатирики, автор «Плача» негодует по поводу того, что один человек владеет, «как скотом», множеством людей, которым он далеко уступает по моральным качествам; возмущается тем, что «тиранам-помещикам» дали власть для того, чтобы они «просвещали Россию», «а они уже так нами владеют, что и говорить холопи не смеют». Особенно несправедлива стала эта власть теперь, когда из всех дворян «Царю послужить ни один не хочет, || Лишь только у нас последнее точит» — явный намёк на дарование так называемой «вольности» дворянству, — т. е. права служить или не служить по своему усмотрению. Законы, суд — всё на пользу одним только господам: «...если украдем господский один грош, || Указом повелят его убить, как вошь. || А барин украдет хоть тысяч десять, || Никто не присудит, что надобно повесить...». «Боярин умертвит слугу, как мерина, || Холопью доносу и в том верить не велено. || Неправедны суды составили указ, || Чтob сечь кнутом тирански за то нас». Последние слова, конечно, имеют в виду уже известный нам указ 1767 г., которым крестьянам под угрозой каторги запрещалось жаловаться на помещика. «В свою ныне пользу законы переменяют: || Холопей в депутаты затем не выбирают». Как уже сказано, в комиссию по составлению уложения помещичьи крестьяне допущены не были. Представители остальных сословий выступали в комиссии со своими «мнениями», в которых высказывались о своих нуждах и пожеланиях. Таким своеобразным «мнением» лишённого права голоса закабалённого крестьянства «Плач» как бы и является. Как мы могли убедиться, в нём дан довольно острый и проницательный анализ классового «господского» характера всего государственного устройства екатерининской России. Сказались в «Плаче» и слабые стороны крестьянского движения: «свирепым тиранам и злым господам» в нём сочувственно противопоставляется «добрый» царь. Зато отношение

автора «Плача» к «лихим» «татам»-господам носит совершенно недвусмысленный характер:

Власть их увеличилась, как в Неве вода;
Куда бы ты ни сунься,—езде господа!
Ах! когда б нам, братцы, учинилась воля,
Мы б себе не взяли ни земли, ни поля.
Пошли б мы, братцы, в солдатскую службу
И сделали б между собою дружбу,
Всякую неправду стали б выводить
И злых господ корень переводить.

Но и «солдатская служба» была в то время нелегка простому народу. Вспомним не только народные песни на эту тему, но и жалобы на неё крестьян, встречавшиеся уже в одной из сатир Кантемира. О горестной солдатской доле, о тяготах солдатской службы под игом корыстных и жестоких начальников-дворян красноречиво повествуют дошедшие до нас в нескольких списках рукописные стихи, составленные, очевидно, в конце 70-х или самом начале 80-х годов, т. е. вскоре после подавления восстания Пугачёва, в разгар дворянско-потёмкинской реакции, неизвестным нам солдатским поэтом-грамотеем. Это — «Челобитная к богу крымских солдат» (высшим начальством крымских солдат был сам Потёмкин) и «Горестное сказание». Как и «Плач холопов», оба эти стихотворения написаны «складной» речью (досиллабическим виршевым стихом интермедий и народных «забавных» картинок) и связаны с традициями старорусской рукописной литературы. «Челобитная крымских солдат», искусно пародирующая язык и стиль официальной челобитной, напоминает «Калязинскую челобитную». Последним 14-м пунктом её является просьба к небесному владыке избавить солдат от владык земных — «многочисленных земных божков». В «Горестном сказании» даётся резкая обличительная характеристика одного из таких «земных божков», «отца командира и почти владетеля», который «безутешно всех гнал и мучил, || истинно многим наскучил... милосердием на бедных совсем не внимал, || имение и жизнь отнимал». Тут же автор высказывает трезвое и, видимо, горько выстраданное понимание того, что словами делу не пособить: «Ведь больше словами только наскучим. А свободу вряд ли получим». В то же время других средств он, в очевидной связи с разгромом пугачёвского восстания, не видит.

Сатирических стихов, подобных «Плачу» и «Челобитной», в крестьянско-солдатской среде создавалось, можно думать, немало. До нас дошли и другие сатирические солдатские стихи. Известно и ещё одно «Прошение в небесную канцелярию» («Плач экономических крестьян»), однако относящееся, видимо, к несколько более позднему времени — началу XIX в.

Наиболее мятежным из всех только что рассмотренных нами произведений является самое раннее из них, «Плач холопов», определённо проникнутый грозным дыханием надвигающегося крестьянского восстания.

Воззвания Пугачёва.

Единственным в своём роде выражением идеологии восставшего крепостного крестьянства и крепостных же заводских рабочих являются многочисленные письменные обращения Пугачёва и его приверженцев к народу — его «манифесты», именные указы и повеления, указы военной коллегии, «увещательные» письма и «наставления» пугачёвских полковников и т. п. Сам Пугачёв был неграмотен, но при нём оказались грамотные люди — казак Иван Почиталин, Максим Шигаев, уже известный нам Подуров, бывший в числе депутатов комиссии по составлению нового уложения и др. Они-то и составляли, по заданиям самого Пугачёва и его товарищей, воззвания к казакам, к уральским заводским рабочим, к населению осаждённых городов и т. п. В пугачёвских воззваниях и обращениях полно и выпукло отразились и сила и слабость крестьянского движения, и вековая ненависть поработённых крестьян к своим поработителям-помещикам, и «мужицкая» вера в доброго, справедливого царя, поддерживавшаяся, в частности, относительно более лёгким положением государственных крестьян по сравнению с помещичьими. Именно таким добрым и справедливым царём, который и свергнут-то был с престола дворянами-помещиками за любовь свою к простому народу и стремление облегчить его участь, который «своими ногами всю землю исходил», на себе испытал и познал все тяготы народные, и провозглашает себя Пугачёв. «Я во свете всему войску и народом учреждены велики государь... прощающей народ и животных в винах, делатель благоденствия, сладкоязычной, милостивой, мяхкосердечны российский царь, император Петр Федоровичь», — начинается один из первых манифестов, датированный сентябрём 1773 г. Пугачёв призывает в нём народ встать вместе с ним против общих «злодеев-дворян», обещая осуществить исконные народные чаяния — одарить «вольностью» и землёй: «Ныне я вас, во-первых, даже до последка землями, водами, лесами, жительствовами, травами, реками, рыбами, хлебами, законами, пашнями, телами, денежным жалованьем, свинцом и порохом, как вы желали, так пожаловал по жизнь вашу! И пребывайте так, как степные звери. В благоденствиях и подерзностях всех вас, пребывающих на свете, освобождаю и даю волю детям вашим и внучатам вечно». В другом более позднем «имянном указе», выпущенном 31 июля 1774 г., т. е. совсем незадолго до разгрома восстания, объявлялось «во всенародное известие»: «Жалуем сим имянным указом с монаршим и отеческим нашим милосердием всех, находившихся прежде в крестьянстве и подданстве помещиков, быть верноподданными рабами собственной нашей короне и награждаем древним крестом и молитвою, головами и бородами, вольностию и свободою и вечно козаками, не требуя рекрутских наборов, подушных и прочих денежных податей, владением землями, лесными, сенокосными угодьями и рыбьими ловлями, и соляными озерами без покупки и без апроку и свобождаем всех прежде чинимых от злодеев дворян и градских мздоимцов-судей крестьяном и всему народу налагаемых податей и отяго-

щений. И желаем вам спасения душ и спокойной в свете жизни, для которой мы вкусили и претерпели от прописанных злодеев-дворян странствие и немалые бедствия». Тут же пугачёвские воззвания предрекали простую и всем понятную программу действий — призывали крестьян к беспощадной расправе со своими угнетателями и отобранию от них «домов и всего их имущества... себе в награждение»: «Кои прежде были дворяне в своих поместьях и водчинах оных противников нашей власти и возмутителей империи и разорителей крестьян ловить, казнить и вешать, и поступать равным образом так, как они, не имея в себе христианства, чинили с вами, крестьянами. По истреблении которых противников и злодеев дворян, всякой может возчувствовать тишину и спокойную жизнь, коя до века продолжатца будет».

Одновременно в указах и наставлениях Пугачёва своим сторонникам строжайше предписывалось под угрозой «гнева его величества» не «чинить крестьянам никаких обид», «верноподданных рабов ни до каких обид и притеснений не допускать». Награждая прапорщика Елеазара Сулдедекова, который склонил на сторону Пугачёва жителей города Алатыря, чином полковника и званием «главного командира» города, Пугачёв в именном ему повелении, объявленном также «во всенародное известие», писал: «В которой должности поступать тебе... не чиня никому обид, налог и притеснений». В одном из указов пугачёвской военной коллегии предписывалось башкирским и мецкертским старшинам, которые под Уфой «до основания разорили» не только помещиков, но и тех крестьян, немедленно вернуть последним всё «разграбленное имение», а тех, кто и далее будет грабить народ, тут же подвергать, «не приемля от них никаких отговорок», смертной казни, «дабы впредь того чинить други отваживатца не могли». Пушкин имел полное право назвать одно из пугачёвских воззваний «удивительным образцом народного красноречия». Написанные без соблюдения орфографических и грамматических правил, но сильным и энергичным языком, оформляющие в простом и доходчивом слове вековые чаяния и стихийную ненависть угнетённого крестьянства, «манифесты» оказывали огромное агитационное действие. Рассчитаны они были на широчайшее всенародное распространение. Один из «указов» так и гласит: «На сем свете живущему в городах и крепостях мне подданному благодетельному и протерзательному народу з домашними, то есть детьми и женами, объявляется — сии мои указы во всех сторонах, как-то: на всех дорогах, местах, деревнях, на перекрестках и улицах публикуются». И действительно, «манифесты» и «указы» Пугачёва не только жадно прочитывались теми, к кому были обращены и в руки к кому попадали, но и стремительно передавались из уст в уста, распространялись чуть ли не по всей стране. И в значительной степени именно под их влиянием порабощённое крестьянство десятками тысяч стекалось под знамёна Пугачёва — выводить, как мечтал об этом автор «Плача холопов», вековую неправду и переводить корень злых господ. Манифесты и обращения к народу.

в которых разъяснялось, что Пугачёв — самозванец, усиленно выпускались и правительством Екатерины, но они мало помогали. Как и в полемике с издателем «Трутня», она и здесь терпела поражение: «царица рассылает во все концы анперии указы, чтобы не веровали в него, а он рассылает свои, чтобы ей не верили. Ее указы не действуют, а его действуют», — колоритно рассказывается об этом в одном из преданий о Пугачёве, ходивших среди уральских казаков.

Силу пугачёвских воззваний почувствовало и правительство. И именно за «развратительные в народе письма» один из их авторов, Подуров, несмотря на то, что как депутат комиссии по составлению уложения он не мог быть казнён, был повешен по личному распоряжению Екатерины.

Не удивительно, что сочувственное внимание народных поэтов привлёк и глава крестьянского восстания 1773—1774 гг., сам Пугачёв. До нас дошёл ряд народных песен и устных народных преданий и рассказов о Пугачёве. Особенно распространены они были среди уральских казаков, отцы и деды которых и составили основное ядро армии Пугачёва. Впервые с ними познакомился Пушкин во время своей поездки в 1833 г. в Оренбургский край; слышанное и частично записанное им он использовал и в своей «Истории Пугачёва», и в «Капитанской дочке». «Имя страшного бунтовщика гремит ещё в краях, где он свирепствовал», — замечал Пушкин. И этот «гром» долго ещё не умолкал. Предания о Пугачёве продолжали ходить среди народа до самого последнего времени; записи некоторых из них сделаны даже в 1930 г., т. е. почти сто лет спустя после смерти Пушкина.

В большинстве преданий отразилось безусловное сочувствие народа к «воителю храброму» Пугачёву. В них подчёркивается доброта Пугачёва, его отзывчивость к нуждам народным, его заступничество за народ и вместе с тем непримиримость к его врагам. Среди записей известного этнографа-собираателя, П. И. Якушкина, записавшего в середине XIX в. ряд рассказов о Пугачёве со слов донских казаков и волжских судовых рабочих, есть и такая: «А зверь был Пугачёв?» — «Нет, человек был добрый! Разобидел ты его, пошёл против него баталией... на баталии тебя в полон взяли; поклонился ты ему, Пугачёву, — все вины тебе отпущены и помину нет... Сейчас тебя, коли ты солдат... сейчас тебя, друга милого, по казаки в кружок подрежут и ста т ты им за товарища... добрый был человек: видит, кому нужда, сейчас из казны своей денег велит выдать, а едет по улице — и направо, и налево пригоршнями деньги в народ бросает...» — «Ну, а кто пойдёт супротив его, возьмут кого в полон, а тот, не покоряется, — тогда что?» — «Тогда что: кивнёт своим, — те башку долой-те и уберут. А коли на площади или на улице суд творил, там голов не рубили, там, кто какую грубость или супротивность окажет, тех вешали на площади, тут же...» Несомненно, что на основе подобных преданий и рассказов создан образ Пугачёва в пушкинской «Капитанской дочке». Это-то и придаёт ему такую подлинную и глубокую народность. Не позволял Пугачёв обижать народ и своим людям. Совсем в соответствии с уже известными нам

именными повелениями Пугачёва одна старая саратовская продавщица пирогов рассказывала: при приближении Пугачёва к Саратову несколько передовых из его отряда отняли у неё и пироги, и вырученные деньги. Но вот появился сам Пугачёв: «Помню, как сейчас: коло полатки Пугача собрались казаки, посадские, сам Пугач ходит по народу. Я ему в ноги, и молвила, что, дескать, обидели меня его слуги. Он сказал: «Не плачь, помогу» и велел отдать мне деньги. Конный вынес из палатки пригоршню медных денег и высыпал мне в передник...»

Не удивительно, что народ видел в Пугачёве осуществление своей утопической мечты о добром и справедливом царе и, несмотря ни на что, продолжал верить, что он, действительно, был «император Петр Федорович». Именно так ответила старая уральская казачка Пушкину. Так же говорили гораздо позже, уже в 1900 г., уральские казаки Короленке: «О Пугачёве он — старый 89-летний казак, с которым познакомили Короленку, — говорил как о настоящем царе... Заметив, что я записываю кое-что в свою книжку, он выпрямился и, положив руку на столик, сказал: «Пиши, старый казак Ананий Иванович Хохлачёв говорит тебе: мы, старое войско, так признаем, что настоящий был царь, природный... Так и запиши...»

Среди рассказов о Пугачёве есть и такие, которые, сложившись во враждебной ему среде (казацкая старшина, дворянство), направлены против него, но характерно, что их дошло до нас очень немного. Горячим сочувствием к «генералу Пугачу», «Емельяну Пугачу сыну Ивановичу» проникнуто и большинство народных песен о Пугачёве. Песни эти составляют прямую противоположность посвящённым Пугачёву ругательным стихам дворянских поэтов во главе с Сумароковым. Некоторые из народных песен о Пугачёве характерно возникают на старой фольклорной основе песен о Разине, как бы сливая воедино личности предводителей двух крупнейших крестьянских восстаний XVII и XVIII вв.

Пушкин записал следующее красноречивое предание. После одного из поражений Пугачёва «вскоре настала весенняя оттепель; реки вскрылись, и тела убитых под Татищевой поплыли мимо крепостей. Жёны и матери стояли у берега, стараясь узнать между ними своих мужей и сыновей. В Озерной старая казачка каждый день бродила над Яиком, клюкою пригребая к берегу плывущие трупы и приговаривая: «Не ты ли мне детище? Не ты ли мой Стёпушка? Не твои ли чёрные кудри свежа вода моет?» — и вида лицо незнакомое, тихо отталкивала труп». В примечаниях Пушкин указывает и фамилию старой казачки: Разина. В форму причитания облечена и одна из песен о Пугачёве: «Емельян ты наш, родный батюшка, || На кого ты нас покинул. || Красное солнышко закатилось... || Как остались мы, сироты горемычны, || Некому за нас заступиться, || || Крепку думушку за нас раздумать...» Но особенно выразительна песня о «суде» над Пугачёвым генерала Панина.

Пушкин в «Истории Пугачёва» рассказывает, что когда захваченного Пугачёва, посаженного в деревянную клетку, привезли на

двор к графу Панину, тот «встретил его на крыльце, окружённый своим штабом.— Кто ты таков? — спросил он у самозванца.— «Емельян Иванов Пугачёв»,— отвечал тот: — Как же смел ты, вор, назваться государем? — продолжал Панин. «Я не ворон (возразил Пугачёв, играя словами и изъясняясь, по своему обыкновению, иносказательно), я воронёнок, а ворон-то ещё летает». Видимо, этот-то эпизод своеобразно и преломился в песне, проникнутой явной иронией по адресу торжествующих победителей: «Судил тут граф Панин вора Пугачева: «Скажи, скажи, Пугаченька, Емельян Иванович, || Много ли перевешал князей и боярей?» || »Перевешал вашей брати семьсот семи тысяч. || Спасибо тебе, Панин, что ты не попался: || Я бы чину-то прибавил, спину-то поправил, || На твою бы на шею варовинны вожжи, || За твою-то бу услугу повыше подвесил». Напуганный граф Панин торопится призвать на помощь своих «верных слуг».

Так, даже и в клетке Пугачёв оказывался страшен своим исконным «злодеям-дворянам». Ещё ярче это отразилось в предании о встрече Пугачёва с пресловутой «Салтычихой» — помещицей Д. Н. Салтыковой, страшная память о зверствах которой (за семь лет она замучила до смерти около 139 своих крепостных) долго жила в народе. Салтычиха, по преданию, «питавшаяся мясом грудных детей», захотела, как и многие другие дворяне, поиздеваться над пленным Пугачёвым: «Подошла Салтычиха к клетке; лакеишки её раздвинули толпу. «Что, попался, разбойник? — спросила она». В ответ Пугачёв так «гаркнул» на неё, «так застучал руками и ногами, глаза его так налились кровью, что она лишилась от страха языка, а вскоре и отдала богу душу». На самом деле встреча эта не могла иметь места, поскольку Салтычиха, злодеяния которой получили, наконец, широкую огласку, была ещё за шесть лет до того, в 1768 г., пожизненно заключена в одну из монастырских тюрем. Однако тем выразительнее идейно-художественный смысл этого сказания: Салтычиха, в которой как бы олицетворены все ужасы крепостничества, не смогла вынести даже одного вида и голоса вождя крестьянского восстания.

В соответствии с приводимыми Пушкиным словами о вороне и воронёнке находится и неоднократно встречающее нас в рассказах и преданиях о Пугачёве утверждение, что на самом деле он остался жив, а взяли и казнили другого — «подставного», «подложного Пугача». Всё это, несомненно, свидетельствовало, что, несмотря на понесённое поражение, вольный и протестующий дух народа не был сломлен, продолжало проявляться и его гневное и насмешливо-сатирическое отношение по адресу своих угнетателей.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

«Плач холопов» опубликован с предисловием Н. С. Тихонравова в сборнике «Почин», 1895, стр. 9—14. Тексты повестей о подмосковных деревнях опубликованы В. Ф. Ржигой в кн. 9—10-й «Литературного наследства»: «Крестьянские повести XVIII века», стр. 99—

105; «Челобитная к богу от крымских солдат» и «Горестное сказание», там же, стр. 122—142. Песни о Пугачёве — в сборнике «Песни и сказания о Разине и Пугачёве», вступительная статья, редакция и примечания А. Н. Лозановой, М.—Л. 1935.



ДРАМАТУРГИЯ 60—90-х ГОДОВ. ФОНВИЗИН

Борьба двух общественно-политических лагерей — лагеря «самодержавства», Екатерины и помещиков-крепостников, и лагеря передового русского просветительства, — так остро сказавшаяся в сатирической журналистике конца 60-х — начала 70-х годов, происходит и в драматургии этого времени. Театральные зрелища по самой природе своей могли являться широкой общественной трибуной. Именно этого-то добивался от созданного им публичного театра Пётр I. Трибуной дворянского просветительства был театр, руководившийся Сумароковым. Неудивительно, что Екатерина II, с её стремлением управлять общественным мнением, захотела завладеть этой трибуной. «Театр есть школа народная», — заявляла она и без всяких обиняков добавляла: «она должна быть непременно под моим надзором, я старший учитель в этой школе...» И вот после неудачи, которую она потерпела с изданием «Всякой всячины», императрица, под несомненным влиянием того блестящего успеха, который имело первое замечательное явление национально-русской драматургии XVIII в. — комедия Фонвизина «Бригадир», принялась за роль этого «старшего учителя»: взялась за перо драматурга. Всего ею было написано огромное количество (около 30) пьес — комедий, комических и сказочных опер, псевдо-«исторических представлений» и т. п. Бездарные в художественном отношении, с успехом нахватаемыми из модных чужеземных литературных источников образами и эпизодами, чисто внешне приспособленными к русской действительности, пьесы Екатерины продолжали линию, начатую «Всякой всячиной», — плоского высмеивания своих политических противников — носителей передовой общественной мысли, масонов и т. п., пошлого «улыбательного» морализирования, наконец, усиленной пропаганды «благодетельности» российского самодержавия. Но русская драматургия так же отказалась пойти в «школу» Екатерины, как и русская сатира. Как и в лучших сатирических журналах, в драматургии этого времени, в противоположность, а отчасти и прямо в противовес искусственной драматургической стряпне императрицы, даёт себя знать реально-сатирическая, «кантемировская», всё более и более сближающая литературу с жизнью струя. Особенно ощу-

тимо это в комедийных жанрах — комедии) так называемой «комической опере». Высшим достижением в этой области явилось творчество Фонвизина, в «Недоросле» которого в ярких полнокровных образах вживе предстали перед зрителем самые сильные стороны сатиры журналов Новикова.

Русская комедия до Фонвизина. Лукин.

Новым фактором, оказавшим существенное влияние на развитие русской драматургии последней трети XVIII в., было изменение социального состава зрительного зала. Наряду с придворным театром в Петербурге, в Москве и даже кое-где в провинции возникает ряд частных театральных предприятий. Эти театры заполняются не только дворянами, но и другим, более демократическим зрителем. Этому зрителю оказываются чужды условно приподнятые, односторонне торжественные, героико-аристократические трагедии Сумарокова. Эти новые зрители — «пешеходы, а не едущие в карете цугом», — как выразительно определяет их один из журналов того времени, хотя бы видеть на сцене реальных людей, картины реальной действительности. Именно этим объясняются жалобы Сумарокова на то, что во время представления его трагедии публика в зрительном зале ведёт себя неподобающим образом: грызёт орехи, громко разговаривает. Наоборот, к вящему негодованию Сумарокова шумный успех среди публики встретил первый драматургический опыт Бомарше, автора знаменитой «Женитьбы Фигаро», — пьеса «Евгения», поставленная в московском театре в 1770 г. и написанная в недопустимой с точки зрения эстетики классицизма форме «слезной комедии» — «мецанской драмы». Возмущённый Сумароков обратился по этому поводу со специальным письмом-жалобой к главе французского классицизма XVIII в. Вольтеру.

В этом не дошедшем до нас письме Сумароков, выражая своё восторженное отношение к Расину как к величайшему трагику, резко отрицательно отзывался о новом драматургическом роде и спрашивал о мнении на этот счёт Вольтера. Последний ответил исключительно любезным письмом, во всём соглашаясь с Сумароковым. Торжествуяще приводя это письмо в предисловии к своей очередной трагедии «Димитрий Самозванец», Сумароков писал: «Людвик XIV дал Парнасу золотой век в своем отечестве, но по смерти его вкус мало-помалу стал исчезать... Ввелся новый и пакостный род слезных комедий... Дабы не впустить оно, писал я о таковых драмах к г. Вольтеру; но они в сие краткое время вползли уже в Москву, не смея появиться в Петербурге: нашли всенародную похвалу и рукоплескание». Дальше указывая, что переводчиком «Евгении» был «какой-то подьячий», Сумароков патетически восклицает: «Подьячий стал судиею Парнаса!.. конечно, скоро представление света будет. Но неужели Москва более поверит подьячему, нежели г. Вольтеру и мне? и неужели вкус жителей московских сходные со вкусом сего подьячего!.. Маломестно подьячему соплетать похвалы вкуса княжичей и господичей московских». Особенно раздражало Сумарокова, что в «скаредной» «слезной комедии» снима-

лось обязательное чёткое разделение трагического и комического жанров. Сумароковым это смешение жанров ощущалось, как потрясение не только литературных, но и социально-политических основ его мышления, которое несмотря на отдельные порывы «демократизма» по существу оставалось строго сословно-иерархическим. «А ежели ни г. Вольтеру, ни мне кто в этом поверить не хочет, — негодующе продолжал он, — так я похваляю и такой вкус, когда щи с сахаром кушать будут, чай пить с солью, кофе с чесноком и с молебном совокупят панафиду (панихиду. — Д. Б.) Между Талии и Мельпомены различие таково, каково между дня и ночи, между жара и стужи, и какое между разумными зрителями драмы и между безумными». Возмущённые восклицания и патетические жалобы Сумарокова ни к чему не привели. Сам Вольтер, хотя и весьма резко отозвавшийся в письме к Сумарокову о новых «незаконнорожденных» пьесах, которые «и не трагедии, и не комедии», был уже затронут новыми веяниями. В то же время «новый и пакостный род» «слезных комедий» и «мещанских драм» стал всё больше и больше водворяться и на русской сцене. Ещё за пять лет до представления «Евгении», в 1765 г., появился первый образец русской театральной пьесы в новом роде — «Мот, любовью исправленный» Лукина.

Владимир Игнатьевич Лукин (1737—1794) был сыном придворного лакея, служил сперва на военной службе, затем в небольших чиновничьих должностях. С 1765 г. он сделался секретарём управляющего тогда петербургским театром вельможи и литератора И. П. Елагина, которому помогал в его литературных трудах и который, по словам Фонвизина, «вывел его из ничего в люди». С 1763 г. начали появляться переводы Лукиным французских комедий. В 1765 г. вышло в свет «Собрание сочинений и переводов» Лукина в двух частях, в которое вошёл и «Мот, любовью исправленный». Лукин сознательно строит своего «Мота», как пьесу, сочетающую в себе «Мельпомену и Талию» — «жалостное» и смешное.

Промотавшийся и чуть не попавший за долги в тюрьму игрок, дворянин Добросердов, совращённый ложным другом Злорадовым, возвращается на стезю добродетели с помощью своей добродетельной дворянки Клеопатры, в которую он влюблён, и своего крепостного слуги Василия. В предисловии к «Моту» Лукин прямо ссылается на вкусы и потребности самой публики, которая как бы сама подсказала ему новую смешанную жанровую форму его пьесы: «Одна и весьма малая часть партера, — пишет он, — любит характерные, жалостные и благородными мыслями наполненные, а другая, и главная, веселые комедии... Угождая первым, включил я... места, к состраданию побуждающие, а достальную часть зрителей старался я по возможности увеселить введенными комическими лицами». При этом симпатии Лукина явно уже на стороне меньшинства: в его комедии гораздо больше вздыхают и плачут, чем смеются. Не удивительно, что драматургическая деятельность Лукина вызвала крайне недоброжелательное отношение со стороны Сумаро-

кова. По собственным словам Лукина, после постановки его «Мота», «мнимовластный судия в наших словесных науках» — Сумароков — «присуждал меня из города выгнать за то, что я отважился выдать драму пятиактную и тем сделал в молодых людях заразу».

В своём отрицательном отношении к Лукину Сумароков не был одинок. С резкими нападками на Лукина выступали позднее и сатирические журналы Новикова и Эмина и молодой Фонвизин. Объясняется это, очевидно, тем, что общественно-литературная позиция Лукина была двойственна и противоречива. Его деятельность как драматурга шла, как мы видели, навстречу потребностям и вкусам нового, более демократического зрителя. Большинству своих пьес Лукин предпосылал обширные предисловия теоретического и критического характера, настойчиво призывая в них к созданию драматургии, которая отражала бы реальную русскую действительность и которую он противопоставлял не только ставившимся тогда на сцене петербургского театра многочисленным переводным пьесам по преимуществу чисто развлекательного характера, но и ранним комедиям Сумарокова. Основным недостатком последних он считал то, что, относя действие своих комедий якобы к русской действительности, Сумароков на самом деле во многом чисто механически следовал в них чужеземным образцам, даже не стараясь привести это в элементарное соответствие с реальной русской обстановкой. Русские персонажи называются в его комедиях нерусскими именами; в русской бытовой уклад им вносится ряд черт и подробностей, ему совершенно не свойственных.

Так, например, указывает Лукин, ни с чем несообразно, когда «русский подьячий» является на квартиру русского человека, носящего почему-то имя Оронт, с целью составить брачный контракт, тогда как всем известно, что русские люди венчаются в церкви, и никаких гражданских свадебных контрактов у них не заключается. «И какая связь тут будет,— замечает Лукин,— есть ли действующие лица так наимянутся: Геронт, Подьячий, Фонтицидиус, Иван, Финета, Криспин и Нотариус». Всё это вызывает, по словам Лукина, «великое неудовольствие» и даже справедливое «негодование» зрителей: «неоднократно слышал я от некоторых зрителей, что не только их рассудку, но и слуху противно бывает, ежели лица, хотя по несколько на наши нравы походящие, называются в представлении Клитандром, Дорантом, Циталидою и Кладиною и говорят речи, не наши поведению знаменующие».

Всё это ослабляет и общественно-воспитательное значение комедий, «которые должны изображением наших нравов исправлять не столько общие свет, но более частные нашего народа пороки». Призывы Лукина изображать в пьесах русскую жизнь, русские характеры имели по тому времени, несомненно, прогрессивное значение. Но путь, по которому шёл сам Лукин и по которому он звал идти других, был не только явно недостаточен, но и по существу глубоко неправилен; Лукин и не помышлял, по крайней

мере, на ближайшее время, о создании самостоятельных русских пьес. «Займствоваться необходимо надлежит, мы на то рождены», — заявлял он. Естественно, что это утверждение, проникнутое подобострастием перед иностранщиной и неверием в творческие силы русских писателей, не могло не возмущать таких борцов за национальное достоинство и национальную самобытность, каким был издатель «Трутня» и «Живописца». Все собственные пьесы Лукина за исключением «Мота, любовью исправленного», к стати сказать, также в известной степени близкого к одной из комедий Дедуша, представляют собой переделки различных французских пьес. Он ограничивается только тем, что в противовес Сумарокову, коренным недостатком ранних комедий которого он считал то, что «они из чужих писателей неудачно взяты и на наш язык почти силой втащены», старается заимствовать «удачно», т. е. тщательно «вычищать» подлинник, устраняя из него все специфически французские черты, заключающиеся в именах персонажей, географических названиях, в местных бытовых подробностях, даже в самом языке, и заменяя всё это соответственным русским материалом, ибо «надлежит в русском быть чему ни есть русскому». Подобную переработку иностранного подлинника Лукин называл «склонением на русские нравы» и «обыкновением». Наиболее значительной из переделок Лукина является его одноактная комедия «Щепетильник» — переработка французской пьесы «Boutique de bijoutier», в свою очередь переведённой с английского.

Лукин постоянно подчёркивал, что он имел к «чужестранным словам, язык наш безобразящим, совершенное отвращение». И вот «наклонение» на русские нравы производится начиная уже с самого названия его пьесы. «Я... сам никогда бы не простил себе, — пишет в связи с этим Лукин, — издав на свет сие сочинение под чужестранным наименованием. — Итак, следуя сему мнению, думал я, каким бы словом объяснить на нашем языке — французское слово *bijoutier* и не нашел иного средства, как чтобы, войдя в существо той торговли, от которой произошло у французов оное название, сообразить её с нашими торгами и рассмотреть, нет ли ей подобия, что я без великого труда сискал... Не взирая на то, что подвергнуся хуле несметному числу мнимых в нашем языке знатоков, взяв к тому старинное слово щепетильник, потому что все наши купцы, торгующие перстнями, серьгами, кольцами, запонками и прочим мелочным товаром, называются щепетильниками» (напомним, к стати, что это же старинное слово употребит в подобном случае в «Евгении Онегине» и Пушкин: «Всё, чем для прихоти обильной торгует Лондон щепетильной»).

Сюжет в «Щепетильнике» почти отсутствует; «в ней нет ни любовного сплетения, ниже завязки и развязки... и она ничто иное, как характеры, на театр выходящие», — предупреждает Лукин в предисловии к своей комедии. Но зато, как он же подчёркивает, она содержит в себе много весьма «колкой сатиры», притом «не только солью, но и селитрой наполненной». Эта порой, действительно, до-

статочно взрывчатая сатира направлена против всевозможных «пустобряков» — представителей дворянского столичного общества — и характерно вложена в уста торговца-щепетильника из добродетельных отставных офицеров, который сознательно разоряет «бездельных» светских мотов, запрашивая с них втридорога, и в то же время раздаёт третью часть своих доходов беднякам. Другим положительным персонажем пьесы является «малочинный» «майор при гражданских делах» Чистосердов, который, желая дать понятие своему племяннику-провинциалу об испорченности дворянских столичных нравов, подводит его на «вольном маскараде» к лавке щепетильника, у которого «щегольки», «вертопрашки» и длинный ряд персонажей, представление о которых можно составить уже по одним их именам: бывший придворный Притворов, судья Обиралов, Вздоролюбов, Легкомыслов, поэт Самохвалов (Сумароков) и др., — приобретают за огромные деньги всяческие модные «безделки». Вводит Лукин в свою пьесу и двух простых крестьян, работников «щепетильника» (в англо-французском подлиннике этих персонажей вовсе нет), заставляя их к тому же говорить подчёркнуто простонародной речью — костромским говором. Оба они употребляют в большом количестве областные слова («голнить» — притащить, «смямкать» — собрать в кучу, «сарынь», «фигли» и т. п.), в произношении меняют *ц* на *ч* и, наоборот, употребляют *ц* вместо *т* и т. д. Эта попытка в какой-то мере демократизовать состав действующих лиц пьесы, несомненно, связана с сочувствием и симпатиями Лукина к простому народу. Этому вполне соответствует один из самых ранних в нашей литературе и очень резкий выпад против крепостников, который Лукин делает в письме к своему другу и литературному единомышленнику, драматургу Б. Е. Ельчанинову, предпосланном в качестве пространного предисловия-посвящения тому же «Щепетильнику». Лукин гневно ополчается здесь на богатых помещиков, «которые от чрезмерного изобилия о крестьянах иначе и не мыслят, как о животных, для их сладострастия созданных. Сии надменные люди, живучи в роскошах, нередко добросердечных поселян, для пробавления жизни нашей трудящихся, без всякой жалости разоряют. Иногда же и то увидишь, что с их раззолоченных карет, с шестью лошадьми без нужды запряженных, течет кровь невинных земледельцов». Из того же письма к Ельчанинову мы узнаём, что и хотел бы видеть свою пьесу Лукин не на обычной сцене. Как раз в это время, в 1765 г., в Петербурге (и одновременно в Москве) был организован, вероятно, при том или ином участии, а, возможно, и прямо по инициативе Лукина, публичный «всенародный театр», предназначенный для самых широких слоёв населения — «низкия степени народа». Описывая в письме к Ельчанинову это «всенародное позорище», т. е. зрелище, Лукин с особым сочувствием подчёркивает широкий демократический состав зрительного зала нового театра. В числе зрителей имеется немало «знатных господ и посредственных чиновных людей, приезжающих из любопытства», но основную их

массу составляет «чернь, купцы, подьячие и прочие им подобные»: «наш низкия степени народ толь великую жадность к нему показал, что оставя другие свои забавы... ежедневно на оные зрелища собирался». Равным образом Лукин не только любовно отмечает среди новоявленных актёров-любителей (мастеровых, наборщиков Академии наук и других «охотников, из разных мест собранных») наличие ряда самородных талантов, но и выражает надежду, что новый театр может впоследствии породить и писателей из народа — явиться колыбелью подлинно национальной русской драматургии: «Сия народная потеха может произвести у нас не только зрителей, но современем и писцов (писателей-драматургов.— Д. Б.), которые сперва хотя и неудачны будут, но впоследствии исправятся».

Всё сказанное не даёт ещё, однако, нам права говорить о подлинном демократизме взглядов Лукина. В «Моте, любовью исправленном» он выводит на сцену взамен условно-театральных слуг и служанок действительного русского крепостного слугу Василия. Однако, по собственному признанию драматурга, целью создания им этого образа было желание «научить» других крепостных слуг «примерной добродетели», в ореоле которой дан Василий.

Заключается же эта «примерная добродетель» прежде всего в «усердии к господам своим» и в рабской им преданности: автор особенно превозносит Василия за то, что, получив в конце пьесы отпускную от своего барина, который всё время жестоко и несправедливо обращался с ним, он «презирает вольность и остается при господине своем». Равным образом вывел Лукин в своём «Щепетильнике» крестьян в явном расчёте и на комический эффект. Наконец, «всенародный театр» был, очевидно, в значительной степени официальной затеей: содержался на средства полиции и оказался очень недолговечным. Ставились в нём не русские, а переводные пьесы — комедии Мольера, Гольберга. Наоборот, к народно-русской театральной традиции — «старым нашим игрищам», как и вообще к народному творчеству, Лукин относился с явным пренебрежением, также осуждая ранние комедии Сумарокова — «из ветоши перекропышь» — за некоторую связь с ними, как он осуждал их за механическое следование иностранным подлинникам. Не только по своему служебному положению, но и по своей литературно-общественной позиции был, видимо, близок к официально-правительственному лагерю и сам Лукин, — в этом, очевидно, ещё одна причина нападков на него передовых сатирических журналов. Наоборот, со стороны «Всякой всячины» Лукин встречал одобрение и поддержку. И ведь именно тем самым путём «склонения» иностранных подлинников на русские нравы, приспособлением их к русской действительности, к которому настойчиво призывал Лукин, пошёл и журнал Екатерины, и она сама в своей заёмной драматургии. В то же время в передовом лагере русской общественности и литературы выдвинулся писатель, который наглядно опроверг низкопоклонное утверждение Лукина о том, что русские писатели рождены лишь для того,

чтобы подражать, который дал первые замечательные образцы глубоко самобытной национально-русской драматургии. Это был автор «Бригадира» и «Недоросля» — Фонвизин.

**Жизнь
и деятельность
Фонвизина.**

Денис Иванович Фонвизин (1745—1792) происходил из стародворянской семьи среднего достатка. В детстве из уст крепостных он слушал сказки и песни, впечатление от которых сохранилось у него на всю жизнь. Учился он в той же дворянской гимназии при Московском университете, в которой учился и его ровесник Новиков, затем на философском факультете университета. Школьные пробелы он пополнял позднее усиленным чтением и самообразованием. В 1760 г. в числе десяти лучших гимназистов, которых директор университета повёз в Петербург «для показания основателю университета» Шувалову «плодов сего училища», были Фонвизин и его брат Павел, впоследствии также занимавшийся литературой (переводил, писал стихи)¹. В Петербурге Фонвизин познакомился как с самим Ломоносовым, так и с основателем русского театра Ф. Г. Волковым и впервые увидел театральные представления, которые произвели на него сильнейшее впечатление. «Действия, произведенного во мне театром, почти описать невозможно», — вспоминал он впоследствии. Уже в студенческие годы Фонвизин пристрастился к «словесным наукам». Один из его переводов был напечатан в журнале Хераскова «Полезное увеселение», несколько переводных статей опубликовано в журнале одного из университетских преподавателей, профессора истории и немецкой литературы Рейхеля — «Собрание лучших сочинений к распространению знаний и к произведению удовольствия».

Усиленной переводческой деятельностью Фонвизин продолжал заниматься в университете и позднее. Он переводит немецкие басни датского сатирика и комедиографа Гольберга, произведения которого получили тогда широкую известность; политико-дидактический роман французского писателя аббата Террасона «Геройская добродетель, или жизнь Сифа, царя египетского», написанный в манере знаменитого «Телемака» Фенелона и содержащий в себе резкие выпады против царей-тиранов, и, наряду с этим, сентиментальную повесть Арно «Сидней и Силли, или благодеяние и благодарность». Равным образом Фонвизин радуется, что другой его перевод — повести Битобэ «Иосиф» — способствовал «извлечению слез у людей чувствительных».

Задумывается молодой Фонвизин и над социально-политическими вопросами. В этом отношении показателен сделанный им в 1766 г. перевод социально-политического трактата аббата Куайэ «Торгующее дворянство, противоположенное дворянству военному,

¹ Многие даты биографии Фонвизина, начиная даже с даты его рождения, окончательно не установлены. Так, новейший исследователь П. Н. Берков считает более вероятным, что он родился в 1743 г. Поездку в Петербург он же склонен относить к началу 1757 г.

или два рассуждения о том, служит ли то к благополучию государства, чтобы дворянство вступало в купечество?» Автор даёт на это положительный ответ. В противовес Монтескье и его последователям, полагавшим, что основным занятием дворянства — опоры монархии, носителя чести — должна быть военная служба, Куайэ стоит на позициях необходимости и благотворности «буржуазирования» дворянства, доказывая, что дворяне должны заниматься и торговлей и что от этого произойдёт великая польза для государства. Позднее Фонвизин и практически продемонстрировал своё согласие со взглядами Куайэ: вступил в компанию с одним петербургским купцом, торговавшим предметами искусства. Ещё характернее в этом отношении другое полупереводное, полуоригинальное произведение Фонвизина — «Краткое изъяснение о вольности французского дворянства и о пользе третьего чина». В оригинальной части этого трактата Фонвизин выступает с целой программой социальных преобразований, предполагающей полную «вольность» в отношении как дворянства, так и третьего сословия — «третьего чина» (крестьянам автор оставляет лишь «надежду» быть со временем вольными). Одновременно с переводами стали появляться и оригинальные произведения Фонвизина, окрашенные в резко сатирические тона. Фонвизин стал постоянным участником атеистического кружка, собиравшегося в доме князя Ф. А. Козловского, поэта, стихи которого восхищали молодого Державина. В кружке бывали также Новиков и Василий Майков. Литературные занятия Фонвизина оказали ему помощь и в его служебной карьере. Перевод им одной из трагедий Вольтера обратил на него внимание вольтерьянствующих вельмож из ближайшего окружения Екатерины. В том же 1763 г. Фонвизин, служивший тогда переводчиком в иностранной коллегии, был назначен состоять при уже известном нам кабинет-министре И. П. Елагине, под началом которого служил и Лукин. Ещё большим успехом сопровождалась комедия Фонвизина «Бригадир», написанная в конце 60-х годов¹. Автор был приглашён в Петергоф для прочтения «Бригадира» самой императрице. Это послужило толчком к бесконечным чтениям комедии в обществе виднейших вельмож, у наследника Павла Петровича и т. д. В результате этих чтений Фонвизин сблизился с воспитателем Павла Петровича, «одним из наиболее умных и образованных государственных деятелей того времени»², дипломатом, стоявшим во главе коллегии иностранных дел, графом Никитой Ивановичем Паниным. В 1769 г. Фонвизин перешёл на службу к Панину, сделавшись в качестве его секретаря одним из наиболее близких ему и доверенных лиц. «Можно не сомневаться, — правильно замечает П. Н. Берков, — что в блестящих успехах нашей дипломатии тех лет значительная часть падает на долю Фонвизина».

¹ Написание «Бригадира» обычно относили к 1765—1766 гг. П. Н. Берков относит его к 1769 г. (См. «Научный бюллетень Ленинградского университета, 1945, № 9).

² «История дипломатии», т. I, М. 1941, стр. 284.

Влиятельнейший вельможа екатерининского времени, Панин был вместе с тем убеждённым конституционалистом и главой дворянско-аристократической оппозиции «самовластию» Екатерины. Фонвизин полностью разделял его взгляды. Перед смертью Панина он составил, по его непосредственным указаниям, замечательный документ — своего рода политическое завещание Панина, адресованное им Павлу Петровичу: «Рассуждение о истребившейся в России совсем всякой формы государственного правления и от того о зыблемом состоянии как империи, так и самих государей». «Рассуждение», являющееся одним из самых ярких образцов политической литературы XVIII в., содержит крайне резкую критику деспотического режима Екатерины и её фаворитов, «недостойных любимцев», требует конституционных преобразований и прямо угрожает в противном случае народным восстанием: «Не тот государь самовластнейший, который на недостатке государственных законов чаёт утвердить свое самовластие. Порабощенный одному или нескольким рабам своим, почему он самодержец?.. Тщетно пишет он новые законы, возвещает благодеяние народа, прославляет премудрость своего правления... таковое положение долго и устоять не может... Вдруг все устремляются расторгнуть узы нестерпимого порабощения, и тогда что есть государство? Колосс, державшийся цепями; цепи разрываются, колосс падает и сам собой разрушается! Деспотичество, рождающееся обыкновенно от анархии, весьма редко в нее не возвращается». Угроза восстания в ту пору имела весьма конкретное содержание и веский смысл: ведь «Рассуждение» было написано через пять с небольшим лет после восстания Пугачёва. Ещё резче даваемое Фонвизиним описание некоего, не называемого им и «ни на что не похожего государства», под которым он явно имеет в виду екатерининско-потёмкинский режим: «Государство, в котором почтеннейшее из всех состояний, руководствуемое одною честью, — дворянство — уже именем только существует и продается всякому подлецу, ограбившему отечество; где знатность, сия единственная цель благородных души, сие достойное возмездие заслуг, от рода в род оказываемых отечеству, затмевается фавером... Государство не деспотическое, ибо нация никогда не отдавала себя государю в самовольное его управление... не монархическое, ибо нет в нем фундаментальных законов, не аристократия, ибо верховное в нем правление есть бездушная машина, движимая произволом государя. На демократию же и походить не может земля, где народ, пресмыкаяся во мраке глубочайшего невежества, носит безгласно бремя жестокого рабства».

Вывод Фонвизина — необходимость немедленного ограждения общей безопасности «законами непреложными», т. е. дарование конституции, причём, однако, как ясно из всего «рассуждения», конституция эта, по мнению Фонвизина и Панина, должна носить аристократический характер. Равным образом предлагается большая осторожность и постепенность в проведении необходимых преобразований, ибо «государство ничем так скоро не может быть подверг-

нуто конечному разрушению, как если, вдруг и не приготова нацию, дать ей преимущества, коими наслаждаются благоучрежденные европейские народы». Исключительно сильное по тону, но, как видим, относительно умеренное по существу, «Рассуждение» Фонвизина, распространившееся в списках (напечатать его в России удалось только после революции 1905 г.), пользовалось позднее большой популярностью в кругах Северного общества декабристов. Повидимому, имея в виду именно это «Рассуждение», Пушкин и назвал в известных строках «Евгения Онегина» Фонвизина «другом свободы».

Фонвизин стремился проводить свои общественно-политические взгляды и средствами художественной литературы. Он придавал чрезвычайно высокое значение делу писателя, который может и должен быть «стражем общего блага»; писатели «имеют... долг возвысить громкий глас свой против злоупотреблений и предрассудков, вредящих отечеству, так что человек с дарованием может в своей комнате, с пером в руках, быть полезным советодателем государю, а иногда и спасителем сограждан своих и отечества» («Ответ Стародума»). Сам Фонвизин этот «громкий глас» «честного человека» — писателя-гражданина — и пытался всё время возвышать; звучит он и в переводном «Слове похвальном Марку Аврелию» (1777), где рисуется идеальный образ истинного монарха, и в сатирико-публицистических произведениях Фонвизина, и в его комедиях, в особенности в знаменитом «Недоросле». Огромный успех «Недоросля», поставленного на сцену в 1782 г., окрылил Фонвизина смелыми надеждами. В следующем же 1783 г. он начинает усиленно сотрудничать в журнале «Собеседник любителей российского слова», издававшемся княгиней Дашковой при ближайшем участии Екатерины, которая выступала в нём со своими фельетонами под общим названием «Были и небылицы», выдержанными в «улыбательной» манере «Всякой всячины». Начиная с первой же книги журнала, в нём напечатано несколько сатирических статей Фонвизина: «Опыт российского сословника», «Челобитная Российской Минерве от российских писателей», «Поучение, говоренное в Духов день иереем Василием, в селе П.» и др. Особенно значительными в общественно-политическом отношении были знаменитые «Вопросы», направленные Фонвизиним в «Собеседник» и касающиеся ряда наболевших зол современности. В сопроводительном письме Фонвизин, ссылаясь на то, что издатели журнала «не боятся отверзать двери истине», писал: «Беру вольность представить... для напечатания несколько вопросов, могущих возбудить в умных и честных людях особое внимание. Буде оные напечатаются, то продолжение последует впредь и немедленно. Публика заключит тогда по справедливости, что если можно вопрошать прямодушно, то можно и отвечать чистосердечно. Ответы и решения наполнять будут Собеседника». Предлагая редакции завести особый раздел вопросов и ответов, Фонвизин, который прекрасно знал о ближайшем участии в журнале самой императрицы, по существу пытался завя-

зять с ней публичную дискуссию на острые политические темы. Фонвизин спрашивал не только от своего лица. Это был период неограниченного господства Потёмкина. Представители панинской группы, требовавшие фундаментальных законов и конституционного управления, были отстранены от дел. Сам Никита Панин вынужден был годом ранее выйти в отставку; почти сейчас же вслед за этим вышел в отставку и сам Фонвизин. Устами Фонвизина в поставленных им «двадцати вопросах» говорили уцелевшие представители панинской оппозиции. Императрица прекрасно поняла это. В третьей книжке «Собеседника» были без подписи опубликованы на левой половине страницы вопросы Фонвизина, а на правой стороне — ответы от имени «Сочинителя Былей и небылиц», т. е. самой Екатерины. Вызов «сочинителя вопросов» был принят, но ответы даны в ряде случаев таким тоном, который отбил всякую охоту ставить дальнейшие вопросы. «От чего многих добрых людей видим в отставке?» — в упор спрашивал Фонвизин во втором же вопросе. Один из вопросов (вопрос восемнадцатый) напоминал Екатерине о плачевной судьбе её реформаторских посулов и обещаний — созыв комиссии представителей, составление нового уложения и т. п.: «От чего у нас начинаются дела с великим жаром и пылкостью, потом же оставляются, а нередко и совсем забываются?» К этому же примыкает и десятый вопрос, прямо связанный с конституционными замыслами «панинцев», которые незадолго до того нашли выражение в «Рассуждении» Фонвизина: «От чего в век законодательный никто в сей части не помышляет отличиться?» Смысл этого вопроса для Екатерины был вполне ясен: речь шла об умалении её законодательной прерогативы в качестве самодержавной монархини. Это прямо видно по её ответу, не в пример ряду других ответов, достаточно уклончивых и намеренно отвлечённых, резкому и решительному, грозно и высокомерно указывающему автору и тем, кто за ним стоит, их место: «От того, что сие не есть дело всякого», другими словами, сие есть дело только самодержавной монархини и тех, кому она это лично передоверяет, — лицам её ближайшего окружения, высшей придворной знати. Против последних прямо направлен четырнадцатый вопрос, намеренно разбитый на два вопроса, носящих оба цифру четырнадцать¹, для того чтобы, по догадке самой Екатерины, при желании можно было оставить без ответа второй четырнадцатый вопрос, носивший заострённо-личный характер. Некоторые исследователи считают, что он обращён против одного из наиболее приближенных Екатерине придворных, Л. А. Нарышкина, о котором кн. Щербатов в своём знаменитом сочинении — полемическом памфлете «О повреждении нравов в России» — писал, что он «труслив, жаден к честям и корыстям» и «более удобен быть придворным шутом, чем вельможею». Первый

¹ В издании сочинений Фонвизина под ред. Ефремова совершенно неправильно внесено исправление: вместо второй цифры 14 поставлено 15, соответственно изменены цифры и всех остальных вопросов.

четырнадцатый вопрос гласил: «Имея монархиню честного человека, что бы мешало взять всеобщим правилом: удостоиваться ее милостей одними честными делами, а не отваживаться проискывать их обманом и коварством?» Ответ на этот вопрос носит относительно сдержанный характер: «Для того, что везде, во всякой земле и во всякое время, род человеческого совершенным не рождается». Зато на второй четырнадцатый вопрос: «Отчего в прежние времена шуты, шпыни и балагуры чинов не имели, а нынче имеют и весьма большие?» — последовал очень выразительный ответ, сопровождаемый ещё более выразительным нотабене: «Предки наши не все грамоте умели. Н. Сей вопрос родился от с в о б о д о я з ы ч и я, которого предки наши не имели; буде же бы имели, то начли бы на нынешнего одного десять прежде бывших». Предосудительному «свободоязычию» Екатерина, в качестве одной из основных национально-русских добродетелей, противопоставляет послушание начальству. На последний вопрос Фонвизина: «В чем состоит наш национальный характер?» — она отвечает: «В остром и скором понятии всего, в образцовом послушании и в корени всех добродетелей, от творца человеку данных». В этих своих ответах Екатерина явно переходит от обороны к нападению. Обвинение автора в «свободоязычии» (слово, специально к тому же в ответе подчёркнутое) носило достаточно определённый характер, поскольку ответы шли от лица самой императрицы. Мало того, не ограничиваясь непосредственными ответами, Екатерина «разнесла» фонвизинские вопросы и в очередном фельетоне «Былей и небылиц».

Как видим, полемика между «составителем вопросов» и «сочинителем Былей и небылиц» почти полностью повторила ту полемику, которая четырнадцатью годами ранее имела место между «Трутнем» и «Всякой всячиной». Привела она и к аналогичным результатам. В ответ на целый ряд конкретных сатирических вопросов, носивших злободневно-политический характер, Екатерина отвечала, как в своё время «Всякая всячина» Правдулюбову, общими ссылками на несовершенство «человеческого рода», на то, что в старину всё было ещё хуже, и т. п. Наиболее же острые нападения заставили императрицу теперь, как и тогда, сбросить условно-литературную маску и заговорить «языком, самовластия свойственным». Одинаковы оказались и последствия: «Правдулюбов» исчез с листов «Трутня», Фонвизин в покаянном письме, обращённом к автору «Былей и небылиц» и также опубликованном в «Собеседнике», заявил о своём решении прекратить дискуссию, «отменить» дальнейшие заготовленные им вопросы и даже высказал готовность вовсе прекратить литературную деятельность.

Впрочем, отступал Фонвизин с боем. В том же письме он продолжает нападать и на «злонравных и невоспитанных членов почтенного дворянского общества», т. е. на ту дворянскую массу, на которую опирался режим Екатерины — Потёмкина и которую он бичевал в своём «Недоросле», и на придворную верхушку — «дворян раболепствующих», «от почтеннейших предков презрительных по-

тѣмъ». Одновременно он призывал самого автора «Былей и небылиц» взяться за обличение общественных пороков. В своём новом ответе Екатерина цинично отклонила эти слова, снова сформулировав программу своей официально «улыбательной» сатиры: «в Быле и небылице гнусности и отвращение за собой влекущее не вмещает; из оных строго исключается все то, что не в улыбательном духе... либо скуку возбудить могущее... Ябедниками и мздоимцами заниматься не есть наше дело...»

Писать — и писать в прежнем сатирическом духе — Фонвизин отнюдь не перестал. Но возможность являться в печати с этого времени оказалась для него, в сущности, почти исключённой. До императрицы, очевидно, примерно в то же время, что и «Вопросы», дошло «Рассуждение» Фонвизина, составлением которого он и Панин пытались восполнить отсутствие людей, желавших отличиться в законодательстве. Однако принимать Фонвизина себе в «советодатели» Екатерина никак не собиралась. «Рассуждение» вызвало её презрительную реплику: «Худо мне жить приходит: уж и г. Фон-Визин хочет учить меня царствовать». Но имя «свободоязычного» автора «Вопросов» и «Рассуждения», видимо, осталось ей навсегда памятно и ненавистно. В 1784 г. Фонвизин написал биографию Панина — «Сокращенное описание жития графа Никиты Ивановича Панина». Книжка, видимо, печаталась в Петербурге, но без имени автора, на французском языке; местом первого издания её был указан Лондон, второго — Париж. Два года спустя в одном из журналов был опубликован русский текст «Сокращенного описания», но также без имени автора. За исключением же этого. после статей Фонвизина в «Собеседнике» 1783 г. и вплоть до самой его смерти почти ни одной его новой строки не смогло появиться в печати. Направленная им в «Собеседник» остро сатирическая «Всеобщая придворная грамматика» не была там опубликована. В 1788 г. Фонвизин попытался издавать сатирический журнал, который должен был воскресить традиции новиковских «Трутня» и «Живописца», под названием «Друг честных людей, или Стародум. Периодическое издание, посвященное истине»; Фонвизин заготовил материал для ряда номеров, оформленный частично в качестве «Писем к Стародуму», написанных в большинстве своём от имени прочих персонажей «Недоросля». В специальном объявлении сообщалось, что журнал будет выходить «под надзором сочинителя комедии «Недоросль». Таким образом специально подчёркивалось, что программой журнала будет продолжение и развитие взглядов, положенных в основу «Недоросля» и выраженных в речах Стародума, являвшегося основным рупором воззрений самого автора. Поскольку «Недоросль» был опубликован и шёл на сцене, такая программа журнала, казалось, не должна была включать в себе ничего предсудительного. «Не страшна я строгости цензуры», — заявлял Фонвизин в специальном «Письме» от имени сочинителя «Недоросля» к Стародуму, которым и должен был открываться новый журнал: «Век Екатерины Втория ознаменован дарованием Россиянам свободы мыслить и изъясняться.

„Недоросль“ мой, между прочим, служит тому доказательством». Однако намеренно подчеркнутый оптимизм автора оказался ни в какой мере не оправданным. Объявление о журнале было опубликовано, но самый журнал состояться не смог: был запрещён к изданию «петербургской полицией», действовавшей, совершенно очевидно, по указаниям, шедшим сверху. Ещё два года спустя и за два года до смерти Фонвизин начал (или намеревался начать) переводить на русский язык знаменитые «Анналы» Тацита. Выбор именно Тацита, непримиримого противника римских императоров-тиранов, вполне соответствовал основным политическим установкам Фонвизина. В связи со своим замыслом он обратился к Екатерине, очевидно, за выяснением возможности издания Тацита на русском языке. Ответ был настолько неблагоприятен, что побудил его совершенно отказаться от своего намерения. Не завершены были и другие литературные замыслы Фонвизина (комедия «Выбор гурнера» и др.).

Неудачи Фонвизина на общественно-политическом поприще вызвали в нём усиление религиозных настроений, обнаруживавшихся в нём и ранее. Можно думать, в какой-то мере способствовало этому, как и масонству Новикова, резко-неприятное отношение Фонвизина к русскому официально-придворному «вольтерьянству». Этим же, видимо, в какой-то мере объясняются и едкие нападки Фонвизина в частных письмах, писанных им из его путешествия во Францию (1777—1778), на философов-просветителей, которые превозносили хвалами Екатерину и потому объективно способствовали утверждению и упрочению её самовласти. Вообще письма Фонвизина замечательны самостоятельностью суждений и здраво критическим отношением ко многим явлениям западноевропейской жизни, которое так разительно отличается от рабского преклонения перед всем французским и иностранным со стороны всякого рода российско-дворянских офранцузенных Иванушек. «Надобно отрещись во все от общего смысла и истины, если сказать, что нет здесь весьма много чрезвычайно хорошего и подражания достойного. Все сие однако ж не ослепляет меня до того, чтоб не видеть здесь столько же или больше совершенно дурного и такого, от чего нас боже избави», — пишет Фонвизин в первом же письме из Парижа к брату Н. И. Панина, Петру Панину. Именно за эту-то неослеплённость всем иностранным, трезвость взгляда и оценки многих явлений европейской действительности так и ценил письма Фонвизина Пушкин. Очень характерен и общий вывод из впечатлений Фонвизина от Запада: «Если здесь прежде нас жить начали, то по крайней мере мы, начиная жить, можем дать себе такую форму, какую хотим, и избегнуть тех неудобств и зол, которые здесь вкоренились. Nous commençons et ils finissent. Я думаю, что тот, кто родится, посчастливей того, кто умирает» (письмо к Я. И. Булгакову от 25 января — 5 февраля 1778 г.). Замечательно в письмах Фонвизина повышенное внимание к социальным проблемам, пронизательнейшее изображение предреволюционной французской действительности.

Фонвизин рассказывает в них о «попирании законов» королём, о произволе и насилиях, о «неизъяснимом развращении нравов» высших кругов общества, о всеобщей корыстности («деньги суть первое божество здешней земли»), о страшной нищете народных масс, доказывающей «неоспоримо, что и посреди изобилия можно умереть с голоду», о тяжёлом положении крестьянства и т. п. «Читая их, вы чувствуете уже начало французской революции в этой страшной картине французского общества, так мастерски нарисованной нашим путешественником», — замечает Белинский.

«Письма Фонвизина так дельны, — подчёркивает он же в другом месте, что только теперь настало время для их настоящей оценки». Примечательны и те письма Фонвизина, в которых он, передавая свои впечатления от Германии, смеётся над немецким профессорским педантизмом, склонностью к отвлечённым метафизическим умствованиям, приторной сентиментальностью. Мрачное впечатление произвели на Фонвизина и немецкие города с их угрюмыми рыцарскими замками — старинными гнездилищами грабежа и насилий. Общий итог немецких впечатлений Фонвизина совершенно определённый: «Вообще сказать могу беспристрастно, что от Петербурга до Ниренберга баланс со стороны нашего отечества перетягивает сильно. Здесь во всем генерально хуже нашего: люди, лошади, земля, изобилие в нужных съестных припасах, словом: у нас все лучше, и мы больше люди, нежели немцы. Это удостоверение вкоренилось в душе моей, что б что ни изволил говорить». Столь же критичны и письма Фонвизина из Италии, писанные им в 1784—1785 гг. Глубоко возмущало Фонвизина и крайнее невежество иностранцев, с которыми он встречался во время своих заграничных поездок, по отношению к России. Сам он пользовался всяким случаем, чтобы его рассеять. В Париже на одном из литературных собраний он выступил со специальным сообщением об особенностях и свойствах русского языка. Сообщение это вызвало всеобщее внимание и похвалы. Говорить о русском языке Фонвизин имел большее право, чем кто-либо из его современников. В развитии русского литературно-прозаического языка он сыграл очень большую роль. Батюшков недаром именно с ним связывал «образование» нашей прозы. Язык тех же его писем отличается замечательной ясностью, сжатостью и простотой, опережая во всех этих отношениях даже более поздние «Письма русского путешественника» Карамзина.

Вскоре по возвращении Фонвизина из Италии, в том же 1785 г., он был разбит параличом, отнявшим у него половину тела и лишившим свободного употребления языка. Это ещё больше способствовало усилению его религиозно-мистических настроений. Сходными настроениями проникнуты и автобиографические мемуары-исповедь Фонвизина — «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях», которые он начал писать года за три до смерти, но далеко не успел довести до конца. Но сквозь покаянный тон в них неоднократно пробивается острый насмешливый ум и даёт себя

чувствовать язвительное саркастическое перо былого сатирика-воль-
нодумца.

Судьба нашего первого сатирика-художника, первого автора, в писаниях которого, по словам Герцена, «прорезывался демонический принцип сарказма и негодования,— принцип, который должен был с тех пор пройти через всю русскую литературу и стать в ней господствующим»,— в какой-то степени напоминает судьбу Гоголя. Однако от своего художественного творчества, столь противоречившего его новым воззрениям, Фонвизин не отрёкся до конца. И. И. Дмитриев, который познакомился с ним как раз накануне его смерти у Державина, вспоминает, как он с первых же слов приступил с вопросами, знает ли Дмитриев «Недоросля», читал ли «Послание к Шумилову», «Лисицу-Казнодейку», перевод «Похвального слова Марку Аврелию», т. е. как раз все наиболее «вольнодумные», политически-острые его произведения. При этом Фонвизин живо интересовался впечатлением от них своего нового знакомого.

Сатирические произведения. Первыми оригинальными литературными произведениями Фонвизина были стихотворные сатиры и эпиграммы, из которых до нас дошло, к сожалению, весьма немного. «Весьма рано появилась во мне склонность к сатире,— вспоминает сам Фонвизин в своём «Чистосердечном признании».— Сочинения мои были острые ругательства...» Именно поэтому они, очевидно, и не могли появиться в печати, хотя и переходили из уст в уста, «носились,— как говорит сам Фонвизин,— по Москве»; некоторые из них Фонвизин счёл за благо и сразу же уничтожить. К этому же времени (самое начало 60-х годов), очевидно, относится и облечённая в басенную форму сатира Фонвизина «Лисица-Казнодей», опубликованная им только много лет спустя в самом конце 80-х годов. Эта сатира-басня отличается крайне резкой политической остротой. Судя по времени её написания, можно почти с уверенностью предполагать, что она вызвана смертью Елизаветы Петровны. Если это так, нельзя не подивиться смелости молодого автора: таких «дерзких» сатир никто до него писать не отваживался. Умер царь зверей — лев. На торжественные похороны стеклись все звери. «Взмостясь на кафедру», хвалебное слово покойному произносит, «с смиренной харею, в монашеском наряде», лисица-«казнодей», т. е. проповедник. Речь её преисполнена самых восторженных похвал покойному царю, который «скотолюбие в душе своей питал... был в области своей порядка насадитель, художеств и наук был друг и покровитель». Все эти похвалы, конечно, насквозь лживы и лицемерны:

«О лесь подлейшая!» — шепнул Собаке Крот,
«Я знал льва коротко: он был пресущий скот,
И зол, и бестолков, и силой вышней власти
Он только насыщал свои тирански страсти.

Трон кроткого царя, достойна алтарей,
Был сплочен из костей растерзанных зверей!
В его правление любимцы и вельможи
Сдирали без чинов с зверей невинных кожи...»

Собака удивляется наивности крота: «Чему дивишься ты, что знатному скоту лыстают подлые скоты?» — и заключает в духе 5-й сатиры Кантемира, что, очевидно, это происходит оттого, что крот «никогда не жил меж людьми».

Сатирой является по существу и другое замечательное стихотворное произведение Фонвизина «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке», написанное в 1763 г., т. е. вскоре после выхода из университета и в пору сближения с вольнодумным кружком князя Козловского. В шуточно-пародийной форме философского разговора со своими крепостными слугами Фонвизин поднимает вопрос о цели и смысле бытия «сего света». С вопросом этим автор обращается сперва к своему дядьке Шумилову. Не мудрствуя лукаво, простодушный дядька отказывается разрешить этот вопрос: он не знает, на что и кем сей создан свет, он знает только, что одним «быть должно век слугами», другим — господами. По совету дядьки автор обращается с тем же вопросом к конюху Ваньке. Ванька сперва не только смущён, но и прямо возмущён, что барин пристаёт к нему, неграмотному, с таким мудрёным вопросом. Однако, отказываясь отвечать на вопрос, для чего «сей создан свет», Ванька, в качестве человека, выдавшего виды, извездившего «вдоль и поперек обе столицы», бывавшего и «во дворце», готов поделиться своими впечатлениями о том, каков здешний свет. Самое главное, что ни в ком и ни в чём нет «истины», что весь свет лежит в «неправде». И Ванька тут же развёртывает исключительно яркую картину этого всеобщего «кругового» обмана: философические размышления на отвлечённо-метафизическую тему превращаются в жгучую политическую сатиру:

Попы стараются обманывать народ,
Слуги дворецкого, дворецкие господ,
Друг друга господа, а знатные бояря
Нередко обмануть хотят и государя...
До денег лакомы посадские, дворяне,
Судьи, подьячие, солдаты и крестьяне.
Смиранны пастыри душ наших и сердец
Изволят собирать оброк с своих овец
Овечки женятся, плодятся, умирают,
А пастыри притом карманы набивают...
За деньги самого всевышнего творца
Готовы обмануть и пастырь, и овца!..

Таков здешний свет! С вопросом же, для чего он создан, Ванька предлагает обратиться к лакею Петрушке. Для Петрушки «весь свет» предстаёт в качестве «ребятской игрушки». А раз это так, нечего задаваться отвлечёнными вопросами. Живя в свете, надо лишь научиться так «играть своими ближними», чтобы извлекать из

этого для себя как можно больше пользы и удовольствия. Всё остальное — трыв-трава; до рая и ада нет никакой нужды, лишь бы здесь жилось весело. «Бери, лови, хватай все, что ни попадет» — в этом и заключается несложная житейская практическая мудрость. Что же касается до теоретического вопроса, для чего свет создан именно так, а не иначе, то этого «не ведают ни умный, ни дурак». В заключение Петрушка иронически предлагает ответить на это самому барину. Однако просвещённый барин в этом вопросе оказывается не осведомлёнее своих неграмотных крепостных слуг. На их усиленные просьбы разрешить заданную им «премудрую задачу» он коротко отвечает: «А вы внемлите мой, друзья мои, ответ: || И сам не знаю я, на что сей создан свет!» Этим и заканчивается стихотворение. Мир как житейская практика — грабёж; мир как философская концепция — бессмысленная игра, — таков очевидный итог наблюдений и размышлений самого молодого Фонвизина. «Послание к слугам моим» является одним из своеобразнейших произведений нашей литературы XVIII в. Выделяется оно, прежде всего своим общим тоном, остротой скепсиса, который, правда, ничего не может противопоставить традиционным верованиям, но вместе с тем начисто их отвергает. Очень выразительна со всей остротой поставленная здесь тема власти денег, которая в связи с нарастанием в русской действительности того времени буржуазных связей и отношений всё настойчивее проникает в литературу. Примечательно «Послание» и по участникам того своеобразного философского «диалога», о котором в нём рассказывается. Живописуемые в нём отношения барина и слуг исполнены грубоватой патриархальности, лишены и тени какого-либо сентиментализма. Барин смотрит на слугу сверху вниз — с нескрываемым высокомерным превосходством. «Малейшего ума пространная столица», — обращается он к большеголовому и плечистому конюху Ваньке. Но тот же Ванька оказывается весьма неглупым и наблюдательным человеком, набрасывающим ярко-сатирическую картину «света». Вообще если Карамзин позднее заявит, что и крестьянки любить умеют, то Фонвизин за тридцать лет до него показывает, что и крепостные слуги умеют мыслить и рассуждать не хуже, чем их господа, которые, в конце концов, в отношении основных проблем бытия, несмотря на всю свою образованность, оказываются такими же, если не бóльшими, невеждами. Ответы слуг барину явно не выдуманы Фонвизиним, как не выдуманы и сами образы слуг (в отношении конюха Ваньки это прямо подтверждается письмами Фонвизина, в которых он под этим именем и упоминается). Не выдумана и возможность таких философских бесед вольтерьянствующих господ со своими крепостными. В своих мемуарах Фонвизин сам же рассказывает, как некий знатный граф у себя за обедом в присутствии многочисленного общества и «при слугах» «отвергал бытие вышнего существа».

Существенно и то, что слуги не даются Фонвизиним на одно лицо: ответы всех трёх слуг у него чётко индивидуализированы,

как вполне индивидуализированы и рисующиеся на их основании характеры. Простодушный и преданный своим господам не за страх, а за совесть дядька Шумилов; насмотревшийся на людей и познавший им цену во время своих шатаний по столицам на запятках кареты барина, уставший от нескончаемой тряски конюх Ванька; типичный лакей с его лакейской философией плутней и пользования настоящим, Петрушка,— всё это лица, не имеющие ничего общего с условно приглашенными наперсниками и наперсницами драматургии классицизма, образы, метко выхваченные прямо из окружающей автора русской действительности и гораздо более реальные, чем сверхдобродетельный слуга Василий из «Мота» Лукина. В «Послании» Фонвизина перед нами — впервые художественно данные в нашей литературе живые зарисовки крепостных слуг, предшественники Тришки и Еремеевны «Недоросля». Всё это обеспечило огромную популярность «Послания». Оно неоднократно печаталось в качестве приложения не только к другим произведениям самого Фонвизина, но, при отсутствии в то время авторского права, и к произведениям других авторов, не имевшим к нему решительно никакого отношения; вышло даже отдельным лубочным изданием. Сыграло «Послание» и весьма значительную историко-литературную роль. В частности, оно имело немаловажное значение для Пушкина, который познакомился с ним ещё на лицейской скамье и сохранил живое творческое впечатление от него до самого конца жизни. В 1815 г., под прямым влиянием «Послания», им пишется сатирическая поэма «Тень Фонвизина», ряд стихов которой является непосредственным пересказом стихов «Послания», главным образом слов Ваньки. В одном из самых последних произведений Пушкина «Капитанская дочка» цитата из «Послания» берётся для характеристики служебных функций Савельича, первый и довольно полный эскиз к которому фонвизинский Шумилов собой и представляет; равным образом в так называемой «пропущенной главе» «Капитанской дочки» фонвизинским именем Ванька, повидимому, не случайно назван другой слуга Гринёва, перешедший на сторону Пугачёва.

В сатирах Кантемира мы также уже имеем элементы художественного реализма. Однако реалист по темам, по своему художественному созерцанию, Кантемир по художественным приёмам был своего рода натуралистом от классицизма. Фонвизинское «Послание к слугам», наряду с новиковскими «Письмами к Фалалею», — одно из первых проявлений в нашей литературе раннего реализма, и понятна та высокая оценка, которую даёт ему Белинский, замечая, что ««Послание к Шумилу» переживёт все толстые поэмы того времени».

В дальнейшем от сатирических произведений в стихах Фонвизин перешёл к сатире в прозе вроде тех сатирических очерков и писем, которые культивировались в сатирических журналах Новикова и др. Задуманный Фонвизинным сатирический журнал «Друг честных людей, или Стародум» должен был, как уже упоминалось,

в основном состоять именно из подобных сатирических писем («Письма к Стародуму от дедиловского помещика Дурькина» — сатира на невежественных отцов, не умеющих дать правильное воспитание своим детям; «Письмо Тараса Скотинина к родной его сестре госпоже Простаковой», весьма напоминающее «Письма к Фалалею»; «Письмо, найденное по блаженной кончине надворного советника Взяткина, к покойному его превосходительству ***», обнаруживающее «бездельнические способы к угнетению бедных и беспомощных» и др.). Однако наряду с сатирическими письмами Фонвизин предполагал давать в своём журнале и письма нравоучительного характера в тоне тех уроков добродетели, которые звучали из уст положительных персонажей «Недоросля». Таков обмен письмами между Софьей и её дядей Стародумом. Софья жалуется, что Милон увлёкся одной из «презрительных женщин», к которой она «ревнует до безумия». В ответ следуют пространные рассуждения Стародума на тему об обязанностях и поведении добродетельной супруги. Совет его Софье — «сносить терпеливо безумие мужа своего», ибо «он ищет забавы в объятиях любовницы, но по прошествии первого безумия будет он искать в жене своей прежнего друга». Помимо традиционных «писем» Фонвизин применяет новые весьма остроумные формы сатиры: таков его «Опыт российского сословника» — нечто вроде словаря синонимов, сатирически окрашенного, и, в особенности, — один из самых остроумных и смелых образцов сатиры XVIII в., составленная им около 1783 г. «Всеобщая придворная грамматика», которую он также предполагал ввести в свой журнал. В форме объяснения в вопросах и ответах основных грамматических терминов и изложения грамматических правил Фонвизин даёт исключительно резкую критику на двор Екатерины II. Блестяще удалось Фонвизину пародийно-сатирическое «Поучение, говоренное в Духов день иереем Василием в селе П.»; наконец, превосходит сатирический «Разговор у княгини Халдиной». Разговор также предназначался Фонвизиным для своего журнала, но впервые был опубликован только в 1830 г. в «Литературной газете» Дельвига, вызвав весьма высокую оценку Пушкина, заявившего в специальной критической заметке, что некоторые места его «достойны кисти, нарисовавшей семью Простаковых», и выразившего сожаление, «что не Фонвизину досталось изображать новейшие наши нравы».

Уже в ранних сатирических произведениях Фонвизина ярко выступают две свойственные ему как писателю черты: дар «смеяться вместе весело и ядовито» (Б е л и н с к и й) — огромный талант юмориста-сатирика — и замечательная наблюдательность художника, умеющего схватывать типические стороны действительности и сообщать своим впечатлениям яркую жизненность и большую художественную выразительность. Сам Фонвизин рассказывает, что он обладал способностью «принимать на себя лицо и говорить голосом весьма многих людей»: «Передразнивал я покойного Сумарокова, могу сказать, мастерски и говорил не только его голосом, но и умом,

так что он бы сам не мог сказать другого, как то, что я говорил его голосом». Это умение говорить не только голосом, но и умом другого было свойством и Фонвизина-художника. Замечательно проявляется оно уже в сатирических произведениях Фонвизина, таких, как «Послание к слугам», как «Поучение иерея Василия», но полного развития и совершенства достигает в фонвизинской драматургии.

Драматургия Фонвизина.

Первым драматургическим опытом Фонвизина, предпринятым в 1762 г., был уже упоминавшийся стихотворный перевод трагедии Вольтера «Альзира». Перевод обратил на себя в рукописи общее внимание: по рассказу Фонвизина, «стал делать много шума», но сам переводчик был недоволен им: «не отдал его ни на театр, ни в печать» и впоследствии относил к «грехам юности». Недовольство собой автора, очевидно, объясняется тем, что трагическое вообще не являлось его сферой. Видимо, он сам почувствовал это и через некоторое время, в 1764 г., взялся за стихотворную переработку одной из комедий французского поэта и драматурга Грессе, автора сатирических антиклерикальных стихотворных новелл, столь восхищавших позднее молодого Пушкина. Фонвизин на этот раз уже не просто переводит комедию Грессе, а в духе идей, господствовавших в кружке Елагина и вскоре сформулированных Лукиным, стремится переложить её на русские нравы. Правда, это приближение французского подлинника к русской действительности носит весьма относительный характер. Фонвизин меняет название комедии, вводит упоминания о Петербурге и Москве, но этим дело, в сущности, и ограничивается. Новое название комедии «Корион» ничуть не ближе нам, чем название подлинника Грессе — «Сидней»; переименовывая своих героев, Фонвизин называет их не русскими, а условно античными именами: вместо Сиднея, Гамильтона, Розалии появляются Корион, Менандр, Зиновия. Русское имя Андрей Фонвизин находит возможным дать только слуге Кориона, но слуга этот похож не столько на наших знакомых — Шумилова, Ваньку, Петрушку, — сколько является слепком с условных наперсников. Условна и имеющаяся в «Корионе» фигура глупого крестьянина. Фонвизин, правда, пытается в его языке передать особенности крестьянской речи. Но и здесь Фонвизин идёт по линии наименьшего сопротивления: передача духа и склада народной речи подменяется воспроизведением этнографических особенностей местного крестьянского говора, которое рассчитано на чисто внешний комический эффект:

Да также-сто и здесь, от нас неподалеку,
Тому уж года три боярина живет;
Все плащит да грустит, не взмилит ей и свет!
И, господи, спаси от едакой кручины!
А от цево? Никто не ведает притчины¹.

¹ Цитируется по тексту «Материалов для полного собрания сочинений Д. И. Фонвизина» Н. С. Тихонравова, СПб 1894, стр. 81. В собраниях сочинений Фонвизина эти особенности сглажены.

Фонвизинский крестьянин, очевидно, подсказал Лукину образы крестьян в его «Щепетильнике». Но то, на чём Лукин остановился — склонение на русские нравы иностранного подлинника, — Фонвизина явно не могло удовлетворить. «Корион» в его творческом развитии явился переходной ступенью от простого перевода иностранной пьесы к последующему созданию оригинальной русской драматургии.

«Бригадир». Подлинным рождением оригинальной драматургии Фонвизина, как и национально-русской художественной драматургии вообще, является написанная после «Кориона», около 1768 г., комедия «Бригадир».

Начиная с «Бригадира», Фонвизин раз навсегда отказывается в своей драматургии от явно стеснявшей его стихотворной формы («Пишу стихи, которые стоят мне не только неизреченного труда, но и головной болезни, так что лекарь мой предписал мне, в диете, отнюдь не пить английского пива и не писать стихов», — сообщает он, полушутя, в одном из своих частных писем). Подобно Сумарокову, он начинает писать свои комедии прозой.

Попытка некоторых прежних учёных оспорить самостоятельность «Бригадира», объявив его подражанием комедии Гольберга «Иоган из Франции», совершенно неосновательна. Связь его с пьесой Гольберга носит чисто внешний характер. Наоборот, с самого начала Фонвизин погружает нас в гущу русской поместно-бюрократической жизни и быта. Сумароков не давал никаких указаний об обстановке, в которой протекает действие его комедий, отвлечённых от какой бы то ни было конкретной действительности, разыгрывавшихся на фоне условной театральной декорации, на сценических подмостках «вообще». «Бригадир» Фонвизина открывается пространной ремаркой, дающей точные и весьма конкретные указания постановщику: «Театр представляет комнату, убранную по-деревенски. Бригадир, в сюртуке, ходит и курит табак. Сын его, в дезабилье, кобеняся, пьёт чай. Советник, в казакине, смотрит в календарь. По другую сторону стоит столик с чайным прибором, подле которого сидит советница, в дезабилье и корсете, и, жеманяся, чай разливает. Бригадириша сидит одаль и чулок вяжет». Сообщаемые здесь бытовые детали, подробности костюма, поз, жестов сразу же дают нам необходимое представление-характеристику каждого из персонажей. Ещё резче раскрывает себя каждое из действующих лиц с первых же слов, им произнесённых. Изумительная жизненность комических персонажей пьесы буквально потрясла современников, никогда ещё не видевших и не слышавших до того на нашей сцене ничего сколько-нибудь на это похожего.

«В «Бригадире» в первый раз услышали на сцене нашей язык натуральный, остроумный», — справедливо замечал позднейший исследователь и вместе с тем почти современник Фонвизина, поэт и критик Вяземский. Замечательны персонажи пьесы и своей портретной живописью. Об одном из наиболее удавшихся персонажей комедии — бригадирише, старозаветной, добродушно простоватой, бого- и мужебоязненной, от всей души восторгающейся своим дурнем-сыном

Акулине Тимофеевне — сам Фонвизин прямо замечал, что она срисована с живого «подлинника» — одной его московской знакомой, «которую ближние и дальние, словом, целая Москва признала и огласила набитою дураю». В то же время Фонвизин не только мастерски развил и углубил этот реальный образ, но и сумел сообщить ему подлинную художественную типичность, сразу бросившуюся в глаза современникам. Так, Никита Панин с восхищением говорил автору: «Я вижу, что вы очень хорошо нравы наши знаете, ибо бригадирша ваша всем родня; никто сказать не может, что такую же Акулину Тимофеевну не имеет, или бабушку, или тетушку, или какую-нибудь свойственницу».

У нас есть и значительно более позднее, относящееся уже к 30-м годам XIX в., свидетельство П. А. Вяземского об этой типичности как самой бригадирши, так и другого, заглавного образа комедии — её супруга, прямолинейно грубого военного служаки, презирающего всякое образование, за исключением военного устава и артикула, бригадира (чин между полковником и генералом), даже получившего вскоре, подобно многим классическим образам нашей литературы XIX в., широкое нарицательное значение: «Влияние, произведенное комедией Фонвизина, можно определить одним указанием: от нее звание бригадира обратилось в смешное нарицание, хотя сам бригадирский чин не смешнее другого. Наричание пережило даже и само звание: ныне бригадиров уже нет по табели о рангах, но есть еще род светских староверов, к которым имя сие применяется... Петербургские злоязычники называют Москву старою бригадиршею». Свидетельства эти драгоценны, прямо доказывая, что при исключительной конкретной жизненности, верности живой действительности образы комедии Фонвизина вместе с тем отличались широкой обобщённостью, другими словами, обладали подлинной художественностью.

Даже интернациональному образу офранцуженного молодого человека Фонвизин сумел придать черты отечественного Иванушки-дурачка. Типичны и остальные сатирические персонажи комедии; такова — модница, жеманница и мотовка, своего рода женская параллель к Иванушке — советница, издевающаяся над супружеской верностью, досадующая, что она родилась русской, а не парижанкой. Таков её муж, ловкий и вороватый советник, наживший себе «достаточек» «в силу указов» и тотчас вышедший в отставку после появления манифеста 1762 г. против взяточничества, — ханжа, сыплющий цитатами из священного писания, убеждённый, что стоит ему простоять всюнощную, чтобы бог простил ему всё, что он нагрешил за день, нежно призывающий свою «пассию» — бригадиршу — «согрешить и покаяться». Жизненность, характерность этих образов лучше всего подтверждается тем, что почти все они были подхвачены и стали буквально бытовать на страницах сатирических журналов.

Как театральная пьеса «Бригадир» ещё достаточно слаб. Содержание его примитивно и надуманно. Все персонажи наперекрест

влюблены друг в друга: бригадир волочитя за советницей, советник — за бригадиршей, советница «амурится» с сыном бригадира Иванушкой. Только одна бригадирша оказывается вне этой круговой любовной интриги. На этой почве завязывается и нехитрая фабула пьесы: дочь советника Софья любит бедного дворянина Добролюбова, но отец хочет выдать её за Иванушку, чтобы быть ближе к своей «пассии» — его матери, бригадирше. Однако, когда Добролюбов выигрывает судебный процесс и становится владельцем двух тысяч душ, шансы его сразу повышаются. Действия в «Бригадире» тоже, в сущности, нет: вся пьеса состоит из разговоров, заключающихся главным образом во взаимных любовных признаниях. Возникает то, что можно назвать действием, только к самому концу пьесы, когда любовные вожделения и шашни всех её комических персонажей выходят наружу и бригадир, забрав жену и сына, в негодовании покидает имение советника. Но выкупает все эти недочёты появление в «Бригадире» живых, реальных образов-персонажей. Кантемир в своих сатирах давал, как правило, обобщённые образы тех или иных пороков — ханжества, грубого невежества и т. п. Таковы его Критоны, Сильваны и т. п. Фонвизин первый в нашей литературе сумел в персонажах своей комедии дать художественные образы-типы, сочетающие в себе изображение живого человека с показом типических явлений действительности. То, что Ломоносов сделал для форм нашего стиха, Фонвизин впервые осуществил в обрисовке человеческих характеров. Это намечалось уже в «Послании к слугам», но впервые осуществилось в «Бригадире». О самом Фонвизине Пушкин замечал, что он «из перерусских русской». Это же можно с полным правом сказать и о «Бригадире». Ещё в гораздо большей степени относится это к другой комедии Фонвизина, представляющей собою художественную вершину всего его творчества, — знаменитому «Недорослю».

«Недоросль». Центральное произведение Фонвизина «Недоросль» вынашивалось им в течение многих лет. Первый набросок «Недоросля», очень сильно отличающийся от комедии в её окончательном виде и только недавно опубликованный (сохранилось всего лишь три акта его), относится ещё к 60-м годам и по ряду признаков, можно думать, даже предшествует «Бригадиру», т. е. является первым опытом создания Фонвизиним русской оригинальной комедии в прозе. Завершён же был «Недоросль» чуть ли не двадцать лет спустя, в начале 1782 г. Но и после завершения комедии Фонвизин никак не мог расстаться со своими героями; как мы уже знаем, затеянный им журнал прямо должен был называться именем Стародума и состоять в значительной степени из переписки между ним и остальными персонажами пьесы, в которой раскрывалась их дальнейшая жизненная судьба. Из сличения первоначального наброска «Недоросля» с его окончательной редакцией для нас становится ясен весь путь Фонвизина-драматурга.

Просветители XVIII в., в соответствии с их основной концепцией, согласно которой «мнения правят миром», придавали чрезвычайно

большое значение правильному воспитанию. Уже Кантемир, как мы вспомним, посвятил вопросам воспитания целую специальную сатиру. Равным образом в других сатирах он резко высмеял в лице Медоров и Сильвий — Иванушек и советниц своего времени, т. е. поверхностное усвоение западноевропейской образованности. В творчестве Фонвизина проблема воспитания молодого дворянина является одной из самых основных. «Всему причиной воспитание», — заявляет положительный персонаж «Бригадира» Добролюбов. «К несчастью мне не дано было воспитания», — жалуется один из персонажей другого позднейшего произведения Фонвизина, сатирического «Разговора у княгини Халдиной», Сорванцов. Та же тема выдвигается в последнем произведении Фонвизина — его незаконченной комедии «Выбор гувернера». Она же составляет предмет переписки Стародума с дедиловским помещиком Дурькиным. Наконец, во весь рост ставится эта же тема в «Недоросле». В первоначальной редакции «Недоросля» картина воспитания помещичьего сына, будущего Митрофанушки (здесь он ещё зовётся, как и герой «Бригадира», Иванушкой), стоит в центре всей пьесы, вообще представляющей своего рода параллель к «Бригадиру»: там показан Иванушка, побывавший в чужих краях, здесь — другой Иванушка, не вылезавший из своего медвежьего угла; там — сатира на поверхностную «парижскую» псевдообразованность, здесь — на отечественное дворянское невежество. Причём провинциально-поместному Иванушке, который «уж бороду бреет», а всё ещё никак не может одолеть букваря, противопоставляется сын образованного петербургского дворянина Добромыслова (будущего Стародума), Миловид (будущий Милон), который младше Иванушки тремя годами, а «уже и иностранными языками говорит и давно уже офицер». Основное содержание пьесы и заключалось в этом противопоставлении двух систем воспитания, олицетворённых в контрастных образах: грубого, бьющего своих родителей, невежественного и неотёсанного деревенского болвана Иванушки и прекрасно воспитанного и образованного петербургского молодого человека, который усвоил всё, что полагается истинному дворянину, — «выучился по-немецки, по-французски, по-итальянски, арифметику, геометрию, тригонометрию, фортификацию, архитектуру, историю, географию, танцевать, фейхтовать, манеж и на рапирах биться и еще множество наук окончил, а именно на разных инструментах музыкальных умеет играть».

Воспитание, вернее — отсутствие сколько-нибудь нормального воспитания Митрофанушки составляет одну из основных тем и окончательной редакции «Недоросля», что продолжает подчёркиваться и самым названием пьесы. Однако теперь эта тема замечательным образом углубляется. Митрофанушка не только плод дурного воспитания, но само это воспитание Фонвизин показывает как органический результат всего социально-бытового уклада «злонравных» крепостников Простаковых — Скотининых.

Картину дикого, грубого и невежественного помещичьего злонравия и развёртывает во всю широту «Недоросль» Фонвизина. В пер-

вой редакции Тарас Скотинин вовсе отсутствует. Мать же Иванушки, любящая сына, но боящаяся мужа Улита Абакумовна, ещё весьма далека от будущей «презлой фурии» Простаковой. Самый мотив жестокого обращения её с крепостными в первой редакции ещё не подчёркивается. Будущая Простакова проглядывает только в угрозе барыни неловким девкам: «Непотребные каналы, бестии! Всех велю пересечь до смерти». Но самое это восклицание вырывается у неё в обстановке весёлого фарса, о котором даёт представление непосредственно предшествующая ему ремарка, живописующая забавную суматоху, вызванную сообщением прибежавших девок о приезде гостей: «Хозяин, бегая взад и вперед, то же и хозяйка, и служанки в виде суетности. Служанка с тарелками, люди со стульями. Иному запутатца и упасть на хозяина и его подтолкнуть на хозяйку, у которой чепец сбить с головы и опростоволосить. Она должна закрыть голову и идучи кричать». Понятно, что только что приведённый нами угрожающий крик Улиты Абакумовны в подобном сценическом контексте ещё не производит того зловещего впечатления, какое производят возгласы за кулисами Простаковой в последнем акте окончательной редакции «Недоросля»: «Плуты! воры! мошенники! Всех прибить велю до смерти!»

Иванушка «Бригадира» до его поездки за границу не получил никакого образования. «Вот уже Иванушке гораздо за двадцать, а он — в добрый час молвить, в худой помолчать — и не слыхивал о грамматике», — повествует о сыне бригадир. Именно потому-то так поверхностно-уродливо воспринял он и европейскую образованность. Митрофанушку родители засаживают за грамматику. Но из этого ничего доброго не получается. «Чрез воспитание разумели они одно питание», — рассказывает о своих родителях в «Разговоре у княгини Халдиной» Сорванцов. В «Недоросле» картина подобного воспитания-питания показана в лицах. «Мы видим все несчастные следствия дурного воспитания», — говорит в пятом действии, подытоживая всё происходившее перед зрителями, Стародум. Но вместе с тем нарисованная в «Недоросле» картина по своему содержанию гораздо шире, чем просто показ дурного воспитания. Последнее зависит не только от того, что Митрофанушку плохо учат и усиленно питают вместо того, чтобы воспитывать. «Родителей — злее всех пример», — писал в своей сатире о воспитании Кантемир. С этим вполне согласен и Фонвизин. Митрофанушка был с самого раннего детства окружён злыми примерами. Комедия Фонвизина заканчивается словами Стародума, указывающего на Простакову: «Вот злонаравия достойные плоды!» Пьеса о воспитании вырастает в пьесу о помещицьем злонаравии, первую у нас социальную комедию-сатиру.

В «Недоросле» бесчеловечное обращение невежественной и злобой крепостницы-помещицы с попавшими под её всецелую и страшную власть бесправными и беспомощными людьми составляет как бы лейтмотив всей пьесы. Своего рода увертюрой ко всему, что дальше следует, является первая же знаменитая сцена между

Простаковой и её доморощенным крепостным портным Тришкой, которому поручено сшить кафтан шестнадцатилетнему барскому «дитяти». Дикая крепостница, походя обзывающая подчинённых ей людей скотами, а на деле сама утратившая всякий человеческий образ и подобие, сразу встаёт перед зрителями во весь свой рост. В дальнейшем образ этот раскрывается во всё более гнусной и отвратительной своей нагоде. Вспомним хотя бы горькую иронию крепостной мамки Митрофана, Еремеевны, преданной не за страх, а за совесть своему питомцу, по поводу барской «милости» за её труды: «по пяти рублей на год, да по пяти пощёчин на день». Вспомним знаменитую реплику самой Простаковой в ответ на сообщение, что девка Палашка захворала и с утра лежит: «Легит! Ах, она bestия! Легит! Как будто она благородная!» «Слыхал ли ты, братец, каково житье-то здешним челядинцам?» — спрашивает один из учителей Митрофанушки, недоучившийся семинарист Кутейкин другого «учителя», отставного солдата Цыфиркина: «Даром что ты, служивый, бывал на баталиях, страх и трепет придет на тя...» — «Вот на, слышал ли? — отвечает Цыфиркин. — Я сам видел здесь беглый огонь в сутки сряду часа по три». Об этом же с цинической откровенностью сообщает сама Простакова наехавшему к ней правительственному чиновнику Правдину, прослышавшему про её зверства и решившему положить им конец. «Всё сама управляюсь, батюшка, — хвалится она Правдину. — С утра до вечера, как за язык повешена, рук не покладаю: то бранюсь, то дерусь, тем дом и держится, мой батюшка». И в самом деле, Простакова являет собой основную, центральную фигуру всей пьесы, своего рода ось вращения её маленького и омерзительного мирка. Недаром, представляясь дядюшке Стародуму, её близкие поочередно рекомендуются: «Я сестрин брат», «Я женин муж», «А я матушкин сынок» — знаменитое словосочетание, которое получило, как и ряд других выражений «Недоросля», вроде «не хочу учиться, хочу жениться» или «убояся бездны премудрости» и т. п., широчайшее поговорочное употребление. В «Бригадире» Фонвизин подверг сатирическому осмеянию и обличению целый ряд отрицательных сторон жизни и быта поместно-чиновного общества: глупое и возмутительное преклонение перед всем иностранным (Иванушка, советница), грубое невежество (бригадир), лицемерие, взыточничество (советник). В «Недоросле» он обрушивается на основное зло своего времени — крепостное рабство. В беспощадно-сатирическом показе крепостного произвола и насилия, олицетворяемого в лице злобной фурии, неистовой и жестокой самодурки-помещицы Простаковой, её жалкого и забитого мужа, её низколобого и крепколобого братца Скотинина, заботящегося об одних свиньях и считающего своих людей хуже скотов, и заключается основное общественное значение «Недоросля». Образы обоих Простаковых, Митрофанушки, Скотинина, как и учителей, даны в гротескных преувеличениях, смешны, но вместе с тем эти смешные карикатуры ужасающе верны действительности. В частности, видя на сцене Простакову, зрители того времени не могли не вспомнить печально-известную

Салтыкову (параллель, возможно, сознательно подсказывавшаяся автором и самым созвучием этих имён). В смехе, в умении до упада смешить зрителей Пушкин справедливо усматривал основную силу Фонвизина-комедиографа. Из всех русских писателей равным ему в этом отношении считал он только Гоголя. «Как изумились мы,— писал он в связи с появлением гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки»,— русской книге, которая заставляет нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времён Фонвизина». Но тот же Пушкин справедливо подчёркивал, что в смехе Фонвизина была заключена и огромная обличительная сила. «Сатиры смелый властелин»,— называл он автора «Недоросля», а о самом «Недоросле» писал, что в нём «сатирик превосходный громил невежество в комедии народной».

Эти лапидарные определения-формулы Пушкина подхватывает и развивает Гоголь: в «Недоросле», замечает он, Фонвизин раскрывает перед зрителями «раны и болезни нашего общества, тяжёлые злоупотребления внутренние, которые беспощадною силою иронии выставлены в очевидности потрясающей». Полностью совпадают с этим суждением о «Недоросле» и такого выдающегося знатока нашего исторического прошлого, как В. О. Ключевский: «Эта комедия — бесподобное зеркало. Фонвизину в ней как-то удалось стать прямо перед русской действительностью, взглянуть на неё просто, непосредственно в упор... поэтический взгляд автора сквозь то, что казалось, проник до того, что действительно происходило». То, что «действительно происходило» в тогдашней «русской действительности» и что замечательно отразил в «зеркале» своей комедии Фонвизин, точно разъясняет Горький: «В «Недоросле» впервые выведено на свет и на сцену растлевающее значение крепостного права и его влияние на дворянство, духовно погубленное, выродившееся и развращённое именно рабством крестьянства».

Но тот же Ключевский совершенно неправ, утверждая, что Фонвизин в своём «Недоросле» взглянул на действительность «взглядом, не преломлённым никакими точками зрения», и воспроизвёл её с безотчётностью художественного понимания». На самом деле Фонвизин полностью отдавал себе отчёт в том, что делал; писал свою комедию глубоко сознательно; проводил её совершенно определённую и весьма злободневную политическую тенденцию. С полной отчётливостью тенденция эта выражена в положительных персонажах «Недоросля» и, в особенности, в главном из них — Стародуме, который является неприкрытым рупором взглядов самого автора (недаром имеется известие, что Фонвизин сам исполнял как-то роль Стародума) и в то же время возведён им на высоту образа идеального дворянина вообще. «Друг честных людей», как он сам себя называет, Стародум (подобно самому Фонвизину и всей группе Панина) находится в явной оппозиции екатерининскому режиму. Он выходит в отставку, ибо не может снести господствовавшего в служебных отношениях «неправосудия»: знатные бездельники награждаются, а истинные заслуги пренебрежены. Он удаляется и от двора — «без деревень, без ленты, без чинов», ибо не хочет пресмыкаться в «чужой перед-

ней». Обличительные тирады в разговоре его с Правдиным против «двора», т. е. непосредственного окружения Екатерины, и, в конечном счёте, её самой, отличаются исключительной резкостью. Их общий вывод: «двор» представляет собой самое заражённое место империи. В ответ на слова Правдина, что с такими «правилами», каковы они у Стародума, «людей не отпускать от двора, а ко двору призывать надобно... за тем, за чем к больным врача призывают», Стародум с полной твёрдостью и убеждённою отвечает: «Мой друг, ошибаешься. Тщетно звать врача к больным неисцельно: тут врач не пособит, разве сам заразится». В уста Стародума вкладывает автор и другую весьма энергичную тираду против крепостников: «угнетать рабством себе подобных беззаконно». Удалившийся от двора и службы Стародум в своей последующей деятельности как бы осуществляет практически идею «торгующего дворянства» — уезжает в Сибирь, где, как можно понять из его разъяснений, обогащается путём добычи золота. Однако этот «буржуазный» момент его биографии, в котором тоже отражаются реальные процессы, происходившие в жизни тогдашнего русского общества, ни в какой мере не делает его промышленником, приобретателем: к заботе о деньгах, к обогащению он относится подчёркнуто отрицательным образом — и вообще это ни в малейшей мере не мешает ему оставаться идеальным представителем своего класса, не только своими рассуждениями, но и всем своим обликом, дающим, по реплике Правдина, «чувствовать истинное существо должности дворянина». Своеобразной особенностью взглядов и убеждений Стародума, характерно их очерчивающей, ограничивающей и подчёркиваемой самым его именем, является то, что его идеалы находятся не впереди, не в будущем, а позади, в историческом прошлом, сочувственно противопоставляемом «нынешнему обращению света», т. е. в петровском времени, когда «один человек назывался ты, а не вы», ибо тогда «не знали еще заражать людей столько, чтобы всякий считал себя за многих», когда «придворные были воины, да воины не были придворные», когда «к научению мало было способов», но зато «не умели еще чужим умом набивать пустую голову». Всё это также имело определённую политическую окраску. Екатерина II постоянно стремилась подчеркнуть непосредственную, органическую связь и преемственность её времени по отношению к эпохе Петра, которому, как она постоянно это заявляла, она во всём следовала и подражала. Стародум, как видим, наоборот, решительно разделяет эти две эпохи, прямо противопоставляя одну другой. Явно неодобрительно отзываясь он и о «нынешних мудрецах», т. е. о французских философско-просветителях, «которые, правда, искореняют сильно предрассудки, да воротят с корня добродетель». В образах Простаковых и Скотининых Фонвизин «громил» те отсталые массы дворян-крепостников, которые были классовой базой и опорой режима Екатерины — Потёмкина; речами Стародума, направленными против двора, он «громил» самый этот режим. «Здравным» дворянам и неизлечимо больному двору противопоставлены в лице положительных персона-

жей «Недоросля» — Софьи, Милона, Правдина (младшее поколение) и Стародума (старшее поколение) — образы носителей дворянских добродетелей, как они понимались представителями передового оппозиционного дворянства, литературным пропагандистом и провозвестником которого был Фонвизин. Всё это сообщало «Недорослю» остро оппозиционную политическую зарядку. Усугубляло это и трудности, которые Фонвизину пришлось преодолеть, чтобы провести свою комедию на сцену. Против комедии, которую до её постановки на сцене автор читал в некоторых частных домах, ополчились кровно задетые ею помещики-крепостники. С другой стороны, смелые речи Стародума о дворе забеспокоили театральную дирекцию. В результате уже совсем было подготовленная постановка комедии на казённой петербургской сцене не состоялась. Побоялся ставить её и директор частного московского театра Маддокс. Есть свидетельство, что и сами московские актёры долго отказывались играть её, «опасаясь мести дворян». Невозможность поставить «Недоросля», очевидно, вызвала нежелательные для Екатерины толки в широких общественных кругах, и вот после почти девяти месяцев неустанных хлопот Фонвизину удалось, наконец, добиться письменного разрешения правительства на постановку, которая и состоялась 24 сентября 1782 г. Тем большим успехом она сопровождалась. По свидетельству современника, публика, присутствовавшая на представлении, выражала свой восторг в духе времени — «аплодировала пиесу метанием кошельков», т. е. бросала на сцену кошельки с деньгами, предназначенными, очевидно, для актёров. Сам Фонвизин считал, что успеху «Недоросля» он был обязан больше всего «особо Стародуму». Действительно, прямая и несколько суровая фигура «друга честных людей», исполненного «ревности к общему благу», смело обличающего зло и неправду, не могла не внушать живого сочувствия и даже восхищения передовым, оппозиционно настроенным современникам. Но при всей своей исторической характерности и злободневной политической остроте и сам Стародум и все остальные положительные персонажи пьесы лишены были широкой художественной типичности. Объясняется это тем, что в силу своего отрицания Фонвизин был гораздо прогрессивнее, чем в своих положительных идеалах. Вот почему, когда эта злободневная политическая острота миновала, фигуры положительных персонажей, которые не столько живут и действуют на сцене, сколько пространно и важно рассуждают — «резонируют» на морально-политические темы и преподают уроки дворянских добродетелей, стали утрачивать свою первоначальную выразительность. Недаром почти во всех более поздних театральных постановках их роли подвергались весьма значительным режиссёрским сокращениям. Наоборот, художественная действительность отрицательных персонажей продолжала полностью сохраняться. Объясняется это той величайшей силой художественного обобщения, типизации, которая в них заключена. Образы бригадира и бригадирши, столь много говорившие читателю и зрителю в конце XVIII и даже в первом десятилетии XIX века, в дальнейшем потеряли эту свою непосред-

венную жизненную типичность, стали иметь для последующих поколений чисто историческое значение. Простакова, Митрофан, Скотинин, в образах которых Фонвизину удалось показать всю отвратительность породившего их эксплуататорского общественного строя, продолжали сохранять яркую типичность далеко за пределами своего времени.

Почти пятьдесят лет спустя после первой постановки «Недоросля» Пушкин, устами героя «Романа в письмах», заметит о современных ему провинциальных дворянах: «Для них не прошли ещё времена Фонвизина. Между ими процветают Простаковы и Скотинины!»; в «Евгении Онегине» он заставляет на именины к Лариным среди прочих окрестных соседей-помещиков приехать и состарившихся Скотининых («Скотинины — чета седая»), а в первоначальном варианте второй главы прямо сопоставляет саму Ларину-мать с Простаковой: «Она меж делом и досугом открыла тайну, как супругом, как Простакова, управлять». «Бельведерским Митрофаном» назвал Пушкин в эпиграмме 1827 г. («Лук звенит, стрела трепещет») одного из своих современников-литераторов. Лермонтов в «Тамбовской казначейше» приводит «времен новейших Митрофана» «на вистик» к казначею, среди гостей которого, повидимому, фигурирует и один из персонажей «Бригадира» — «господин советник, блюститель нравов, мирный сплетник». Пережили персонажи «Недоросля» и саму возраставшую их крепостническую действительность. Уже после уничтожения крепостного права, в конце 60-х годов, Салтыков-Щедрин неоднократно подчёркивал, что «Митрофанушку теперь нельзя назвать анахронизмом» («Письма к тётьеньке»). «Митрофаны не изменились», — пишет он же в «Господах ташкентцах». Ещё позднее, в самом конце 70-х годов, он включает в свой «Круглый год» письмо Тараса Скотинина, написанное в стиле аналогичных писем Фонвизина, предназначавшихся им для своего неосуществившегося сатирического журнала. Из письма выясняется, что живы и благополучно здравствуют и племянник Скотинина Митрофан и сестрица госпожа Простакова, с которой братец затеял тяжбу о земле «и, благодарение богу, успел ту землю в первой инстанции оттягать». Поэт-«искровец» Д. Д. Минаев в своих стихах, написанных в 1882 г. в связи со столетней годовщиной первой постановки «Недоросля», также пишет о «неумирающем бессмертном Митрофане», который «в своих бесчисленных потомках расплодился», породил «несчастных Митрофанушек орду, которых мы теперь встречаем всюду, забравшихся во всякую среду». Всё это лучше всего показывает, что сатирические персонажи «Недоросля» прочно вошли в ту замечательную галерею реалистических художественных образов-типов, которой по праву может гордиться русская литература и которую именно они и открывают собою.

Из всех наших пьес XVIII в. один только «Недоросль» сохранился и в репертуаре советской сцены. Это лучше всего доказывает справедливость названия Пушкиным «Недоросля» нашей «народной комедией».

Художественная действенность «Недоросля» тем замечательнее, что драматургическая форма и этой лучшей комедии Фонвизина ещё отличается весьма многими условностями и недочётами. О пьесах Фонвизина Белинский хорошо сказал, что они в сущности ещё не комедии, а лишь «плод усилия сатиры стать комедией». Основным недостатком «Недоросля», как и «Бригадира», является слабость фабулы и почти полное отсутствие действия. Сам Фонвизин позднее замечал, что в «Недоросле» он «из разговоров Стародума с Правдиным, Милоном и Софьею составил целые явления». Первоначальная редакция «Недоросля» вообще лишена какой бы то ни было сценической интриги. В окончательной редакции интрига появляется, однако во многом повторяет интригу «Бригадира», хотя и осложняя её рядом характерных бытовых деталей. Простакова, ограбившая сироту Софью, прибрав к рукам её имение, хочет, дабы спрятать «концы в воду», выдать её за брата, а затем, узнав, что Софья неожиданно делается богатой наследницей, намеревается женить на ней сына. Дядюшка и племянник оказываются «совместниками», т. е. соперниками, как в «Бригадире» отец и сын. Софья любит Милона и к концу пьесы благополучно с ним соединяется. В самом построении своих пьес Фонвизин точно следовал правилам классицизма. И «Бригадир», и «Недоросль» состоят из пяти канонических актов, хотя в том же «Бригадире» развязка могла наступить гораздо ранее: уже к концу третьего действия выясняется, что Добролюбов выиграл процесс и становится выгодным для родителей Софьи претендентом на руку их дочери. Равным образом в обеих комедиях соблюдено единство места и времени. Схематичны в духе классицизма и образы положительных персонажей «Недоросля», являющие собой образцы чистейшей добродетели «без страха и упрёка». На первый взгляд может показаться, что Фонвизин и в изображении отрицательных персонажей «Недоросля» остаётся в пределах такого же схематизма. Подобно положительным героям пьесы — Правдину, Стародуму, Милону, Софье (по-гречески — премудрость; вспомним, что это же имя дано и добродетельной героине «Бригадира»), отрицательные персонажи её наделены сами за себя говорящими именами, сразу же дающими читателю характеристику каждого из них: Простаков, Вральман, Кутейкин (в образе Кутейкина даётся явная сатира на духовенство вообще) и т. п. Но даже и этому чисто внешнему, традиционно-условному приёму Фонвизин умеет сообщить замечательную художественную силу. Возьмём, например, фамилию Скотинин. Ещё Сумароков в своей сатире «О благородстве» писал о злонравном дворянине: «Ах! должно ли людьми скотине обладать?» Сопоставление злых владельцев душ со скотиной неоднократно встречаем и в журналах Новикова. Его же подхватывает и Фонвизин в своём «Корионе», когда говорит, что иной из провинциальных дворян, «гоняясь за скотом, и сам бывает скот». В «Недоросле» Фонвизин попросту превращает этот ставший в применении к «злонравному» помещику почти постоянным эпитет в имя-характеристику. Однако в данном случае это имя-характери-

стика не только приклеивается ко лбу персонажа (как мы это имели в Кривосудах и Худосмыслах новиковской сатиры, как в значительной степени имеем в Правдиных и Стародумах того же «Недоросля»), но и органически вырастает в самое его существо, художественно воплощается, реализуется в нём. Бранное слово развёртывается в полноценный художественный образ, как бы растворяясь в нём и в то же время окрашивая его в нужные и отвечающие художественному заданию автора цвета. Больше того, олицетворённое в живом образе слово является и названием основной внутренней темы всей пьесы — изображения скотского быта элонравных помещиков. С грубоватым, но подлинным юмором это «обыгрывается» на протяжении всего «Недоросля», являясь своего рода лейтмотивом комедии, возвращающимся снова и снова в различных вариациях.

В первом же действии Скотинин наивно удивляется своей особой любви к свиньям: «Люблю свиней, сестрица: а у нас в околотке такие крупные свиньи, что нет из них ни одной, которая, став на задние ноги, не была бы выше каждого из нас целой головою». Саркастический смысл последних слов тем сильнее, что они вложены в уста самого же, никак не подозревающего этого Скотинина. Оказывается, что любовь к свиньям вообще является «фамильной» скотининской чертой. В простодушной реплике Простакова осмыслиется и причина этого непонятного самому Скотинину страстного влечения его к свиньям:

Простаков. Странное дело, братец, как родня на родню походить может! Митрофанушка наш весь в дядю — и он до свиней сызмала такой же охотник, как и ты. Как был еще трех лет, так, бывало, увидя свинку, задрожит с радости.

Скотинин. Это подлинно диковинка! Ну пусть, братец, Митрофан любит свиней для того, что он мой племянник. Тут есть какое-нибудь сходство: да от чего же я к свиньям так сильно пристрастился?

Простаков. И тут есть же какое-нибудь сходство. Я так рассуждаю.

Этот же мотив настойчиво обыгрывается Фонвизиним в репликах других персонажей. В четвёртом акте, в ответ на слова Скотинина, что его род «великий и старинный», Правдин иронически замечает: «Этак вы нас уверите, что он старше Адама». И когда не подозревающий ловушки Скотинин с готовностью подтверждает это: «А что ты думаешь? хоть немногим...», Стародум, смеясь, перебивает его: «То-есть пращур твой создан хоть в шестой же день, да немного попрежде Адама». Как известно, в шестой день, по библии, бог создал сперва животных, потом человека. В ответ на заявление Скотинина, что раз он заботится о своих «свинках», так, верно, позаботится и о жене, Милон возмущённо восклицает: «Какое скотское сравнение!» В развязке пьесы гувернёр Митрофанушки, немец Вральман, служивший раньше конюхом у Стародума, просится обратно на это место:

Стародум. Да ты, Вральман, я чаю, отстал от лошадей?

Вральман. Эй, нет, мой патюшка! Шиучи с стешним хоспотам, касалось мне, што я всё с лошатками.

Хитрый церковник Кутейкин вкладывает автохарактеристику этого рода в уста самого Митрофанушки. Во время урока грамоты он заставляет своего ученика читать из Часослова: «Аз есмь скот, а не человек, поношение человеков». Впрочем, о скотской природе себя самих и друг друга с наивностью и простодушием, усугубляющими комический эффект, твердят и сами представители «великого и старинного рода» Скотининых. Рекомендуясь Стародуму, сестра Тараса Скотинина, Простакова, рассказывает о себе: «Ведь и я по отце Скотининых. Покойный батюшка женился на покойнице матушке; она была по прозванию Приплодиных. Нас, детей, было у них восемнадцать человек...» В подобных же тонах Скотинин отзывается о сестре, говоря о ней совершенно на таком же языке, на каком он мог бы говорить о своих столь милых ему «свинках»: «Что грехатаить, одного помёту; да вишь как развизжалась...» Сама Простакова уподобляет любовь свою к Митрофанушке привязанности суки к своим щенятам («Слыхано ли, чтоб сука щенят своих выдавала?»). Этот мотив равным образом несколько раз обыгрывается Фонвизинным. «Я, братец, с тобою лаяться не стану», — говорит Простакова, обращаясь к брату. Когда Правдин угрожает предать её суду за попытку насильственного увоза Софьи под венец, она с бесподобной непосредственностью восклицает: «Ах, я собачья дочь! что я наделала!» Наконец, в финале пьесы фамилия Скотининых выносится автором за пределы одной семьи, провозглашается родовым именем всех злонаравных дворян-помещиков вообще. После объявления об отдале имени Простаковой за бесчеловечное обращение её со своими крестьянами в опеку, Правдин говорит, обращаясь к Скотинину: «...Ступай к своим свиньям! Не забудь однакож повестить всем Скотининым, чему они подвержены». Скотинин отвечает: «Как друзей не остеречь!» Так фамилия-характеристика в развороте пьесы превращается в широкое обобщение, почти символ всей «злонаравной» помещичьей России вообще.

Но характеры персонажей «Недоросля» зачастую отнюдь не покрываются их именами-характеристиками. В этом отношении особенно показателен характер Простаковой, разработанный с замечательной широтой. Простакова не только злая жена, которая держит под башмаком своего мужа и угнетает рабством крестьян. Она скупа, лицемерна, лжива, нагла и вместе с тем труслива; беспощадна по отношению к тем, кто отданы ей во власть, и готова унижаться до подлости перед тем, кто сильнее её (вспомним, как она падает перед Правдиным на колени, умоляя простить её, и как немедленно снова превращается в прежнюю бесчеловечную помещицу, как только это прощение ею получено). Правдин недаром называет её «презлую фурией». На протяжении всей пьесы, действительно, подобно фурии, мечется она по сцене, словно одержимая демоном какой-то злобной энергии, ни перед чем не останавливающейся для достижения своих целей (вспомним её намерение похитить Софью и насильно повенчать её с Митрофанушкой). Образ Простаковой отнюдь не только комичен: он внушает и ужас. И понятен категорический отказ Прав-

дина, после объявления указа о взятии имени Простаковых под опеку, предоставить ей запрашиваемую отсрочку не только на три дня, но и на три часа: «она и в три часа напроказить может столько, что веком не пособишь», — замечает Стародум. «Я дала бы себя знать...», — замечает сама она в сторону. Однако и в этой «презлой фурии», уродённой Скотиной, в которой, действительно, словно бы нет ничего человеческого (даже её «безумная любовь» к сыну носит, в сущности, чисто животный, физиологический характер), в конце пьесы неожиданно вдруг что-то дрогнуло. После прочтения указа об опеке, разбитая, уничтоженная, она бросается к сыну, как к последнему прибежищу: «Один ты остался у меня, мой сердечный друг, Митрофанушка». Митрофан грубо её отталкивает. Простакова в отчаянии восклицает: «И ты! и ты меня бросаешь!» — и через некоторое время снова: «Нет у меня сына!» Слова эти означают больше, чем только то, что Митрофанушка сдаёт в солдаты. Образ Простаковой в какой-то степени очеловечивается. Смешная, страшная и ствратительная на протяжении всей пьесы, в таком почти трагическом финале она даже вызывает к себе некоторую невольную жалость. Недаром, когда она падает в обморок, добродетельные персонажи пьесы, до этого момента столь ею возмущавшиеся, спешат ей на помощь:

Софья (*подбегав к ней*). Боже мой! Она без памяти.
Стародум (*Софье*). Помоги ей, помоги.

(*Софья и Еремеевна помогают.*)

Правдин (*Митрофану*). Негодица! Тебе ли грубить матери? К тебе ее безумная любовь и довела ее всего больше до несчастья.

Митрофан. Да она, как будто неведомо...

Правдин. Грубиян!

Стародум (*Еремеевне*). Что она теперь?

Еремеевна (*посмотрев пристально на г-жу Простакову и всплеснув руками*). Очнется, мой батюшка, очнется.

Жест и слова Еремеевны примечательны. Стародум, Софья, Правдин знают, что Простакова, после взятия её имени в опеку, обезврежена, и потому могут «по человечеству» пожалеть её, тем более что она, хотя и «злонравная», а всё же дворянка. Забитая Простаковой крепостная Еремеевна, которая ещё не может разобраться в том, что произошло, «помогает» барыне и вместе с тем в ужасе всплескивает руками, видя, что её исконная мучительница вот-вот очнется и её терзания начнутся сызнова. Эта деталь — лишнее свидетельство той большой художественно-психологической и социальной правдивости, до которой удаётся подняться Фонвизину.

С подобной же широтой и мастерством обрисованы и другие комические персонажи «Недоросля», не только главные, вроде Митрофана (тоже имя со значением: «Митрофан» по-гречески — «являющий мать», т. е. подобный матери, порождённый ею) и Скотинина, но и второстепенные — учителя, Еремеевна, — вплоть до совершенно эпизодического Тришки, доморощенного крепостного портного

со своим злосчастным кафтаном, непосредственно перешедшим впоследствии в известную басню Крылова. Замечательной жизненности комических образов «Недоросля» способствует мастерски разработанный язык их. Ещё Сумароков стремился индивидуализировать речь персонажей своих комедий. В «Недоросле» Фонвизина эта индивидуализация достигает исключительного совершенства. Уже современники особенно оценили в «Недоросле» то, что из его комических персонажей «каждый в своем характере изречениями различается». Действительно, построенная на церковно-славянизмах лукаво-льстивая речь Кутейкина; переполненная профессиональными военными терминами речь отставного солдата Цыфиркина; подобострастно-ласковая с хозяевами и нахально-высокомерная со слугами завиральная речь русского немца Вральмана, с метко схваченными комическими особенностями произношения; живописный язык преданной не за страх, а за совесть своему питомцу крепостной «мамы» Митрофана, Еремеевны, не говоря уже о языке основных персонажей «Недоросля», — сами по себе рисуют замечательно яркие и выуклые образы их носителей.

Об образе Простаковой П. А. Вяземский имел право сказать, что он «стоит на меже трагедии и комедии». На меже трагедии и комедии стоит, в сущности говоря, и вся пьеса. Её лица, положения по большей части комичны, смешны, но действительность, развёртываемая ею перед зрителем, подлинно трагична. Это выводит её за пределы эстетики классицизма, сближает с теми пьесами нового «смешанного» типа, образце которого дал в своём «Моте, любовью исправленном» Лукин. Сходна она с ними и образным наличием — в ролях резонёров — морализирующего элемента. Но вместе с тем «Недорослю» присуще некое новое качество, которое высоко поднимает его над современной ему не только русской, но и западноевропейской «буржуазной драмой». В памяти современников Фонвизина сохранился следующий характерный случай. Приступая к написанию одного из явлений второго действия (Скотинин хочет побить Митрофана, Еремеевна, остервенясь, становится на его защиту), Фонвизин «пошел гулять, чтобы в прогулке обдумать его. У Мясницких ворот набрал он на драку двух баб, остановился и начал «сторожить природу». Возвратясь домой с добычею наблюдений, начертал он явление свое и вместил в него слово зацепы, подслушанное им на поле битвы» (Еремеевна угрожает Скотинину: «У меня и свои зацепы остры»). В результате пристального и необычайно прозорливого наблюдения «природы», «творец, списавший Простакову» (слова о Фонвизине Пушкина-лицеиста), создал в основном и всю свою комедию. Эта небывалая ещё у нас дотоле художественная прозорливость Фонвизина, «потрясающая очевидность», с какой предстаёт в «Недоросле» крепостническая действительность, и сделала его, несмотря на наличие элементов и классицизма, и эстетики новой, «буржуазной» драматургии, первым замечательным образцом русского критического реализма, зачинателем, по слову Горького, «великолепнейшей и, может быть, наиболее социально-плодотворной

линии русской литературы — линии обличительно-реалистической». Это же дало возможность Фонвизину поднять свою пьесу на уровень глубоко национально-самобытного произведения — «комедии народной», по уже приводившимся словам Пушкина. Народность «Недоросля», органически связанная с его реализмом, и составляла в глазах Пушкина самую важную и значительную его черту. В одном из своих критико-полемических набросков Пушкин снова называет «Недоросля» «единственным памятником народной сатиры». Народность Фонвизина особенно ценили и критики-декабристы. «Фонвизин в комедиях своих «Бригадире» и «Недоросле» в высочайшей степени умел схватить черты народности», — писал А. Бестужев. «Что такое наш Фонвизин? — спрашивал великий наследник автора «Послания к слугам моим» и Недоросля», Гоголь, в черновом наброске одной своей критической статьи, предназначавшейся для пушкинского «Современника». — Это не Мольер, не Шеридан, не Бомарше, не Гольдони. Юмор его не английский, не французский». Пушкин лет за двадцать до Гоголя уже решил для себя этот вопрос, назвав Фонвизина в своей лицейской сатирической поэме «Тень Фонвизина» — «русским весельчаком». Чисто русским народным комизмом, ярко проявляющимся в народных игрищах, народных «забавных» картинках, сатирических сказках, пословицах, прибаутках, и проникнуто, действительно, творчество Фонвизина. Сокрушительный, гневно-уничтожающий смех Фонвизина, направленный на самые отвратительные стороны самодержавно-крепостнического строя, сыграл великую созидательную роль в дальнейших судьбах русской литературы. Смех Фонвизина, писал Герцен, «далеко отозвался, разбудил целую фалангу великих насмешников, и их-то смеху сквозь слёзы литература обязана своими крупнейшими успехами и большею частью своего влияния в России». Действительно, от юмора Фонвизина тянутся прямые нити к острому юмору басен Крылова, к тонкой иронии Пушкина, к смеху сквозь слёзы автора «Мёртвых душ», наконец, к горькому и гневному сарказму автора «Господ Головлёвых», беспощадно дорисовавшему последний акт драмы «духовно погубленного, выродившегося и развращённого» крепостным правом дворянства. В истории нашей драматургии «Недоросль» зачинает собой тот славный ряд величайших созданий русского комического гения, в котором непосредственно за ним станут «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя, пьесы о «тёмном царстве» Островского.

Пьесы Веревкина.

Появление «Бригадира» Фонвизина послужило мощным толчком к дальнейшему развитию русской драматургии. «Его комедия столько по справедливости разумными и знающими людьми была похвалема, что лутчего и Молиер во Франции своим комедиям не видал принятия и не желал», — свидетельствовал в 1770 г. издатель «Пустомели» Н. И. Новиков. В 1772 г. появляется первая русская комическая опера «Анюта» М. Попова, образцы официальной драматургии — первые комедии Екатерины II «О время!» и «Именины г-жи Ворчал-

киной», последняя комедия Сумарокова «Рогоносец по воображению», значительно отличающаяся от его ранних комедий и дающая — под несомненным влиянием «Бригадира» — яркое и колоритное изображение той мелкопоместной среды, которая будет показана во всю ширь и глубину Фонвизиним в его «Недоросле»; в 1773 г. пишет свою первую комедию директор Казанской гимназии, драматург и переводчик Михаил Иванович Веревкин (1732—1795).

Сумароков, как мы знаем, резко восставал с позиций дворянского классицизма против новой буржуазно-просветительской драматургии — «пакостного рода слезных комедий». Веревкин, наоборот, принимает новую буржуазно-просветительскую эстетику, но стремится поставить её на службу «сумароковским» классово-дворянским целям и интересам. Свои пьесы он пишет в новом «смешанном» роде — жанре «серьёзной комедии», ставящей своей задачей не только осмеивать пороки, но и учить добродетели.

В своём «первом драматическом покусении» — комедии с программным названием «Так и должно» (1773) автор на первый план ставит именно показ «отличных действий добродетели», которые всегда «приводят в приятный восторг», а нередко и самые извлекают слезы, «толико вкусные чувствительным сердцам». Есть в комедии Веревкина и «порочное» (в образах воеводы, его секретаря — «с приписью подьячего» Урывая Алтынникова, других судейских), и «смешное», но гораздо сильнее выражено в ней «жалостное», «исторгающее слезы», «чувствительное». Молодой дворянин Доблестин, приехавший на некоторое время из столицы к себе в поместье, хочет жениться на внучке соседки-помещицы. Неожиданно он узнаёт в старом колоднике, который в «рубашке и оковах» просит милостыню, своего дядю — образец добродетели, — отправившегося двадцать лет тому назад на войну с турками и с тех пор без вести пропавшего. Оказывается, дяде удалось стариком вернуться на родину, но так как у него не было при себе никаких документов, местный воевода, не считаясь с его заявлениями о дворянском происхождении, засадил его, в качестве бродяги, в тюрьму. Негодующий молодой Доблестин выдерживает жестокий бой с воеводой и, в особенности, с его секретарём и, путём то угроз, то денег, добивается освобождения дяди. Торжеством страдающей невинности в лице дяди и женитьбой его столь же добродетельного племянника комедия Веревкина и заканчивается. Построена она также по-новому, представляя собой не туго стянутый узел условных «единств» (единство места не соблюдено, действие явно двоится: сватовство Доблестина и имеющая к нему весьма малое фабульное отношение борьба его за дядю), а некую совокупность разнообразных житейских происшествий, связанных только тем, что они совершаются одновременно. С ещё большей силой стремление Веревкина к жизненной конкретности, к точному соответствию реальной действительности сказывается в другой его комедии, опять-таки с подчеркнута программным названием «Точь-в-точь», т. е. точь-в-точь как в самой жизни. Содержание пьесы особенно любопытно тем, что оно непосредственно связано с крупнейшим

событием внутренне политической жизни страны — восстанием Пугачёва.

Новейшим исследователям удалось установить, что в основу пьесы, опубликованной только в 1785 г., но написанной Веревкиным по самым горячим следам, в 1774 г., в Симбирске, где в это время находился пленённый Пугачёв, положен действительный случай, имевший место в семье воеводы города Керенска. Веревкин, который служил в это время директором походной канцелярии при главнокомандующем правительственными войсками графе Петре Панине, побывал в Керенске и под свежим впечатлением от всего виденного и слышанного написал свою пьесу. Классово-дворянская её направленность бьёт в глаза. Дочь воеводы одного из отдалённых городов, Трусницкого, и молодой дворянин, офицер Воин Воинович Милой, любят друг друга. Но вспыхивает восстание Пугачёва. Героиня заявляет, что она отдаст свою руку Милому, но не прежде, чем он исполнит свой долг, приняв участие в усмирении восстания, ибо в такие минуты «каждому прямо честному человеку позорно и мыслить о браке и любовных забавах». Милой спешно возвращается в полк. Между тем пугачёвцы подходят к городу. Трусливый воевода бежит, но дочь его попадает в руки восставших. Она приглянулась «атаману», который вынуждает её стать его любовницей. После того как Пугачёв был разбит под Чёрным Яром, дочь возвращается к отцу, которого она, не будучи в силах вынести того, что произошло, умоляет разрешить ей постричься в монахини. В это время в город приезжает и её жених. Невеста, однако, отказывается выйти за него замуж, не желая нанести ему «бесчестия», и требует, чтобы отец без всякой утайки рассказал всё, что с ней случилось. Тогда между молодыми людьми происходит своеобразное «сражение добродетелей» — приём, вообще излюбленный Веревкиным. Жених падает перед ней на колени, восклицая, что ему уже всё известно и что именно его честь велит ему «восстановить безвинно гибнущую добродетель», ибо «бесчестный и всеобщего достой презрения тот человек, который нещастие своему ближнему, а особливо беззащитной женщине вменяет в позор». Затем жених выхватывает шпагу, угрожая тут же заколоться, если она не согласится стать его женой. Потрясенная невеста восклицает: «Живи, живи! и будь столько благополучен, сколько добродетелен». Отец благословляет их на брак.

В пьесе есть и сатирическое изображение «пороков». Воевода — не только трус (отсюда и его фамилия), но и неправосудный судья. В ещё более резких тонах показан его помощник, подьячий Клим Авксентьевич Удадьцов, наглый взяточник и грабитель. Но перед лицом общего врага — восставших крестьян — «порочность» персонажей автором характерно «снимается». Взяточник-подьячий оказывается смелым удадьцом, что подчёркнуто и его фамилией, после бегства воеводы взявшим оборону города в свои руки и успешно отстоявшим его от пугачёвцев. Да и сам трусливый воевода наделён в пьесе необычайно трогательными родительскими чувствами, в какой-то мере располагающими к нему зрителей.

В противоположность сугубо дворянским пьесам Веревкина, в значительно более демократическом духе используются формы новой «смешанной драматургии» в ряде образцов русской «комической оперы».

Комическая опера.

«Музыка и словесность суть две сестры родные», — писал актёр/теоретик и драматург XVIII в. Плавильщиков. В полной мере это относится к жанру комической оперы. Но «словесность» в комической опере являлась бесспорно старшей сестрой. По существу комическая опера представляла собой драматическую пьесу в прозе или в стихах, сопровождаемую всякого рода музыкально-песенными номерами — ариями, куплетами, хорами и т. п. Уже одно это «удаляло» её «от правил», выводило за рамки поэтики классицизма. Помимо этого комические оперы писались чаще всего в новом смешанном драматургическом роде, сочетавшем в себе «жалостное» и «смешное». Оправдывали теоретики русской комической оперы, как и авторы «слезных комедий» и «мещанских драм», право на существование подобного жанра характерными ссылками, с одной стороны, на его «естественность», с другой — на вкусы и требования самой публики.

Так, автор одной из комических опер «Милозор и Прелеста» (возможно, В. Левшин) в предисловии к ней (1787) заявлял: «Хорошо расположенные сего среднего рода драмы позволительны, так как нет ничего естественней, как смешивать в действиях забавы с горестью, и нечаянное смятение чувств посреди позорища веселого более действовать может на зрителя». Тут же он пояснял, что назвал свою пьесу комической оперой, «потому что в ней поют и что начало и конец ее не плачевны». Все комические оперы и в самом деле заканчивались неизменно благополучно, но в то же время в движении и развитии сюжета многих из них «горести» не только примешивались к «забавам», но и подчёркнуто выдвигались на первое место. Недаром автор одной из наиболее идейно-значительных русских комических опер «Розана и Любим» Н. П. Николев склонен был называть это своё произведение именно «драммой с голосами». Отличительной и весьма существенной чертой комических опер, также резко противостоявших в этом отношении драматургии классицизма, было то, что главными их персонажами являлись обычно представители «низших» классов, чаще всего крестьян. Это сообщало комической опере наиболее демократический характер по сравнению со всеми остальными драматургическими видами того времени и тем самым делало её особенно интересной и доходчивой (последнему способствовала и её литературно-музыкальная форма) до широких кругов зрителей. В результате комическая опера стала одним из особенно популярных драматургических жанров последней трети века (в «Драматическом словаре» 1787 г. даются сведения о 28 комических операх; всего их дошло до нас полностью и в отрывках свыше 60). Понятно, что писатели — представители разных классов и различных общественных лагерей — обращались к этому популярному и доходчивому жанру, стремясь использовать его в

своих идейно-политических целях. В руках писателей-разночинцев и передовых представителей дворянства комическая опера насыщалась элементами народности и социальной сатиры. Особенно часто в комических операх этого рода рисуются тяжёлые условия жизни крестьян, угнетаемых и барскими управителями, и самими барами-крепостниками. Таковы — уже упомянутая «Розана и Любим» Николаева, «Несчастье от кареты» Княжнина, «Кофейница» Крылова (обо всех этих пьесах будет сказано подробно в разделах, посвящённых данным писателям). Наоборот, писатели, стоявшие на страже крепостничества, в своих комических операх старались представить жизнь крестьян и отношения между ними и помещиками в самых розовых идиллических тонах. Таков «Деревенский праздник, или увенчанная добродетель» В. Майкова или одна «сельская комедия» Карамзина. Обращается к усиленному писанию комических опер и Екатерина II, которая стремится вытравить из них сколько-нибудь серьёзное идейно-общественное содержание, придать им лёгкий водевильно-развлекательный характер.

**«Анюта»
Попова.**

Родоначальницей жанра русской комической оперы явилась «Анюта» Попова, которой, по словам современников, «принадлежало первенство в сем роде стихотворений на нашем языке» (была поставлена на сцене в 1772 г.).

Автор «Анюты» Михаил Иванович Попов вышел из купцов; биография его, как и многих других писателей-разночинцев XVIII в., мало разработана (дата рождения — 1742 — установлена только теперь. Умер он около 1790 г., самое его отчество долгое время указывалось неправильно: Васильевич). Известно, что он был актёром придворного театра, затем учился в Московском университете; как и Новиков, работал секретарём комиссии по составлению нового Уложения, что также оказало несомненное влияние на его последующую литературную деятельность; начал он её около 1765 г. переводами; затем сотрудничал в новиковском «Трутне» и других сатирических журналах. С целью вооружить русских поэтов — взамен традиционной греко-римской мифологии классицизма — данными из национальной древности, Попов выпустил в 1768 г. «Краткое описание древнего славенского языческого баснословия», составлённое по различным, в том числе и фольклорным, источникам и носящее, по его собственному признанию, достаточно фантастический характер. Попов помогал М. Д. Чулкову в составлении его песенника; следом за «Переселенником, или славенскими сказками» Чулкова выпустил свой подобный же сборник «Славенские древности, или приключения славенских князей» (1770 — 1771), выдержавший три издания. В 1772 г., одновременно с «Анютой», вышло собрание его сочинений и переводов в двух томах — «Досуги». Из довольно многочисленных стихов Попова особенно значительны его песни; в некоторых из них теоретически следующий за Сумароковым и вместе с тем замечательный знаток, любитель и собиратель фольклора (им было собрано больше тысячи фольклорных текстов), Попов сумел приблизиться не только к стилистике, но и к духу подлинного на-

родного творчества. Таковы две его песни: «Не голубушка в чистом поле воркует» и, в особенности, «Ты бесщастной доброй молодец». В 1792 г., уже после смерти Попова, вышел составленный им песенник «Российская Эрата, или выбор наилучших новейших российских песен поныне сочиненных». Сочувственное внимание и интерес к народу и любовь к народно-песенному творчеству сказались и в «Анюте» Попова — первой в нашей драматургии XVIII в. «народной» пьесе, — произведении из крестьянской жизни (есть предположение, что музыка к «Анюте» могла быть написана одним из лучших оперных композиторов XVIII в. В. А. Пашкевичем).

Содержание «Анюты» весьма несложно. Воспитанница крестьянина Мирона Анюта, считающаяся его дочерью, и соседний помещик Виктор любят друг друга. Но Мирон, который хочет иметь дарового работника в семье, намерен выдать Анюту за своего батрака Филатку. Неожиданно выясняется, что на самом деле Анюта — дочь некоего «гонимого сильными врагами» дворянина, полковника Цветкова, подкинутая Мирону в младенческом возрасте. Все препятствия к браку между Анютой и Виктором устранены, последний щедро оделяет деньгами Мирона и Филатку, и всё заканчивается к общему благополучию. «Анюта» написана вольным стихом, восходящим к стиху притч Сумарокова, к нарочито «низкому» слогу которых явственно тяготееет и язык крестьянских персонажей пьесы — Мирона, Филатки. Комически подчёркиваются и «низкие» чувства этих последних — невежество, грубость, жадность к деньгам, — противопоставляемые «благородным» чувствам Виктора и полковничьей дочери Анюты. Так, батрак Филатка, у которого Виктор отбил невесту, получив от него деньги, падает на колени, в восторге называя его «прямым дворянином». Но вместе с тем в текст «Анюты» включены отрывки русских народных песен, народные пословицы (в том числе знаменитая антикрепостническая «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день»). Автором хотя и натуралистически, но довольно удачно схвачены особенности разговорной крестьянской речи, что вызвало резкое неодобрение со стороны некоторых современников. «Крестьяне в сей опере, — писал один из них, предвосхищая будущую эстетику Карамзина, — разговаривают хотя и справедливым своим наречием, в отдаленных провинциях употребляемым, но для оперы сие наречие кажется нам несколько дико». «Стихотворцы, — добавлял рецензент, — хотя и обязаны в таких случаях подражать натуре, но им оставлена вольность избирать лучшую; а российские крестьяне не все одинаким наречием говорят», и автор мог бы употребить такое, которое не было бы «противным нежному слуху зрителей». Впрочем, «нежный слух» дворянских зрителей был неприятно поражён в опере Попова не только «грубым» крестьянским говором. В отличие от многих последующих комических опер, писанных дворянскими писателями и живописующих идиллических пейзажей, блаженствующих под милостивым попечением отца-помещика, в «Анюте» показан без всяких прикрас тяжёлый трудовой быт крестьян. С этого и начинается пьеса: «Мирон один рубит дрова и голосом следует за уда-

рами: Gal.. gal.. gal..». В последующих речах и песнях Мирона звучит подлинный голос озлобленного своим рабством и дворянскими привилегиями крепостного крестьянства, знакомый нам по «Плачу холопов». Всё это сообщало пьесе особо выразительную тональность, поскольку «Анюта» появилась на сцене одновременно с антикрепостническими выступлениями новиковского «Живописца» и совсем незадолго до начала восстания Пугачёва. «Озлобление против дворянства» в качестве отличительной черты пьесы Попова отмечали и позднейшие исследователи. Резко выступают крестьянские персонажи пьесы и против «злого крапивного рода подьячих». Крестьянская тематика «Анюты» оказалась вполне в духе времени и потому в значительной степени определила дальнейшие пути развития нашей комической оперы: очень большое число авторов её заимствуют содержание своих пьес из крестьянского быта (обычно повторяют они даже и самое имя героини — Анюта, приобретающее почти нарицательное значение). Исключительно большую популярность из пьес этого рода приобрела появившаяся на сцене семь лет спустя после «Анюты», в начале 1779 г., комическая опера Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват».

**«Мельник»
Аблесимова.** Александр Анисимович Аблесимов (1748—1783) был одним из многочисленных представителей сатирического направления в нашей литературе второй половины века. Он вышел из мелкопоместных дворянских низов, служил на военной службе, потом в небольших чиновничьих должностях; подобно Новикову и Попову работал в комиссии по составлению нового уложения. Пристрастился к литературе, переписывая для Сумарокова набело его произведения; в печати выступил в журнале Сумарокова «Трудолюбивая пчела»; в 1769 г. выпустил сборник своих сатирических басен под названием «Сказки», сотрудничал в «Трутне» Новикова; в 1781 г. выпускал с помощью того же Новикова сатирический журнал «Раскащик забавных басен»; написал несколько театральных пьес. Всё это не имело сколько-нибудь серьёзного значения, и самое имя Аблесимова скоро было бы совершенно забыто, если бы не прославившая его комическая опера «Мельник, колдун, обманщик и сват» (музыка к ней была написана скрипачом Соколовским главным образом на основе русских песенных мелодий, подобранных по указанию самого Аблесимова; но до нас она дошла в позднейшей редакции, имя автора которой в точности неизвестно; считалось, что им был Е. И. Фомин). Постановка «Мельника» в Москве сопровождалась необычным успехом. По свидетельству «Драмматического словаря» 1787 г., пьеса Аблесимова была «едва ли не первой русской оперой», которая «имела столько восхитившихся спектактеров и плескакия», причём была «не только от национальных слушана, но и иностранцы любопытствовали довольно». С таким же успехом прошла она и в Петербурге — как на придворном театре, так и в «вольном театре» Книппера, где «была играна сряду 27 раз». С этого времени «Мельник» в течение всего XVIII и даже первых десятилетий XIX в. не сходил со сцены и вы-

звал целый ряд подражаний. Поэт и критик профессор Мерзляков даже в 1817 г. отзывался о «Мельнике», как о пьесе, «которую любят все сословия, несмотря на то, что она, кажется, сочинена в нравах только простого народа, которая представляется везде: в Эрмитаже, в публичных и частных театрах... которую все почти знают наизусть и поют не по особливому достоинству музыки, но по чему-то другому, точно в ней самой заключенному». Белинский в «Литературных мечтаниях» назвал «Мельника» «прекрасным народным водевилем... произведением столь любимым нашими добрыми дедами и ещё теперь не потерявшим своего достоинства». Позднее в рецензии на сочинения Фонвизина он и прямо поставил «Мельника» в один ряд с фонвизинскими «Бригадиром» и «Недорослем», подчёркивая, что «водевиль Аблесимова... и комедии Фонвизина убили все комические знаменитости, включая сюда и Сумарокова». И в самом деле, ни одной из всех наших пьес XVIII в., за исключением комедий Фонвизина, не выпадало на долю такой шумной и долговечной популярности, какой пользовался «Мельник», снова и снова переиздававшийся в течение всего XIX и даже в XX в. В наше время «Мельник» неоднократно передаётся по радио.

Фабула «Мельника» тесно связана с отечественной почвой. Однодворец (так называлась особая сословно-общественная прослойка, состоявшая из потомков прежних служилых людей — «детей боярских», и т. п., имевших некоторые дворянские права, но плативших наряду с крестьянами подушную подать и владевших обычно всего одним двором) Филимон просит мельника, пользовавшегося репутацией колдуна, помочь ему жениться на крестьянке Анюте, которая также любит его. Затруднение в том, что отец Анюты непременно хочет выдать её «за нашего брата крестьянина», а мать, которой «как-то некстати случилось быть дворянского отродья», т. е. которая происходила из оскудевших дворян, во что бы то ни стало прочит её за дворянина. Хитрый мельник быстро слаживает всё дело. Отцу он выдаёт жениха за крестьянина, а матери — за дворянина, а когда они оба отказываются понять, как можно быть одновременно и тем и другим, предлагает отгадать загадку:

Сам помещик, сам крестьянин,
Сам холоп и сам боярин,
Сам и пашет, сам орет.
И с крестьян оброк берет.

Это именно и есть однодворец¹. Всё кончается к общему благополучию. «Мельник» почти лишён того острого сатирического элемента, который так давал себя чувствовать в «Анюте» Попова. Но в нём было, действительно, заключено «что-то другое», что Мерзляков точнее не определяет, но что можно назвать впервые верно схваченным в нашей литературе XVIII в. народно-национальным кре-

¹ П. Н. Берков тонко подметил, что, подчёркивая зажиточность однодворца Филимона, Аблесимов проводил мысль о большей продуктивности свободного земледельческого труда; но исследователь явно преувеличивает, считая «Мельника» «пьесой об идеалах крепостного крестьянства».

стьянским колоритом. Современники отмечали, что образы крестьян, данные Аблесимовым, были, «естественны в действиях своих и разговорах». Народностью веяло от той атмосферы народнопесенных мелодий, в которую был сознательно погружён Аблесимовым текст его оперы; от её языка, в котором отражены особенности крестьянской речи, без нарочито-натуралистической грубости, обычно придававшейся в литературе того времени крестьянскому говору; наконец, от образа лукаво-добродушного мельника, ловко и остроумно разрешающего все трудности. Некоторые дворянские писатели и критики резко напали на Аблесимова за его «мужицкую пьесу», за то, что он подменил в ней «Парнас» «Пресней» (одна из песен Филимона, позднее попавшая в лубочные картинки, начинается словами: «Вот спую какую песню: ходил молодец на Пресню»), но в этом-то и заключалось всё значение оперы Аблесимова, обусловившее важную роль, которую она сыграла в развитии не только нашей литературы, но и нашей оперной музыки.

**«Гостинный двор»
Матинского.**

Вскоре после постановки в Москве оперы Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват», в Петербурге была поставлена комическая опера Матинского «Санктпетербургский гостинный двор» (впервые издана в 1790 г.). Автором же, который являлся не только писателем, но и композитором, была написана и музыка; последняя дошла до нас в позднейшей редакции-переделке Пашкевича. Опера Матинского также имела очень большой успех и держалась на сцене до 20-х годов XIX в. Михаил Матинский (отчество его нам неизвестно. Родился в 1750 г., умер около 1820 г.) был крепостным графа Ягужинского, который послал его для продолжения музыкального образования в Италию; позднее он получил «вольную»; преподавал в Смольном институте; написал ещё две комические оперы; выпустил несколько учебников (по математике, географии) и переводов (в том числе Геллерта).

В противоположность крестьянской тематике «Анюты» и «Мельника» опера Матинского заимствует своё содержание из купеческой жизни. Фабулы в пьесе почти вовсе нет, но зато перед зрителем развёртывается широкая картина быта столичного купечества, окрашенная в очень резкие обличительно-сатирические тона. Бессовестный обирала и скупец, гостинодворский торговец Сквалыгин, не брезгающий никакими средствами, считая, что купец «всячески обогащаться должен», выдаёт свою дочь Хавронью замуж за величайшего плута и взяточника, подьячего Крючкодея, первым словом которого, произнесённым им в младенчестве, было не «мама», а «дай». Будущие тесть и зятюшка начинают с того, что сообща подделывают векселя. «Во святой час архангельский», — напутствует их, изображая крестьян, супруга Сквалыгина. Весь второй акт заполнен изображением «девичника» в доме Сквалыгина: поются народные свадебные песни, хоры, воспроизводятся старинные бытовые обряды. В последнем, третьем акте, действие которого развёртывается в самом гостинном дворе, торжествует справедливость. Является толпа кредиторов

в сопровождении правительственного чиновника, который изобличает Сквалыгина и Крючкодея в беззакониях. Есть в пьесе и положительное лицо — племянник Сквалыгина, который тщетно учит порочных её персонажей добродетели. Особенно удался автору ряд живых жанровых сценок. Таков, например, один из эпизодов первого акта: Сквалыгин наставляет жену, как поэкономнее устроить угощение во время девичника: «Режь потоне ломоточки, собирай с стола кусочки». Очень колоритна сцена зазывания купцами-гостинодворцами покупателей в свита лавки:

Разживин (поет). Барыни, сударыни! что угодно вам?
Проторгуев. Барыни, сударыни! пожалуйста-ста к нам!
Перебоев. Барыни, сударыни! что надо для вас?
Смекалов. Барыни, сударыни! товар у нас хорош!
Щепеткова. Есть ли атлас?
 Есть ли гас,
 Есть ли шелковы чулки
 И ост-индские платки?
Крепышкина. Есть ли ленты,
 Аграменты?
 Есть ли чепчики, цветы
 И французские тафты?

Купцы наперебой предлагают товары. Модницы-барыни всё перерывают, мнут, бросают, яростно торгуются и ничего не берут.

Жизненности изображаемого способствует бойкий разговорный, лишённый книжности язык персонажей пьесы. Пьеса Матинского полностью покидает отвлечённо-условные подмостки драматургии классицизма, погружает зрителя в самую гущу ярко расцветченного быта, реальности. В этом и заключается основное значение «Санктпетербургского гостиного двора», явившегося родоначальником целого ряда последующих пьес из жизни купечества и городского мещанства. Комическая опера Матинского, пользовавшаяся большой популярностью у современников (часто ставилась и в Петербурге, и в Москве; в 1792 г. вышло её второе издание под пословичным названием, в духе позднейших названий пьес Островского, «Как поживешь, так и прослынешь»; в 1799 г.— третье), наряду с «Недорослем» Фонвизина и «Мельником» Аблесимова, не утратила интереса и до нашего времени и также не раз передавалась по радио.

Политическая трагедия.

Несмотря на появление в нашей литературе последней трети века новых драматургических видов и форм — «слезной», «серьезной комедии», «комической оперы», «мещанской драмы», несмотря на то, что в творчестве Фонвизина уже зачиналась драматургия критического реализма, продолжали действовать и развиваться традиции сумароковской классицизма. Особенно действенными и в своём роде значительными и плодотворными оказались они в отношении трагедии. Жанр «классической» трагедии с органически присущей ему стихией «возвышенного», героическим пафосом, культом высокого государственного долга оказался драматургической формой, весьма

пригодной для выражения оппозиционных политических настроений и гражданских чувств. В то же время присущая этому жанру отвлечённость и декламативность давала возможность избегать прямых и непосредственных соприкосновений с реальной русской самодержавно-крепостнической современностью, в язвы которой смело вложил персты автор «Недоросля». А это-то как раз и соответствовало политической настроенности большинства дворянских оппозиционеров, оппозиционность которых носила характер порой довольно шумный, но и не слишком определённый и весьма неустойчивый. Именно дворянскими оппозиционерами этого типа и были созданы два наиболее выдающихся, продолжающих традицию «Дмитрия Самозванца» Сумарокова, образца русской политической, тираноборческой трагедии XVIII в.: «Сорена и Замир» Николева и, в особенности, «Вадим Новгородский» Княжнина.

Драматургия Николева.

Николай Петрович Николев (1758—1815) был родственником княгини Дашковой, в доме которой и воспитывался, позднее был близок кругу братьев Паниных. Писать начал с ранних лет (в 1770 г. на тринадцатом году жизни им была уже написана «Сатира на развращенные нравы нынешнего века», направленная против модников и петиметров). В двадцать лет Николева постигло страшное несчастье: он совершенно ослеп. С этого времени он полностью предался литературе. Больше всего Николев писал стихи. Однако художественное и историко-литературное значение весьма большого в количественном отношении стихотворного наследия Николева невелико. Он был явным поэтом-эклектиком, писавшим в самых разнообразных манерах. Сумароковские традиции сочетались в его стихах с бросающимся в глаза и им же самим подчёркиваемым воздействием Державина, которое опять-таки уживалось с влиянием сентиментально-романсной (подчас в духе народной поэзии) лирики, весьма популярной у нас к концу XVIII в. Кстати, песни Николева в «народном» стиле — едва ли не самые удачные из всех его стихов; по свидетельству биографа-современника две из них — «Взвейся, выше понесися...» и «Вечерком румяну зорю...» — и в самом деле вошли в фольклор. Была очень велика их популярность и в литературных кругах: даже в 1825 г. П. А. Вяземский в одном из писем к Пушкину цитирует стрывок второй из них без всякого указания принадлежности, как вещь, очевидно, прекрасно известную его адресату.

Свои взгляды на поэзию Николев развернул в пространном «Лиро-дидактическом послании» к Дашковой (1791), посвящённом прославлению как Дашковой, так и самой Екатерины и снабжённом пояснительными автопримечаниями на целых 270 страницах. Вслед за Сумароковым Николев решительно восстаёт против «пышных слов», «пустых звуков» и всякого рода риторической орнаментики, «словесных кудрей», превыше всего ставя рациональный «смысл» и «простоту». Но всё это не мешало самому Николеву написать весьма большое количество торжественных од, по риторической напыщенности и словесному «грому» напоминающих манеру Василия Петрова.

Писал Николев и для театра. До нас дошло несколько его трагедий, комедий, комических опер. Сам он, видимо, меньше всего ценил своё драматургическое творчество: в собрание своих сочинений он не ввёл ни одной театральной пьесы; многие из них и вовсе утеряны. Между тем именно две пьесы, написанные Николевым в молодые годы — комическая опера «Розана и Любим» (1776 г.; поставлена на сцене в 1778 г.) и, в особенности, трагедия «Сорена и Замир» (1784), — обеспечили ему заметное место в истории нашей литературы XVIII в.

Человек большой образованности, Николев вырос в атмосфере идей просветительной философии и политических взглядов, свойственных группе Панина и нашедших своё наиболее законченное выражение в известном нам «Рассуждении» Фонвизина. Всё это отчётливо сказалось на обеих его пьесах. Комическая опера «Розана и Любим» была написана через четыре года после первого у нас опыта в этом роде — «Анюты» Попова. Как и комическая опера Попова, пьеса Николева заимствует своё содержание из крестьянской жизни. Вполне традиционна и сюжетная схема её: герой и героиня любят друг друга, на пути к их соединению встречаются угрожающие препятствия, но всё заканчивается счастливым браком. Однако Николев социально углубляет и тем самым весьма драматизирует шаблонный сюжет. Он называет свою пьесу «драмой с голосами», и действительно, «жалостного», драматического в ней гораздо больше, чем смешного. Богатый помещик Щедров с помощью лесника похищает дочь крестьянина, отставного солдата Излета, Розану. Излет и жених Розаны, рыбак Любим, бросаются в барский дом и застают барина на коленях перед Розаной, которую он тщетно убеждает отдаться ему. Старик-отец требует вернуть ему дочь. Розана трогательно изъявляет любовь к Любиму, которого помещик приказал заковать в цепи. Барина охватывает раскаяние и стыд. Он не только отпускает Розану и соглашается на её брак с Любимом, но ещё и дарит им на свадьбу сто рублей. К довершению его смущения в этот самый момент появляется лесник с маленькой сестрёнкой Розаны, Миленой, которую он, рассчитывая как следует поживиться от барина, также привёл к нему и вручает со словами: «Отец мой! вот те и ощо синица...». Традиционно-счастливая развязка не в состоянии изгладить из сознания зрителей общий весьма мрачный колорит пьесы. Автором настойчиво подчёркивается в ней полное бесправие крепостных, невозможность для них найти хоть какую-нибудь защиту от насилий и произвола всевластного помещика. Излета, порывающегося идти за похищенной дочерью, лесник убеждает отказаться от этого: «Ты, право, брат, тововано с ума спятился, ну куды ты хочешь идти? Вить там так те приколошмятят, что и до могилы не забудешь! Нам ли, свиньям, с боярами возиться?.. А Щедров дворянин вить не на шутку... вить у него там тысяща душ; а псарей, псарей та и неведь числа!..» Когда же Излет всё же бежит выручать дочь, подбодряемый мыслью о заступничестве, которое он в крайнем случае получит у «матери-царицы», выдавший виды лесник скептически замечает: «Да вить до бога-то высоко, а до царя далеко;

а когда те хочется, так поди-се, пожалуй, знать, ты ощо у бар-то в пе-ределе не бывал. Вить, это, брат, не под турком: тут так те отдубасят, что разве инда на-поди». И вслед за тем для пушей выразительности лесник поёт песню весьма зловещего содержания:

Как велят в дубѣ принять,
Позабудешь пустошь врать.
Не солдату бар унять,
Чтоб крестьянок не таскать.
Бары нашу братью так

Принимают, как собак,
Нет поклонов, нет речей,
Как боярин гаркнет: бей
В зад, и в макушку, и в лоб!
Для него крестьянин клоп!

О тяжелой крестьянской неволе поётся и в угрюмом хоре псарей, которые вынуждены помогать барину в его злых деяниях, но в душе сочувствуют своему брату-крестьянину¹. Негодованием против «собаки»-помещика дышат гневные речи Любима. Тягостное впечатление от зрелища крестьянского горя усугубляется ещё тем, что Щедров пользуется репутацией «доброго», «хорошего» барина. Справедливость этого не только подтверждается финалом пьесы, но и с самого начала подчёркивается обычным по тому времени способом — положительной фамилией-характеристикой, которой наделяет его автор. Перед зрителем, естественно, должен был вставать вопрос: если так, как об этом говорится и показывается в пьесе, обращается с крестьянами «добрый» помещик, то каково же приходится им под властью помещиков худых — тех «злонравных дворян», о массовом существовании которых так энергично напоминала сатирическая журналистика. Большим шагом вперёд сравнительно с существовавшей традицией является отношение Николева к изображаемым им крестьянским персонажам. Розана Николева — не полковничья дочь, какой на самом деле оказывается якобы крестьянская героиня оперы Попова, а настоящая крестьянка, и любит она не дворянина, а такого же, как она, крепостного крестьянина. Между тем чувства этих влюблённых крепостных ничуть не уступают по своей силе и глубине чувствам благородных героев, если даже не превосходят их. «Природа! — восклицает в финале пьесы поражённый твёрдостью Розаны и отвагой её отца и жениха Щедров, — в ком сокрываешь ты прямую нежность человеческого сердца, прямую верность, которая для того только презираема в городах, что не умеют ею наслаждаться». Знаменитый тезис, сформулированный шестнадцать лет спустя Карамзиным, о том, что «и крестьянки любить умеют», уже лежит в основе «драммы с голосами» Николева. Характерны в этом отношении даже имена крестьянских любовников пьесы — Розана, Любим, принадлежащие к тому типу имён со значением, которые традиционно подобали только «благородным» любовникам (ср. Милона в «Недоросле», Милого в комедии Веревкина «Точь-в-точь» и т. п.). Мало того, в психологическом приравнении крестьян дворянам Николев идёт и ещё далее, наделяя своих крепостных не только

¹ Обличительная направленность песни лесника и некоторых других мест пьесы Николева, повидимому, намеренно сглажена и затушёвана композитором И. Керцелли, автором мало удачной и бесцветной музыки к «Розане и Любиму».

общечеловеческими чувствами любви и нежности, но и чувством чести, которое нашими писателями-«классиками», начиная с Сумарокова, полностью следовавшими в этом отношении за Монтескье, считалось специфической, отличительной принадлежностью—своего рода классовой добродетелью — одного дворянства. «Не знает он, что честь также дорога и нам»,— заявляет старый крестьянин Излет, отправляясь за дочерью к барину-похитителю. Своим последующим поведением Излет заставляет полностью признать это и помещика. Реалистических образов крестьян в своей пьесе Николев не создал, да по всему уровню литературного развития того времени и не мог создать: все его положительные крестьянские герои даны в плане сентиментальной идеализации (гораздо реальнее показан отрицательный образ лесника). Тем не менее по литературно-общественному значению пьеса Николева головой выше большинства комических опер того времени с их карикатурно-натуралистическими зарисовками крестьянства. Крепостные рабы в «Розане и Любиме» нравственно лучше, чище своего душевладельца, одерживают над ним безусловную моральную победу. В этом фабульном и психологическом повороте пьесы уже намечаются в какой-то степени те тенденции, которые с такой силой скажутся в показе крестьян в «Путешествии» Радищева.

Если на комической опере Николева «Розана и Любим» чувствуется явное влияние «серьёзной комедии»,— его трагедия «Сорена и Замир», появившаяся на сцене через два года после фонвизинского «Недоросля», в основном следует принципам драматургии классицизма, нашедшим у нас наиболее полное выражение в большинстве трагедий Сумарокова. Как почти во всех трагедиях Сумарокова, в основе «Сорены и Замира» лежит любовная коллизия. Но трагическая борьба возникает здесь не между любовью и долгом, а между любовью, которая объединена с долгом в одно целое, и принуждением.

«Российский царь» Мстислав разбил половецкого князя Замира и захватил его столицу Полоцк (там и происходит действие трагедии) вместе с его женой Сореной. Воспылав неистовой страстью к Сорене, Мстислав требует, чтобы она стала его женой, уверяя, что её муж погиб в битве. На самом деле Замир жив и вместе с отрядом половцев предпринимает под именем Остана попытку освобождения Сорены, однако также попадает в плен к Мстиславу. Сорена узнаёт в Остане Замира; догадывается об этом и Мстислав. Сперва он решает умертвить Замира; затем придумывает другой способ — убедить его креститься и тем самым сделать недействительным его брак с язычницей Сореной. Мстислав предлагает вернуть свободу и трон Замиру ценой измены своей вере. Но тот непреклонен: «Мой бог — всеильный бог; закон — моя свобода, || Иных законов я не буду знать вовек: || Торгует вольностью лишь подлый человек». Видя, что никакими посулами ему не удастся сломить волю гордого половецкого князя, Мстислав решает обратить Замира в христианство обманом. Замир призывает половецких пленников покончить вместе с ним самоубийством, доказывая, что подчас последнее яв-

ляется долгом. Сорена решает убить Мстислава, ибо «тирана истребить есть долг, не злодеянье», и для этого проникает в храм, куда должен явиться Мстислав крестить Замира. У храма Мстислава охватывает неожиданное раскаяние: он решает вернуть Сорену Замиру. Замир спешит к ней сообщить ей об этом. Но Сорена, приняв в темноте Замира за Мстислава, закалывает его. Перед смертью Замир всё прощает Мстиславу. Сорена в отчаянии закалывается. Замир умирает. Потрясённый Мстислав без чувств падает на руки воинов.

Однако традиционно-любовная схема насыщена в трагедии Николева жгучим политическим содержанием. Борьба против тирана — насильника в любви, которую ведёт мужественное и верное женское сердце, отказывающееся ему принадлежать, перерастает в трагедии, как это видно из только что приведённых слов Сорены, в тему борьбы с «тигром», угнетающим общество, т. е. тираном политическим, каковым, по пьесе, является всякий самодержец. Трагедия Николева — обвинительный приговор самодержавию. Приговор этот патетически произносится почти всеми персонажами трагедии, причём в своём агитационно-прямолинейном усердии автор влагает его в уста даже самому тирану — Мстиславу, который сожалеет в разгаре своих преступлений о «бедных народах», преданных в «полную власть» монарху-самодержцу и чуть ли прямо не провозглашает себя сторонником конституционной монархии в духе замыслов Никиты Панина и «Рассуждения» Фонвизина. На вопрос Мстислава: «если и цари покорствуют страстям, так должно ль полную власть присваивать царям?», Николев всей своей пьесой даёт совершенно определённый ответ: власть монарха должна быть ограничена: «Исчезни навсегда, сей пагубный устав, || Который заключен в одной монаршей воле!» В этом восклицании резонёра пьесы — добродетельного наперсника Мстислава, вельможи Премысла — политическое резюме-призыв всей трагедии. Тираническому самовластию «российского царя» Николев сочувственно противопоставляет утопическое государственное устройство древних кочевников-половцев, которое якобы покоилось на «законе», почитаемом в качестве «единой крепости общества», и возглавлялось «другом на троне» — подчинённым тому же «закону» князем.

Поставленная на московской сцене трагедия Николева имела большой успех: по свидетельству современника, «отменно нравилась московской публике... и неоднократно представляема была». Но энергичные тирады против самовластия и неприкрытые призывы к «истреблению тиранов», естественно, обратили на себя подозрительное внимание властей. Московский главнокомандующий Брюс приостановил дальнейшее представление трагедии, направив её текст самой императрице с отметкой наиболее «крамольных» мест. Екатерина сочла более тактичным не узнать себя в пьесе. «Смысл таких стихов, которые вы заметили, — демонстративно выговаривала она в своём ответном письме не в меру усердному и недостаточно умному администратору, — не имеет никакого отношения к вашей госуда-

рыне: автор восстает против самовластия тиранов, а Екатерину вы называете матерью». Пьеса была снова разрешена к представлению и печати. Реакция Екатерины оказалась с точки зрения её интересов наиболее целесообразной. Если Николев, действительно, и рискнул метить своей пьесой непосредственно в императрицу, то эта «дерзость» была вообще его последним политически-оппозиционным литературным выступлением. Французская революция, видимо, заставила его пересмотреть свои общественно-политические и философские взгляды; во многом, как и Сумароков, следовавший в своей трагедии традициям Вольтера Николев в позднейшем послании к Петру Панину, который в своё время плакал на представлении «Сорены и Замира», называет того же Вольтера примером «свободы ложных и злой тщеты». В собрание своих сочинений, как уже указывалось, он не ввёл ни «Розаны и Любима», ни «Сорены и Замира». Зато в него вошли восторженные стихи «Графу П. И. Панину, на случай истребления злодея Пугачева» и целых двадцать четыре хвалебных оды, адресованные Екатерине и написанные то на прибытие её в Москву, то на день восшествия её на престол, то на взятие Очакова и т. п. За последнюю оду Николев, кстати, получил, три года спустя после обмена письмами между Екатериной и Брюсом в связи с его «Сореной и Замиром», «из собственных рук императрицы в дар золотые часы с бриллиантами и табакерку». Торжественные оды Николева, прямо направленные, по его собственным словам, к «прославлению царского дома», т. е. главным образом самой Екатерины II, составили целый (второй) том его «творений» (в первом томе собраны его многочисленные стихотворения религиозного содержания: переложения псалмов, гимны, молитвы и т. п., в которых он решительно выступает против «гордого рассудка» и порождённого им «гнуснейшего разврата», «гнусного окаянства», т. е. материалистической философии). Всему собранию сочинений предшествует посвяtitельное обращение к императрице, полностью выдержанное в тоне её собственной автохарактеристики в ответном письме к Брюсу. Восторженные почитатели престарелого Николева, величавшие слепого поэта «русским Мильтоном», склонны были ставить ему в особую заслугу то, что в своих одах он «разительно говорил правду царям и вельможам». Однако робкие уроки беспредметной добродетели, которые он, действительно, запрятывал подчас в свои оды, совершенно теряются в том громе восхвалений, какой они собой в целом являют. Но если трагедия «Сорена и Замир» никак не сказалась в дальнейшем творчестве самого Николева, то она явилась непосредственным предварением самой значительной из всех наших трагедий XVIII в. — «Вадима Новгородского» Княжнина.

Княжнин. Сын псковского помещика, занимавшего должность вице-губернатора, Яков Борисович Княжнин (1742—1791) получил очень хорошее образование в пансионе одного из профессоров Академии наук. Служил сперва в коллегии иностранных дел под начальством Н. И. Панина, позднее — на военной службе. Перед Княжниным открывалась воз-

мжность блестящей карьеры, но он попал в круг «золотой молодёжи» того времени — светских кутил, проиграл в карты значительную часть имения, в довершение, в 1773 г. растратил казённые деньги, был отдан под суд и приговорён к разжалованию в солдаты. Четыре года спустя Екатерина, которая уже знала его как писателя-драматурга (ряд его пьес был поставлен в дворцовом Эрмитажном театре), вернула ему офицерский чин, но он вынужден был покинуть службу и уехать из Петербурга. В течение четырёх лет Княжнин занимался только литературной работой, добывая средства к жизни переводами. В 1781 г. он был снова привлечён на службу известным деятелем екатерининского времени в области образования и воспитания И. И. Бецким в качестве секретаря и ближайшего помощника и, помимо того, давал кадетам Сухопутного шляхетного кадетского корпуса уроки «российского штиля». Писать Княжнин начал ещё в школьные годы. В 1769 г. сперва на московской сцене, а затем в Эрмитажном театре Екатерины была поставлена его первая трагедия «Дидона», которая имела огромный успех (многие и позднее склонны были считать её лучшей трагедией Княжнина) и вызвала сочувственное внимание к начинающему драматургу со стороны самого «отца российского театра» Сумарокова, на дочери которого, поэтессе, Княжнин вскоре и женился. Современники склонны были придавать этому браку почти символическое значение. Выдавая за Княжнина свою дочь и ученицу, дарованиями и успехами которой он так гордился, Сумароков как бы завещал Княжнину, в качестве законного наследника, и своё место в литературе. Действительно, Княжнин занял в русской драматургии послесумароковского периода первенствующее положение в качестве крупнейшего писателя-драматурга последней трети века, российского Расина, Эврипида и Мольера, как величали его восторженные современники, ставя ему в особую заслугу то, что он с одинаковым успехом подвизался как в жанре трагедии, так и в жанре комедии. «Имела ли Россия такого стихотворца, который бы с равным совершенством владел кинжалом Мельпомены и смеющегося маскою Талии?» — риторически вопрошал автор биографии Княжнина, напечатанной при издании его сочинений 1817 г., противопоставляя его Сумарокову, который «в трагедиях своих извлекает слезы, но не может в комедиях смешить с остротою», и Фонвизину, который «неподражаем в „Недоросле“, в „Бригадире“, а не написал ни одной трагедии».

Княжнин писал по преимуществу для театра. Его «мелкие сочинения в стихах и прозе» — стихи и басни, две торжественные речи, отрывки из риторики — особого значения не имеют; эпическая поэма о Петре Великом, которую после смерти нашли в его бумагах, была только начата. Княжниным было написано восемь трагедий, самой выдающейся из которых, после «Дидоны» и до «Вадима», является «Рослав» (1784), четыре комедии, в том числе две комедии в стихах: «Хвастун» (1786) и «Чудаки» (1790), пять комических опер и мелодрама «Орфей».

По своей литературной позиции Княжнин был сторонником классицизма. В «Отрывках из риторики», которую он составил для преподавания кадетам Шляхетного корпуса, в качестве одного из основных требований к писателю выдвигается ломоносовское положение о строгой соотнесённости жанров и «штилей». Его первая трагедия «Дидона» полностью выдержана в традициях сумароковской драматургии; недаром она вызвала одобрение со стороны самого Сумарокова. Правда, на творчестве Княжнина сказываются и новые литературные веяния. Характерно, что наряду с многочисленными переводами французских классиков («Генриада» Вольтера, ряд трагедий Корнеля, Крепильона) он переводит в 1771 г. французский же «чувствительный» роман («Несчастливые любовники, или истинные приключения графа Коминжа, наполненные событий жалостных и нежные сердца чрезвычайно трогających») и сентиментальные идиллии Геснера. Равным образом характерно повышенное влечение Княжнина к новому жанру комической оперы — с крестьянской тематикой («Несчастье от кареты») или с демократическим ловкачом-героем, как в «Сбитеньщике», произведении, которым Княжнин, по словам современника, «хотел угодить» не только избранному дворянскому кругу, а всей массе театральной публики — «и партеру, и райку». В самом построении и форме некоторых из своих трагедий Княжнин также довольно решительно отходит от правил классицизма. Так, в его трагедии «Титово милосердие», которая состоит из трёх актов (вместо канонических пяти), не только не соблюдено единство места, но и написана она «вольным» стихом, т. е. размером басен или «Душеньки» Богдановича, да ещё сопровождается «хорами и балетами», представляя собой не столько трагедию, сколько род оперы (она и является переделкой оперы Метастазии). Хоры введены Княжниным и в другую его трагедию — «Владисан». Однако всё это только осложняет облик Княжнина как писателя-«классика». Трагедии Княжнина в целом — это попрежнему патетические пьесы о царях и героях, выдержанные в величаво-декламационном высоком стиле и проникнутые прямолинейной политической дидактикой. Лучшие же, наиболее идейно и художественно значительные из его трагедий — «Рослав», «Вадим» — написаны в канонической сумароковской форме. Полностью остаётся в пределах классицизма и Княжнин-комедиограф. Его комедии «Хвастун» и «Чудаки» являются наиболее выдающимися у нас образцами так называемой «правильной» комедии в стихах, основанной не только на комических положениях, но и на мастерской обрисовке комических характеров, острой живости диалога, афористической меткости языка. Имеются в них пережитки и сумароковской манеры. В частности, в «Хвастуне», наряду с якобы русскими именами со значением, типа фонвизинских Стародума и Милона, встречаем (за что так упрекал Сумарокова Лукин) и такие, которые не имеют никакого отношения к русской действительности: крепостной слуга Полист, молодой русский дворянин Замир, чуть ли не прямо попавший в комедию Княжнина из известной нам трагедии Николаева.

Пушкин определил одну из характернейших особенностей драматургии Княжнина, равно как и меру его значения в истории нашей литературы, метким эпитетом: «*п е р е и м ч и в ы й* Княжнин», лаконическая точность которого так восхищала Чернышевского, считавшего, что пространные статьи о Княжнине последующих критиков-исследователей по существу всего лишь «перифраз двух слов, незначай сказанных Пушкиным». Действительно, значительная часть пьес Княжнина представляет собой переработку, местами перевод иностранного (обычно французского) образца или скомбинирована из произведений на один и тот же сюжет французских и итальянских авторов. Но чаще Княжнин, следуя лозунгу Лукина, «склонял» иностранный подлинник «на русские нравы». Такова переработка им «Андромахи» Расина и «Меропы» Вольтера в русские псевдоисторические трагедии «Владимир и Ярополк» и «Владисан». Переделкой той же «Меропы» является и ещё одна незаконченная трагедия Княжнина «Ольга», до сих пор не опубликованная. С таким же склонением на русские нравы сталкиваемся мы в обеих лучших комедиях Княжнина: «Хвастун» — переработка комедии де-Брюэса (de Brueys) «Человек влиятельный при дворе» и «Чудаки» — переработка комедии Дегуша «Странный человек». Его комическая опера «Сбитеньщик» (1783) «сделана» по «Школе жён» Мольера и «Севильскому цирюльнику» Бомарше. Эта неоригинальность пьес Княжнина резко осуждалась некоторыми современниками, боровшимися за создание самобытной русской литературы, в том числе молодым Крыловым. Но вместе с тем Княжнин был в высшей степени талантливым литератором. «Переимчивость» в нём была не столько подражательностью, сколько способностью, усваивая чужое, превращать его в своё, отечественное. Шедевров национальной литературы, подобных двум комедиям Фонвизина, Княжнин не создал, но лучшее из написанного им, несомненно, принадлежит к замечательным произведениям нашей литературы XVIII в.

Комедии Княжнина. С наибольшим блеском «переимчивость» Княжнина проявилась в двух его стихотворных комедиях, в особенности в наиболее художественно удавшемся из них «Хвастуне» (1786).

Содержание «Хвастуна» заключается в следующем. Промотавшийся и погрязший в долгах молодой дворянин, с целью поправить свои дела, решает жениться на дочери богатой провинциалки-помещицы, которой выдаёт себя за знатного человека, пользующегося огромным влиянием при дворе. С помощью ловкого слуги-наперника ему удаётся убедить в том же и неожиданно приехавшего из деревни дядю, которого, обещав ему важный чин, он бессовестно обирает. Но дочь помещицы любит другого, незнатного, но честного дворянина. Почтенный отец последнего выводит «хвастуна» на чистую воду, чем пьеса и заканчивается. Однако этот заимствованный сюжет Княжнин сумел насытить такими яркими и реальными подробностями отечественного быта, заставил говорить своих героев таким точным и выразительным языком русских людей XVIII в.,

что из его переделки французской комедии получилась пьеса вполне «в русских нравах». Недаром Пушкин, для придания колорита эпохи своей «Капитанской дочке», этому гениальному художественному воссозданию духа и быта екатерининского времени, неоднократно обращался к материалу комедий Княжнина.

Сумел придать Княжнин отечественные черты и характерам героев комедии. Недаром все позднейшие исследователи неизменно вспоминают в связи с Верхолетом «Хвастуна» гоголевского Хлестакова, несомненным предварением которого в ряде подробностей он и является. Однако этот Хлестаков XVIII столетия не просто вдохновенно врёт, как его будущий литературный потомок; равным образом обманутая им помещица Чванкина, мечтающая о придворных связях и родстве со знатью, как и соблазнённый чином сенатора дядя, не просто непроходимо глупы. Всё дело в том, что ложь Верхолета весьма правдоподобна. И сам он, и вторящий ему слуга выдают его за человека, попавшего «в случай», по терминологии того времени, т. е. вошедшего в «милость» к императрице. А раз так, то и мгновенное производство в «графы», и возможность щедрой рукой сыпать своим протеже высшие государственные чины, и переполненная искателями передняя становятся вполне правдоподобными. Именно таковы и были жизненные судьбы многочисленных «случайных людей», — явления, столь типичного для нашего XVIII в. вообще, а для екатерининского царствования в особенности. Верхолет — самозванец, за что и получает подобающую ему мзду — арестовывается в конце пьесы «благочинным» — полицейским. Но если бы он был не самозванцем, а действительно оказался бы «в случае», всё бы происходило точно так, как и происходит в комедии. Он бы и в самом деле головокружительно восходил по ступеням придворной карьеры; в его передней, конечно, теснились бы толпы пресмыкающихся искателей; Чванкины наперебой добивались бы его себе в зятя и т. д. Это выводило пьесу Княжнина за рамки комедии характеров или даже нравов, накладывало на неё черты острой и весьма злободневной общественно-политической сатиры. Сатирическое острие пьесы выступало тем заметнее, что в противовес её отрицательным персонажам в ней был выведен и некий добродетельный дворянин, носитель и проповедник подлинных «должностей» не затронутого ядом фаворитизма дворянства. «Что дворянство есть? лишь обязательство любить прямую честь», — поучает он своего сына, для которого не хочет лёгких успехов и «бесчестной чести» — «больших чинов». На слова Верхолета, что если бы сын Честона был более гибок и угодлив, «то был бы гвардии он завтра капитан», Честон спокойно и твёрдо отвечает: «Того не надобно, пусть в армии послужит» — слова, которые Пушкин недаром взял эпиграфом к первой главе «Капитанской дочки», где повествуется о решении Гринёва-отца отправить сына не в Петербург, в гвардию — на попечение родственника и покровителя князя Б., а в настоящую «службу», на далёкую степную окраину.

Говоря о художественных достоинствах «Хвастуна», нельзя не упомянуть о замечательной, почти разговорной лёгкости языка и стиха пьесы. «Разговорность» эта, конечно, не могла не быть стеснена монотонным «александрийским стихом», которым традиционно написаны обе стихотворные комедии Княжнина. Но в этих тесных рамках Княжнин добился почти предела возможного. Грибоедов переступил этот предел в «Горе от ума», лишь отказавшись от канонического «александрийского стиха» и написав свою комедию вольными ямбами. Однако в выработке разговорного языка и стиха «Горя от ума», несомненно, помогли Грибоедову и обе стихотворные комедии Княжнина, в особенности его «Хвастун». Сатирический характер присущ и остальным комедиям Княжнина. Предметом их сатиры является, главным образом, недостойное дворянство, с одной стороны, в лице его столичных, кичащихся знатностью, мотающих, галломанствующих представителей — Верхолетов, Ветромахов, Фирюлиных; с другой — невежественных провинциальных помещиков Простодумов, наживающих деньжонки путём возмутительной эксплуатации крепостного крестьянства: «Не хлебом, не скотом, не выведением теляток, но кстати в рекруты торгуючи людьми».

Именно эта формально запрещённая законом, но весьма распространённая в практике крепостничества продажа крепостных в рекруты составляет сатирическую основу комической оперы Княжнина «Несчастье от кареты» (музыка В. А. Пашкевича), написанной в 1779 г. и являющейся одним из выдающихся образцов этого жанра в нашей литературе. Помещик Фирюлин, побывав во Франции и вывезя оттуда презрение ко всему русскому, мечтает купить себе «к празднику» модную парижскую карету. Чтобы достать нужные деньги, он приказывает своему крепостному управителю — приказчику — «хватать» всех «годных в рекруты» людей. Приказчик, воспользовавшись этим, прежде всего «хватает» Лукьяна, жениха крестьянки Анюты, которую он хочет взять за самого себя. Молодые люди в отчаянии, но барский шут за соответствующую мзду берётся им помочь. Лукьян жил одно время «при старом барине» дворовым и вытвердил несколько французских слов; знает несколько французских слов и Анюта. По наущению шута Лукьян падает перед барином на колени и произносит: «Monsieur! сжальтесь над нами». Анюта на коленях же вторит ему: «Madame! вступитесь за нас». Помещик растроган и умилен: «Monsieur! Madame! встаньте, вы меня этими словами в такую жалость привели, что я от слез удержаться не могу». «Оставленную жалость во Франции вытащили оттуда два французские слова», — иронически вставляет шут. Восхищённый Фирюлин жалуется Лукьяна своим лакеем и разрешает ему жениться на Анюте. По ходу пьесы делается ряд довольно энергичных обличительно-сатирических выпадов не только против «злодея»-приказчика, но и против галломанствующего барина, готового выменять человека на «красный каблук». С большинством этих выпадов мы постоянно сталкиваемся в нашей сатирической литературе, начиная с Кантемира. Подчас «переимчи-

вый» Княжнин и прямо заимствует их то из журналов Новикова, то у Фонвизина. Так, например, гнев барина на крепостного, посмевавшего назвать его отцом, прямо подсказан уже известным нам местом знаменитой переписки между помещиком и его крестьянами в новиковском «Трутне». Высказываются в пьесе и горькие жалобы Лукьяна на несправедливость крепостного состояния: «Боже мой! как мы несчастливы! нам должно пить, есть и жениться по воле тех, которые нашим мучением веселятся и которые без нас бы с голоду померли», — слова эти, также вызванные «злодеем»-приказчиком и словно бы по его адресу и направленные, явно имеют более широкий смысл. Правда, общий тон пьесы Княжнина не столько обличительно-сатирический, сколько скорее шуточный, не без примеси сентиментальности (розово-сентиментальными красками даны крестьянские «любовники»). Самым благополучным является и финал оперы, завершающийся весёлыми куплетцами шута, дружно подхватываемыми хором:

Должно ль, чтоб нас жизнь крушила,
Хоть и много в жизни зла?
Вас безделка погубила,
Но безделка и спасла.

Насколько эта оптимистическая «мораль» пьесы отличается от гневных и негодующих восклицаний точно по тому же поводу (продажа крепостных в рекруты для покупки кареты) в «Путешествии» Радищева (см. в главе «Городня»: «Вольные люди, ничего не преступившие, в окопах, продаются, как скоты!») И дальше следует знаменитый призыв к рабам разбить «железом, вольности их препятствующим, главы... бесчеловечных своих господ»). Как видим, для Радищева это не «безделка», и уже совсем не «безделкою» можно «спастись» от этого. Зато пьеса Княжнина и шла в театре самой императрицы, а «Путешествие» было беспощадно уничтожено ею! Впрочем, многое зависело здесь от самого жанра комической оперы, выбранного Княжниним¹. Вообще же и его комедии, и «Несчастье от кареты» рисуют перед нами автора как человека передовых для своего времени общественных взглядов, свойственных людям идейного круга Сумарокова, Фонвизина, даже в известной степени Новикова.

**Трагедия
Княжнина.
«Рослав».**

С наибольшей силой идейная направленность творчества Княжнина сказывается в его трагедиях. Подчёркнутая «идейность» трагедий Княжнина является замечательной их чертой. Для Княжнина в ещё большей степени, чем для Сумарокова, подмостки трагедийной сцены были своего рода политической трибуной, с которой он проповедовал свои убеждения и взгляды на существо верховной власти, на права и обязанности царя, на отношения, которые должны существовать между ним и «обществом», «гражданами»; ставил перед зрителями-

¹ Сильнее, чем в тексте Княжнина, нота обличительная, антикрепостническая звучит в превосходной, во многом проникнутой реалистичностью музыка В. А. Пашкевича.

слушателями во весь рост идеальные образы царей — «отцов отечества», «друзей обществу» и героических государственных деятелей; громил «отечества губителей» — тиранов. Эти темы в той или иной степени присущи всем трагедиям Княжнина. Но с особенной рельефностью выдвинуты они в «Росславе», написанном ещё за пять лет до «Вадима» и одновременно с «Сореной и Замиром» Николаева, в том же 1784 г.

«Рослав» сознательно задуман Княжнинным как чисто «гражданская» трагедия. Автор делает основной пружиной переживаний и поступков своего заглавного героя не традиционную любовную коллизию, а любовь к отечеству — патриотизм. В его трагедии, — прямо подчёркивает Княжнин в предпосланном ей посвящении кн. Дашковой, — «не обыкновенная страсть любви, которая на российских театрах только одна была представляема, но страсть великих душ, любовь к отечеству изображена». Трагедия написана на условно исторический сюжет. Действие происходит в шведской столице Стокгольме. «Полководец российский» Рослав — слава россов, — одержавший ряд блестящих побед над «свирепейшим тираном» королём датским Христиерном, захватившим под свою власть Швецию и угрожающим России, захвачен им в плен. Рослав владеет важной для блага России тайной. В своё время он скрыл в российских владениях союзника русских, шведского героя-патриота, «храброго врага тиранов» Густава Вазу, который «в тишине» «готовит гром» — восстание против Христиерна. Христиерн знает это и, угрожая Рославу смертью и «злейшими муками», требует от него выдачи убежища Густава. О том же умоляет его во имя спасения жизни полубившая пленника и, в свою очередь, любимая им «шведская княжна» Зафира, «остаток рода прежних шведских владетелей», имеющая, в противоположность захватчику Христиерну, законные права на шведский трон. Но ни угрозы Христиерна, сменяющиеся лицемерными обещаниями свободы и богатства, ни мольбы Зафиры не в силах поколебать решимости пламенного патриота Рослава. Он мужественно идёт на казнь — «на славу», как он гордо заявляет. В самый последний момент распространяется весть, что к стенам Стокгольма подошёл Густав с войском. Народ освобождает Рослава, который становится во главе восстания. Христиерн после тщетных попыток убить сперва Зафиру, затем пощадившего его Рослава закалывается.

«Рослав» по существу — типичная «классическая» трагедия, насквозь логизированная. Княжнин задумал её как манифестацию патриотизма, и всё в ней служит этой цели. Для того чтобы резче оттенить абсолютную добродетельность героя, ему, как полагается, противопоставлен абсолютный же злодей — Христиерн, сделанный по готовому трафарету «тирана». Перед смертью он произносит и сакраментальную формулу злодейства — формулу Калигулы и сумароковского Дмитрия Самозванца: «Почто не возмогу в сей час во гневе яром, || Весь город истребить одним ударом». Однако, помимо этого традиционного противопоставления (герой — тиран),

Княжнин, дабы оттенить резче силу патриотизма Росслава, вводит второе противопоставление по линии Рослав — Зафира: любовь к отечеству, торжествующая над страстью к любимой женщине. Это вносит в фабулу некоторую усложнённость, нарушающую геометрическую точность традиционной схемы. Княжнину вообще уже тесно в рамках правил классицизма, хотя он и стремится добросовестно их соблюдать. Так, следуя закону единства места, он предпосылает своей пьесе указание, что всё действие её происходит в «Христиерновых чертогах». Дабы выполнить это, он даже заставляет Христиерна, который к концу третьего акта велел заключить Росслава в темницу, к началу четвёртого снова приказать перевести его из темницы в «чертоги». Тем не менее стремление к определённом сценическому эффекту, к большей впечатляемости пересиливает. Вопреки общей ремарке, действие четвёртого акта переносится в темницу. Единство действия нарушается, помимо раздвоения трагической борьбы в душе Росслава (не только с тираном—Христиерном, но и с «тиранкой»—любовью к Зафире), внесением в пьесу и ещё одной фабульной линии: полководец Христиерна Кедар, прикидывающийся другом Росслава, на самом деле питает к нему, как он прямо в этом признаётся, «превосходящую все меры злобу», причём мотивировка этого сложна: с одной стороны, он не может простить Росславу, что тот помог ему одержать победу над «сарматами» и великодушно отказался от всякой славы за это в пользу Кедара, с другой стороны, он любит Зафиру и, вдобавок, хочет с её помощью свергнуть Христиерна и самому захватить шведский престол. Наконец, к довершению сложности, пылает страстью к той же Зафире и Христиерн. В силу всего этого от основного из единств классицизма — единства действия — в трагедии Княжнина мало что остаётся. Впрочем, действия в трагедии, строго говоря, вовсе нет. Если «классическая» трагедия и вообще обычно заключала в себе больше рассуждений и декламации, нежели действия, то в «Рославе» Княжнина это доведено до последних пределов. Всё содержание трагедии сводится по существу к тому, что и враги, и друзья Росслава изыскивают и предлагают ему самые разнообразные способы к освобождению из христианова плена, Рослав же упорно и последовательно все их отвергает. При этом некоторые из его отказов весьма слабо мотивированы и логически, и психологически. Зато всё это является поводом для возвышенных речей и реплик Росслава, исполненных высокого гражданского патриотизма. Основное, что должно двигать и управлять всеми помыслами и поступками «российска гражданина», — это его долг перед отечеством, заботы о «пользе общества» — государства. «России посвящен навеки мой живот», — в этих словах Росслава Зафире сосредоточен основной смысл всей трагедии. Зафире, для которой её любовь к Росславу выше отечества, которая согласна ради неё поступиться «надеждами граждан», покинуть навсегда родину, Рослав противостоит как герой, способный для отечества жертвовать не только своей жизнью, но и жизнью любимого человека. Когда Зафира «вынимает кинжал» и «хочет заколоться», если

Рослав не бежит с ней из темницы, потрясённый Рослав почти готов уступить. Но он быстро справляется с мгновенным порывом — герой одолев в нём человека. На призыв Зафиры: «Ступай... но что! иль дух мой тщетно утешался!» — он отвечает: «Довольствуйся и тем, что я поколебался». Раньше, когда Зафира сулит ему вместе со своей любовью и шведский трон, он возмущённо восклицает: «Чтоб я, забыв в себе российска гражданина, || Порочным сделался для царска пышна чина! || Отечество мое чтя выше и тебя, || Могу ль его забыть я, троны возлюбя?»

Ещё больше возмущён он, когда узнаёт от Любомира, что «российский князь» предлагает в обмен за него Христиерну «отъятые» россами шведские грады. А когда удивлённый Любомир заявляет, что не может понять причины его «отчаяния», Рослав обращается к нему с негодующими упрёками за то, что он «волю князя», движимого личным пристрастием к нему, Рославу, предпочёл интересам «общества». Сам он категорически отказывается подчиниться княжеской воле, раз она противоречит пользе отечества. На слова Любомира: «Что князь тебе велит, то должно быть священо», Рослав смело отвечает: «Он права не имеет!.. Россия! ты должна торжествовати мною... Не может повелеть мой князь мне подлым быти». Этот эпизод по своей идейной значительности является, пожалуй, самым сильным во всей трагедии. Здесь прямо ставится вопрос о границах царской власти («Он права не имеет!»), громко заявляется об обязанности для гражданина не быть «трепещущим рабом», о его праве, больше того, долге не признавать воли князя, т. е. царя, если она расходится с пользой общества, с благом отечества. Эти передовые идеи того времени под пером Княжнина обретали и соответствующее словесное оформление. Вообще в трагедиях Княжнина язык и стих шагнули далеко вперёд по сравнению с Сумароковым, составляя одну из наиболее сильных художественных сторон его творчества. Александрийский стих, с его лаконичными, и ритмически, и синтаксически замкнутыми в себе фразами-строками, симметрично рассекаемыми цезурой на две равные или почти равные части, вообще очень пригоден для афористических формул-сентенций. Эти сентенции в трагедиях Княжнина достигают особенно выразительной, запоминающейся, порой прямо почти пословичной лапидарности: «Исчезнет человек — останется герой»; «Нещастен быть могу, бесчестен — никогда!»; «На свете всё тиран иль всё на свете жертва»; «Смерть благо, ежели жизнь должно ненавидеть» и т. п. В высшей степени характерна и сама фразеология Княжнина. Те же слова: «гражданин», «общество», «отечество», которые переполняют трагедию Княжнина, напишут на своих знамёнах, наполнив их прямым революционным содержанием, деятели французской революции. Недаром лет пятнадцать спустя Павел I специальным указом вовсе изгонит эти слова из русского языка, повелев вместо «отечество» писать «государство», вместо «граждане» — «жители» или, ещё выразительнее, — «обыватели», а слово «общество» «вовсе не

употреблять». Всё это свидетельствует о несомненной идейной прогрессивности трагедии Княжнина, не случайно пользовавшейся столь же большим успехом, как и одновременно появившаяся трагедия Николева. Но вместе с тем следует подчеркнуть, что идеология Княжнина времени написания «Росслава» была лишена не только каких-либо революционных элементов, но и вообще сколько-нибудь серьёзной и последовательной оппозиционности существующему порядку вещей. В следующем же году, по специальному поручению Екатерины, автор «Росслава» пишет новую трагедию «Титово милосердие», где в образе добродетельнейшего из царей, «отца отечества» Тита, прозрачно и для всех очевидно выводит русскую императрицу. В хорах народа на все лады прославляется «рай» Титовой державы, «блаженство» тех, кто находится под властью Тита. Екатерина в свою очередь так одобряет творчество Княжнина, что приказывает в 1787 г. напечатать на свой счёт его сочинения и преподносит тираж автору. Княжнин посвящает все их императрице, открывая первый том стихотворным панегириком в её честь. Отсутствие в творчестве Княжнина этого периода политической оппозиционности нагляднее всего подтверждается образом Честона из комедии «Хвостун», представляющим идейную аналогию Фонвизинскому Стародуму. Идеальный дворянин Фонвизина не только громит «двор», но и вовсе отказывается служить режиму Екатерины — демонстративно уходит в отставку; Честон, в основном совпадая со Стародумом в оценке «двора», продолжает служить сам и убеждает служить сына, лишь призывая к «честному» служению, в чём и заключается пафос его общественной проповеди, закреплённый даже в самом его имени. Нет у Княжнина и элементов дворянско-аристократического фрондирования. В этом отношении очень показательна разработка в его трагедиях темы «вельмож». Вельможи обычно покорно склоняются под иго тирана, готовые всегда предпочесть силу справедливости. С особенной отчётливостью звучит этот мотив в другой трагедии Княжнина на псевдоисторический «российский сюжет», «Владисан», где по адресу «вельмож» говорится немало резких слов, выдержанных в духе антивельможеских од-сатир Державина. В противовес вельможам, решающая роль в борьбе с тираном отводится Княжнинным народу. И «Владисан», и «Росслав» заканчиваются появлением на сцене восставшего против тирана народа. Однако «народ» Княжнина — это отнюдь не революционный народ, а наоборот, всегда народ-легитимист, восстающий всего лишь во имя утверждения прав законного государя.

«Вадим Новгородский». Надвигающаяся революционная гроза во Франции, раскаты которой отозвались по всей Европе, не ослабила, как у Николева, а наоборот, усилила гражданскую настроенность Княжнина. Около 1789 г. им была написана восьмая и последняя трагедия «Вадим Новгородский» — самое значительное и долговечное его произведение, сыгравшее важную историко-литературную роль и вызвавшее оживлённые споры среди исследователей, не прекратившиеся и по настоящее время.

Сюжет «Вадима Новгородского» основан на записи Никоновской летописи (в других летописных сводах это известие вовсе не встречается) под 6371, т. е. 863 годом о недовольстве новгородцев правлением первого варяжского князя Рюрика и об убийстве в связи с этим Рюриком некоего Вадима Храброго вместе с его многочисленными приверженцами: «Того же лета уби Рурик Вадима Храброго и иных многих изби новгородцев, советников его».

Года за три до Княжнина, в 1786 г., этой летописной записью воспользовалась и Екатерина, составив в «подражание Шакспиру» «Историческое представление, без сохранения феатральных обыкновенных правил, из жизни Рюрика». Под пером Екатерины глухое и эпически-неопределённое летописное известие получило заведомо тенденциозную обработку, подчёркнуто направленную к прославлению в лице Рюрика не только идеального монарха, но и российского самодержавия вообще как исконной и наиболее благодетельной формы государственного устройства страны и к решительному осуждению и морально-политической дискредитации попытки восстания против такого устройства. Противник Рюрика (по пьесе Екатерины — его двоюродный брат Вадим), честолюбец и завистник, составляет против него династический заговор, дабы самому захватить княжескую власть. Наоборот, Рюрик, раскрыв замысел и одолев козни Вадима, великодушно прощает ему и даже назначает его на важный государственный пост. Пьеса заканчивается полным раскаянием падающего на колени Вадима и его клятвой в вечной верности Рюрику: «О, государь! ты к победам рожден, ты милосердием врагов всех победиши, ты дерзость тем же обуздаешь... Я верный твой подданный вечно». Примечательно, что и этот финал, как видим, совершенно не совпадающий с летописным рассказом, и вообще вся сюжетная схема пьесы почти полностью подсказаны Екатерине трагедией самого же Княжнина «Титово милосердие», появившейся в предшествующем году и, как уже упоминалось, ею же самой заказанной. Там тоже благостный римский император Тит великодушно прощает своего друга Секста, организовавшего из любви к дочери прежнего римского императора, Вителлия, заговор против Тита. Пьеса заканчивается апофеозом «милосердия» Тита, которое славят падающие перед ним на колени заговорщики, причём Вителлия произносит клятву вечной верности (её в значительной степени и повторяет Вадим пьесы Екатерины): «Доколь жить буду я, законом будет воля мне твоя». Тем более выразительный характер приобретает разработка того же самого летописного сказания о Вадиме в написанной три года спустя трагедии Княжнина. Княжнин полностью сохраняет и даже ещё усугубляет екатерининскую трактовку Рюрика. Рурик Княжнина — своего рода древнерусский Тит. Он множит один великодушный поступок на другой: когда ему вручают список вельмож-заговорщиков, он отказывается читать его; освобождает взятых им в плен мятежных воинов Вадима; наконец, в знак полного прощения и дружбы возвращает меч самому разбитому им в бою Вадиму. Мало того, Рурик не только

милосерд в личном плане, но и совершенно бескорыстен в плане политическом. Он спасает давший ему приют Новгород от раздиравших его междоусобий «мятежных и крамольных гордецов-вельмож», из которых каждый хотел сделаться тираном. Сам он не стремится к верховной власти и соглашается принять её, только уступая неотступным мольбам народа. Как и Тит, он «взносит» с собой на трон «небесную благодать», оказывается в венце властителя подлинным «отцом народа». На борьбу с восставшим против него Вадимом его толкало не стремление во что бы то ни стало «удержать правления бразды», а единственно «честь» и желание «общества почтеннее оправдать». И в доказательство того, что это не пустые слова, Рурик тут же сам добровольно отказывается от власти — слагает с себя венец и вручает его народу: «Теперь я ваш залог обратно вам вручаю; || Как принял я его, столь чист и возвращаю».

Однако, совершенно совпадая с Екатериной в характеристике Рурика, в образе которого Княжнин только художественно развивает, дорисовывает соответствующий образ её пьесы, он резко отступает от императрицы в трактовке Вадима. Вадим Княжнина — один из посадников вольного Новгорода, герой-полководец. Три года Вадим победоносно сражался с врагами Новгорода, вернувшись же в родной город, нашёл древнюю «вольность сограждан» уничтоженной, древние «права» ниспровергнутыми, а в тех «священных чертогах», где заседали новгородские посадники, «велики будто боги, но равны завсегда и меньшим из граждан», — самодержавного князя, «властителя рабов». Остальные новгородские посадники были вынуждены волей или неволей примириться с этим, но не так Вадим. Он спрашивает двух наиболее близких ему посадников, соискателей руки его дочери Рамиды, Пренеста и Вигора, как могут они жить, если не сумели сохранить свободы. Ответную реплику Вигора: «Как прежде, мы горим к отечеству любовью...» он гневно перебивает: «Не словом доказать то должно б — вашей кровью! || Священно слово толь из ваших бросьте слов. || Или отечество быть может у рабов?» Когда тот же Вигор говорит, что они «оплакивают» горестную участь отечества, Вадим негодуяше отвечает: «Оплакиваете?.. О страшные премены! || Оплакиваете?.. Но кто же вы?.. Иль жены? || Иль Рурик столько мог ваш дух преобразить, || Что вы лишь плачете, когда ваш долг — разить?» Более мужественный Пренест указывает, что город наполнен варяжским воинством и что поэтому следует подождать «удобного случая», который может быть предоставлен богами. Но и это не удовлетворяет Вадима: «боги дали нам свободу возвратить: и сердце — чтоб дерзать, и руку — чтоб разить!» Больше того, в своём непреклонном свободолобии Вадим ощущает себя даже выше воли и власти богов, которые могут предать весь мир тиранам, но не в силах «поколебать» его души. Посадники Пренест и Вигор решаются пойти против Рурика, когда Вадим обещает тому, кто окажет себя более достойным звания гражданина, руку Рамиды. Но сам Вадим, горячий патриот, суровый защитник древней новгородской вольности, не движим никакими лич-

ными целями, абсолютно бескорыстен. Восставая на Рурика, он хочет не власти для себя, а возвращения свободы народу. В своём бескорыстии антагонист Рурика ничуть не уступает последнему. Когда Рурик снимает с себя венец и предлагает народу, если он того хочет, возложить его на Вадима, Вадим с отвращением восклицает: «Вадима на главу! Сколь рабства ужасаюсь, || Толико я его орудием гнушаюсь!» Вообще борьба Рурика и Вадима дана не в плане традиционного противопоставления добродетели и порока, а осуществляется как столкновение двух противоположных политических идеологий — монархической и республиканской, причём сам автор не становится, как это обычно бывало в «классической» трагедии, явно на ту или на другую сторону. Весь облик благостного, справедливого и милосердного Рурика, его поведение, отношение к нему народа словно бы призваны служить признанию правоты добродетельного монарха-самодержца. Но вместе с тем эти положительные качества царя только ещё резче подчёркивают героическое свободолюбие Вадима, который не соглашается никакой ценой продать волюность отечества, не хочет быть «рабом» даже самого добродетельного монарха. Пламенным свободолюбием, республиканским пафосом дышат все патетические реплики и речи Вадима, как и некоторые речи его сторонников. Характеристика самодержавия, вложенная в уста Пренеста, исполнена прямо радищевской силы:

Какой герой в венце с пути не совратился?
 Величья своего отравой упоен —
 Кто не был из царей в порфире развращен?
 Самодержавие повсюду бед содетель,
 Вредит и самую чистейшу добродетель
 И, невозбранные пути открыв страстям,
 Дает свободу быть тиранами царям.

Сложность трагического содержания пьесы Княжнина особенно отчётливо проступает в эпилоге её, в сцене своеобразного политического диспута, который в присутствии вельмож, воинов и народа заводит победитель Рурик с побеждённым Вадимом, «поставляя» в качестве «судии» между ними свободное волеизъявление самого народа. Вадим говорит о «небесной красоте волюности»; Рурик исчисляет те блага, которые принесло народу его самодержавное правление. Вторичным победителем и здесь, как в бою, оказывается Рурик: «судия»-народ на коленях умоляет Рурика попрежнему владеть им. Вадим оказывается в поистине трагическом одиночестве. Его войско разгромлено. Посадники Пренест и Вигор убиты. Его дочь Рамида с самого начала любит Рурика и любима им. Самому ему не дано умереть за свободу: он «пленник» ненавистного самодержца — носителя «гноусного бремени» царской власти, оскорбляющего его предложением примирения. «Для возвращения вам потерянной свободы, || Почто не мог пролить всю кровь мою, народы!» — восклицает в отчаянии Вадим, обращаясь к народу; но и сам народ оказывается против него. Однако ничто не в силах сломить «гордый дух» непримиримого республиканца Вадима. Он от-

рекается от общества, которое «просит себе оков», отрекается от дочери. Вадим остаётся абсолютно один. Но героическая сила его духа так велика, что, дважды побеждённый, он в исходе трагедии по-своему торжествует над победителем. Величие духа Вадима «открывается» Рамиде: она угадывает его замысел и спешит предупредить его; в ней просыпается воляная новгородская гражданка, дочь своего отца — она закаляется. В отчаянье теперь Рурик: «О истступление, погибельное мне!» Зато Вадим — в восторге: «О радость! Все, что я, исчезнет в сей стране! О дочь возлюбленна! Кровь истинно геройска!» Если в пьесе Екатерины Вадим, в конечном счёте, падает на колени перед Руриком, у Княжнина он обращается к нему с тем же гордым вызовом, с каким Росслав обращался к Христиерну: «В середине твоего победоносна войска || В венце, могущий все у ног твоих ты зреть, || Что ты против того, кто смеет умереть?» С этими словами Вадим закаляется. Трагедия заканчивается высокими тирадами потрясённого смертью Рамиды Рурика.

«Классики» всегда вкладывали то, что они считали «правдой», «истиной», в трагедию извне, делая рупором этой правды добродетельного героя, противопоставляемого олицетворению неправды — «злодею», «тирану». Такой внешней и абсолютной правды в «Вадиме» Княжнина нет, как отсутствуют в нём и традиционно-«злодейские» персонажи. Перед зрителем происходит на театральных подмостках борьба как бы двух исторических правд, двух политических систем, двух идеологий, причём обе они находят себе одинаково героических и по-своему добродетельных защитников. Кто прав в этом трагическом борении — Вадим или Рурик, с кем должны быть симпатии зрителей, — это предоставляется решить им самим. Написанная «без сохранения правил» — «в подражание Шакеспиру», пьеса Екатерины о Рюрике и Вадиме являет собой типичный образец «классической» тенденциозности. «Вадим» Княжнина написан с соблюдением всех основных «правил» драматургии классицизма. Не лишён он и всех недостатков её: декламативности, риторичности, дидактизма, традиционно-любовной ситуации, механически привнесённой в трагедию и не связанной с существом её, и т. п. Однако и тут — характерный штрих. Строго соблюдая в числе прочих единств и единство места, Княжнин переносит действие своей трагедии из традиционного дворца — царских «чертогов» — на новгородскую площадь («Действие в Новгороде на площади» — гласит авторская ремарка к «Вадиму»). Но вместе с тем в рамках «классической» трагедии Княжнин сумел достигнуть большой широты в самой постановке проблемы трагического. Сложность постановки и разрешения этой проблемы в «Вадиме», столь отличающаяся от привычно-прямолинейной тенденциозности, была причиной и тех весьма различных, порой прямо противоположных истолкований идейного смысла трагедии, которые давались с самого момента её появления и до настоящего времени.

Сейчас же по окончании трагедии сна была принята в придворном театре. Актёры уже начали разучивать роли; роль самого

Вадима должен был исполнять известный актёр Плавильщиков. Однако развернувшиеся события французской революции побудили Княжнина взять пьесу обратно. Когда четыре года спустя и через два года после смерти Княжнина «Вадим» появился в печати (вышел отдельным изданием и одновременно был напечатан по распоряжению давней благодетельницы автора, кн. Дашковой, в очередном томе издававшегося Академией «Российского Феатра»), выяснилось, насколько осторожность Княжнина была своевременна и уместна. Представленная Екатерине трагедия Княжнина привела её почти в такое же возмущение, как появившееся за три года до того «Путешествие» Радищева. Крайнее раздражение императрицы было, вероятно, вызвано не только «язвительными» «изражениями» республиканских героев «Вадима», направленными против самодержавия и вообще монархического принципа; Екатерина не могла не заметить, что Княжнин своей пьесой явно полемизировал с её собственной трактовкой того же сюжета. Полемично было уже само название трагедии Княжнина, в противоположность пьесе Екатерины, именем не Рюрика, а его антагониста, что с самого начала подчёркнуто выдвигало Вадима на первый план в качестве главного, основного героя пьесы.

В практике Екатерины это было беспрецедентным. Передовые сатирические журналы 1769 г. нападали на неё как на литератора. Радищев громил екатерининское самодержавие. Трагедия Княжнина была двойным нападением и на Екатерину-самодержицу и на Екатерину-писательницу. Именно как непосредственный и личный против себя выпад и восприняла императрица «Вадима». «Скажите, пожалуйста, что я вам сделала, что вы распространяете против меня и моей власти такие опасные правила?», — гневно допрашивала она Дашкову. Привлечь к ответственности уже мёртвого автора Екатерина не могла. Гнев её обрушился на крамольную книгу. По решению Сената, заведомо инспирированному самой Екатериной, было постановлено трагедию Княжнина, «яко наполненную дерзкими и зловерными против законной самодержавной власти выражениями, а потому в обществе Российской империи нетерпимую, сжечь в здешнем столичном городе публично». Во исполнение этого отдельное издание «Вадима» было уничтожено, а из «Российского Феатра» выдраны соответствующие листы, притом с такой грубой поспешностью, что пострадали конец предыдущей и начало последующей пьесы. Правда, уничтожение это не могло быть полным, ибо значительная часть экземпляров отдельного издания трагедии была уже распродана. С этих экземпляров делались многочисленные списки. Снова мог быть перепечатан «Вадим Новгородский» только в 1871 г. П. А. Ефремовым в «Русской старине» с пропуском четырёх стихов в речи Пренеста Вадиму (действие 2-е, явление 4-е), начиная стихом «Самодержавие повсюду бед содетель...» Полностью «Вадим» был опубликован только в 1914 г. отдельным изданием, однако в ничтожном количестве — всего 325 экземпляров. В обществе ходили мрачные слухи о трагическом конце и самого автора

«Вадима». Молодой Пушкин в наброске статьи по русской истории XVIII в. записал, очевидно, широко распространённое в тех близких к декабризму кругах, в которых он вращался до высылки из Петербурга, известие, что «Княжнин умер под розгами». Несколько позднее, в 1836 г., в «Словаре достопамятных людей» Бантыша-Каменского это достаточно глухое известие было изложено подробнее: «Трагедия Княжнина „Вадим Новгородский“, — пишет Бантыш-Каменский, — более всех произвела шума: Княжнин, как уверяют современники, был допрашиван Шешковским, в исходе 1790 г. впал в жестокую болезнь и скончался 14 января 1791 г.» Слова *был допрашиван* напечатаны в словаре курсивом, что явно приближает их смысл к записи Пушкина (общеизвестно было, что стоявший во главе «тайной экспедиции» Шешковский, как правило, прибегал при допросах к помощи кнута). Установить неточность этого сообщения было нетрудно: когда «Вадим» стал известен в правительственных кругах и дошёл до императрицы, его автора уже два года как не было в живых. Однако большинство исследователей не остановилось на этом и стало вообще пересматривать утвердившуюся было оценку «Вадима Новгородского» как антимонархической, революционной трагедии. С точки зрения этих исследователей «Вадим» представляет собою по существу совершенно «невинное» произведение, которое не только не содержит в себе «ничего вредного», но, наоборот, прославляет в лице Рурика гуманного монарха, спасшего Новгород от раздиравших его междоусобий. Реакция Екатерины и некоторых современников, услышавших в трагедии Княжнина звуки революционного «набата», объясняется лишь «испугом» перед французской революцией. Появись «Вадим» десятью годами ранее, — и с ним ничего бы не произошло, как ничего не случилось с трагедией Николева «Сорена и Замир». С некоторыми вариантами именно так истолковывали трагедию Княжнина М. Н. Лонгинов, П. А. Ефремов, В. Я. Стоюнин, акад. Сухомлинов, В. Ф. Саводник и даже Плеханов. Споры о «Вадиме» возобновились и в наши дни. М. А. Габель в статье «Литературное наследие Княжнина», опубликованной в 1933 г., оспаривая точку зрения на Княжнина как на революционера, усмотрела в «Вадиме» «трактат-памфлет, скрытый под формой трагедии» и написанный Княжниним как одним из представителей «аристократической фронды», «оппозиционной Екатерининскому самодержавию». Свою точку зрения она подкрепляла сходством ряда высказываний «Вадима» с воззрениями одного из виднейших идеологов аристократической оппозиции Екатерине — кн. Щербатова. Н. К. Гудзий в статье «Об идеологии Княжнина», опубликованной два года спустя, убедительно показал несостоятельность как сопоставлений Княжнина с Щербатовым, так и вообще всей концепции М. А. Габель. В своём понимании трагедии Княжнина Н. К. Гудзий солидаризируется с мнением большинства исследователей и комментаторов «Вадима», считая, что «нет никаких оснований оспаривать господствующую точку зрения на „Вадима“ как на произведение, основной смысл которого — апология просвещённой

монархической власти, воплощавшейся на практике для Княжнина в деятельности Екатерины II, и нет никаких поводов подозревать в трагедии наличие какого-либо скрытого критического отношения к этой власти». Наоборот, автор главы о Княжнине в новейшей академической «Истории русской литературы», Л. И. Кулакова, считает, что Княжнин полностью «на стороне того, кто готов пролить кровь за возвращение народу отнятой у него свободы», т. е. на стороне Вадима.

Каков же действительный идейный смысл «Вадима»? Прежде всего, был ли когда-нибудь сам Княжнин республиканцем? Как мы видели, ни о каком «антимонархизме» и «республиканизме» Княжнина в период написания им «Титова милосердия» (а значит и «Росслава») и торжественных речей, наполненных похвалами Екатерине, не может быть и речи. Но, как уже сказано, Княжнин явно не остался чужд общему идейному возбуждению, охватившему передовые, наиболее мыслящие круги русского общества под влиянием непрекращавшихся народно-крестьянских движений в стране и нараставшей и, в особенности, грянувшей революции во Франции. У нас есть данные, чтобы судить и о том, как это общее возбуждение отразилось на самом Княжнине. Революционные события во Франции заставили его взволнованно задуматься и над положением в России. О степени этой взволнованности лучше всего свидетельствует то, что он впервые в своей жизни взялся за перо публициста, написав вскоре после «Вадима», в конце 1789 г., не дошедшее до нас политическое сочинение под выразительным названием «Горе моему отечеству». Лично знавший Княжнина С. Глинка, как раз и упоминающий в своих мемуарах об этом его произведении, рассказывает вкратце и содержание его: «В этой рукописи страшно одно только заглавие... Главная мысль Княжнина была та, что должно сообразоваться с ходом обстоятельств и что для отвращения слишком крутого перелома нужно это предупредить заблаговременно устройством внутреннего быта России, ибо Французская революция дала новое направление веку». Всё это звучит достаточно определённо: революционером, врагом царей, монархии, подобно Радищеву и своему Вадиму, Княжнин в это время не стал; наоборот, он не хотел для России «слишком крутого перелома», т. е. повторения революционных французских событий. Но не отошёл Княжнин под влиянием революции, подобно Николеву, и от своих передовых общественно-политических взглядов, как они выражены в его творчестве 80-х годов. Наоборот, в нём возникает сознание необходимости для предотвращения революции «заблаговременного устройства внутреннего быта России», т. е., очевидно, конституционного ограничения самодержавной власти. Словом, в не дошедшем произведении Княжнина содержалась, повидимому, нечто подобное хорошо известному нам «Рассуждению» Фонвизина. Это ни в какой мере не делало Княжнина республиканцем, но вносило нечто новое в его политическую позицию, ставило его в оппозиционное отношение к екатерининскому режиму. Так это

и было воспринято властями. По рассказу того же Глинки, рукопись «Горя моему отечеству» попала «в руки посторонние», что, как добавляет мемуарист, «отуманило» последние месяцы жизни Княжнина и «сильно подействовало на его пылкую чувствительность». Из этого очень неопределённого, нарочито-затуманенного изложения можно, однако, заключить, во-первых, что сочинение Княжнина было пущено им по рукам и, во-вторых, что незадолго до смерти Княжнин действительно подвергся какому-то допросу, вероятно, именно со стороны Шешковского. Другими словами, запись Пушкина о судьбе Княжнина, очевидно, была основана на каком-то реальном факте, хотя, возможно, в дальнейшем и преувеличенном. Нарастание в Княжнине оппозиционных настроений, видимо, вызвало к жизни и его трагедию «Вадим Новгородский», как мы видели, явно полемически обращённую против пьесы на аналогичный сюжет самой императрицы и тем самым продолжающую идейно-литературную борьбу, которую вели против Екатерины Новиков и Фонвизин.

Что касается спора об идейном смысле «Вадима», то он ведётся не совсем по существу. Важно не только то, что хотел сказать своей трагедией Княжнин, сколько то, что художественно сказал о сь ею. Основная же сила художественного впечатления трагедии заключается, конечно, не в образе Рурика, а в непреклонно-суровом, мрачно-величавом и безусловно героическом облике грозного, не идущего ни на какие уступки и компромиссы самодержавию, жертвующего всем во имя своих вольнолюбивых идеалов Вадима. Именно образ Вадима, независимо от того, положительно или отрицательно (по всем данным, отрицательно) относился Княжнин к республиканской идеологии, повидимому, больше всего волновал его творческое воображение. Потому-то Вадим и поставлен в героический фокус трагедии, так прямо и названной его именем. Именно в создании образа Вадима — первого в нашей литературе героического образа революционера-республиканца — заключается основная литературно-художественная заслуга Княжнина.

Недаром вслед за самой Екатериной против «прегнутого Вадима» ополчился в стихотворном послании 1794 г. к актёру Дмитревскому реакционнейший поэт-крепостник Струйский, прямо усмотревший в трагедии Княжнина стремление выпустить «зверя» из «оков». Полемически выступил против Княжнина Херасков своей поэмой «Царь, или спасенный Новгород» (1800). Скрытая полемика против образа Вадима и трактовки темы новгородской вольности ощутима и в повести Карамзина «Марфа посадница» (1803). Наоборот, образ княжнинского Вадима — и это лучше всего свидетельствует об его большой впечатляющей силе — был подхвачен многими последующими передовыми и прямо революционными писателями первой половины XIX в.

В значительной степени под влиянием «Вадима» тема древнерусской (новгородской и псковской) вольности становится одной из излюбленных тем творчества писателей-декабристов. Рылеев прямо

пишет «думу» под названием «Вадим». Молодой Пушкин начинает писать в период своей южной ссылки сперва трагедию, а потом поэму о Вадиме; юноша Лермонтов пишет посвящённую Вадиму поэму «Последний сын вольности». Всё это делает трагедию Княжна одним из наиболее замечательных и влиятельных произведений нашей литературы XVIII в., явившимся в какой-то степени переходным звеном к последующему нашему литературному развитию.

Творчество Капниста.

Почти одновременно с наиболее сильной политической, «тираноборческой» трагедией XVIII в.— «Вадимом Новгородским» Княжина — в самом конце века у нас появилась и наиболее яркая и общественно значительная, вплоть до грибоедовского «Горя от ума», стихотворная комедия-сатира «Ябеда», принадлежащая перу Капниста.

Василий Васильевич Капнист (1757—1823), близкий друг и во многом литературный единомышленник Державина, начал свою литературную деятельность в русле «кантемировского», сатирического течения. Одним из первых его произведений была «Сатира I» (судя по заглавию, за ней должны были последовать и другие), написанная им в 1777 г. и опубликованная в 1780 г. в «Санктпетербургском Вестнике», из всех журналов тех лет, по справедливому замечанию Добролюбова, «менее обнаруживавшем наклонности к отвлеченным, бесплодным умствованиям, больше вникавшем в жизнь и лучше её понимавшем» и потому, по правдоподобной догадке того же Добролюбова, прекратившемся через некоторое время не «своей смертью». Переключаясь с сатирической журналистикой конца 60-х — начала 70-х годов и со стихотворными сатирами Фонвизина, Капнист набрасывает в своей сатире неприглядную картину «сего света» — жизни столичного дворянского общества, сравнивая его с «вольным маскарадом», на котором порочные, «закрывшись масками», рядятся под добродетельных. Меткий образ «мирского маскарада», который впоследствии прочно войдёт в арсенал русского критического реализма (вспомним слова пушкинской Татьяны о «ветоши» светского маскарада, вспомним название драмы Лермонтова), снова встречаем у Капниста и позднее. Особенно энергично ополчается Капнист в своей сатире на процветавшие тогда невероятное взяточничество и судебные безобразия, олицетворяемые им в образе судьи с выразительным именем Драч, который «так истцов драл, как алчный волк овец». Здесь уже заложено несомненное зерно будущей «Ябеды» (упоминается в ней и имя Драча). Резко нападает Капнист на казённо-льстивых поэтов-одописцев — от пользовавшегося громкой славой при дворе Василия Петрова до продажного второстепенного стихотворца, издателя безидейного журнальчика «Ни то, ни сию» (1769), Василия Рубана, которого невозможно принудить «не ставить на подряд за деньги гнусных од и рылом не мутить Кастальских чистых вод». «Знаменитая в своё время», по слову Добролюбова, сатира Капниста вызвала резкие нападки на автора со стороны правительственного лагеря, и это явно на него подействовало: три года спустя он перепечатывает её в журнале Дашковой — Ека-

терины «Собеседник любителей российского слова» в смягчённом виде, с устранением слишком очевидных «личностей» и, главное, под красноречиво изменённым заглавием «Сатира первая и последняя», которое, несомненно, должно было означать его гласный отказ от дальнейшего писания в обличительно-сатирическом роде. Однако выполнить свой зарок он не смог. В том же 1783 г. был опубликован указ Екатерины о закреплении украинских крестьян, до того бывших лично свободными. В ответ на это Капнист, хотя он и был украинским помещиком, слагает замечательную «Оду на рабство» — самое сильное антикрепостническое стихотворение во всей нашей книжной поэзии XVIII в. за исключением написанной как раз около этого времени оды «Вольность» Радищева. Несмотря на то, что «Ода на рабство» была исполнена весьма откровенных и крайне резких выпадов против Екатерины, только отчасти прикрытых традиционно-олическими похвалами, Капнист хотел опубликовать её и раздумал лишь по совету Державина. В том же 1783 г. он уехал в своё украинское имение Обуховку, где прожил безвыездно до самой смерти Екатерины. Оппозиционность Капниста и на этот раз оказалась не слишком последовательной и глубокой. Три года спустя он публикует другую оду Екатерине, написанную совсем в ином, восторженном духе. Новая ода торжественно называется «На истребление в России звания раба», в ней говорится о «животворном свете» свободы, противопоставляемом тяжким узам неволи, но вызвана она всего лишь тем, что Екатерина приказала в официальных документах и обращениях на высочайшее имя вместо прежнего «раб» писать «верноподданный». Однако сатирический жар Капниста и теперь не вовсе угас: в той же Обуховке им пишется знаменитая «Ябеда». Но эта наиболее яркая вспышка сатирического дарования Капниста оказалась по существу последней. Он пишет значительно позднее довольно сильную гражданскую «Оду на питическую лесь», опубликованную только в наши дни, в издании избранных сочинений Капниста 1941 г. Восхваляя в ней Горация, бывшего одним из любимых его поэтов, за гражданские мотивы его творчества («изобличение пороков», «резкие уроки соотечественникам своим»), Капнист одновременно резко осуждает в нём лесь по отношению к сильным мира сего, в частности, к «врагу человечества» императору Августу. Потребность «изобличать злобу мира», «греметь правдой в слух царей» возникала — мы видели это — порой и в самом Капнисте, но он на своём личном опыте убедился, что в российском самодержавно-крепостническом государстве это ни к чему доброму для автора не вело, смелым же и решительным политическим бойцом он, по складу своей природы, явно не был. В написанных им для себя в последние годы жизни циклах небольших стихотворных изречений и афоризмов «Встречные мысли» и «Случайные мысли» (частично опубликованы также только в советское время) есть следующее характерное четверостишие:

Всяк любит искренность; всяк говорит: будь прям;
А скажешь правду: — по зубам.

Что ж делать? — Возносить моление,—
О боже! положи устам моим хранение.

В основном положил печать на свои уста и Капнист-поэт. Он уходит в себя. Его поэтической сферой становятся по преимуществу «простые напевы» «чувствительного сердца», «воспевание любви и дружбы», изящный эпикуреизм, довольство малым, мирное наслаждение немудрёными радостями всего сущего. В одной из своих «горацианских од» (переводы и подражания Горацию составляют один из центральных разделов его творчества), «Желания стихотворца», поэт, противопоставляя себя «наперсникам счастья», пишет:

Но я, я сыт укрогом хлеба,
Доволен кружкой кислых щей¹,
И больше не прошу от неба,
Как чтобы в бедности моей
Хранило мне здоровье цело,
Ум свежий и душевный мир:
И век пресекло б престарелой,
Бесчувственный ко звуку лир.

В другой «горацианской оде» — «Певцу Фелицы», обращённой непосредственно к Державину и опубликованной в 1806 г., Капнист подчёркивает своё полное равнодушие к политическим бурям и потрясениям, к историческим судьбам мира:

Пусть Галл Европой потрясает,
Британец всех на море бьет,
От рая Пий ключи терлет —
Да мне до них и нужды нет.

В противовес «российским орлам» — вдохновенным певцам славы и «великих дел» Ломоносову, Державину — себя как поэта Капнист сопоставляет с пчёлкой, которая «смеет жужжать» лишь тихую песню, с «легкокрылым мотыльком»:

Кверху жаворонок вьется;
Над горой летит сокол;
Выше облаков несется
К солнцу дерзостный орёл;
Но летает над землёю
С мягкой травки на цветок
Нежной пылью золотою
Отягченный мотылёк —

так начинается одна из «анакреонтических од» Капниста (другой большой раздел его творчества) «Мотылёк», не случайно появившаяся в альманахе Карамзина «Аониды» и совершенно отвечающая поэтическим принципам карамзинизма (см. ещё стихотворение 1818 г. «Различность дарований»). «Стих его отличался необыкновенной мягкостью и гладкостью для своего времени, в эгегических одах его слышатся душа и сердце», — отзывался о поэзии Капниста Белинский. В одном из наиболее характерных и удавшихся стихотво-

¹ Название старинного кваса.

рений Капниста «Обуховка», посвящённом описанию жизни поэта в излюбленном своём украинском поместье около Полтавы, на берегу реки Псёл, рисуются переживания лирически углублённого в себя мечтателя, уединившегося в сельский «приютный дом под соломой». Пейзажи даются не сами по себе, а в неразрывной связи с чувствованиями и меланхолическими размышлениями созерцающего их поэта, с его «скорбными думами» и светлой примирённостью. Завершаются стихи характерным описанием вечерних небес, померкших полянок и рош, всплывающей на лёгком облаке «спутницы ночей» — луны и мирного семейного кладбища — «священной господней нивы», на которой скоро предстоит возлечь и самому «унылому» поэту. Однако, при всей своей близости к поэтике сентиментализма и возникающего на её почве мечтательного романтизма в духе молодого Жуковского, Капнист сумел сохранить и те качества, которые вынес из тесного и длительного литературного общения с античными авторами: художественное изящество и простоту языка, пластичность образов, чувство меры, тонкий эстетический вкус. Его подражания древним — лучшее, что мы имеем в этом роде до Батюшкова и молодого Пушкина. «Кто хочет писать, чтоб быть читанным, тот пиши внятно, как Капнист, вернейший образец в слог», — признавал сам Батюшков. И действительно, именно Капнист явился наиболее непосредственным зачинателем нашей «легкой поэзии» первых десятилетий XIX в., тем соединительным звеном, которое связало классицизм XVIII в. с элегической анакреонтикой Батюшкова. Однако самым ценным и значительным в литературной деятельности Капниста была не лирика, а его комедия-сатира «Ябеда»

«Ябеда».

Как позднее пьеса Сухова-Кобылина «Дело», «Ябеда», подобно ряду строк в «Сатире», была подказана Капнисту его непосредственным соприкосновением с тогдашним судопроизводством. Уже с 1786 г. ему пришлось продолжить тяжёлое дело, начатое ещё его матерью с некой помещицей, присвоившей себе одно из их имений. Тщетно Капнист взывал к «справедливости»: дело без всякого результата тянулось десятилетия. Личный опыт поэта, столкнувшегося со всей «гнусностью мздоимства и ябеды», господствовавших в судах того времени, дал ему возможность особенно ярко и убедительно развернуть в резких сценических образах и тем как бы завершить, художественно подытожить одну из основных сатирических тем нашей литературы XVIII в., поставленную ещё Кантемиром и усиленно разрабатывавшуюся на протяжении всего столетия. С небывалой смелостью и силой обличения Капнист выводит на сцену «шайку» судебных чиновников — от председателя судебной палаты до её секретаря, — действительно представляющих собой банду беспардонных взяточников и мошенников, которые за деньги делают всё, что хотят, нагло «крутят» указы в нужную им сторону, умеют такой «закон прибрать», чтобы оправдать виноватого и сделать невинного виновным. Капнист знакомит зрителей с персонажами своей пьесы, начиная уже с перечня действующих лиц, для которого им подобрана целая красноречивая серия имён-харак-

теристик: председатель гражданской палаты — Кривосудов, прокурор — Хватайко, секретарь — Кохтин, члены — Бульбулькин, Атуев и т. д. Это предварительное знакомство расширяется и углубляется в беспощадной характеристике, которую даёт представителям правосудия один из второстепенных работников суда, единственный честный человек из всех судейских, Добров, воочию видящий всю гнусность того, что творится вокруг, но бессильный чем-либо помешать этому. «Изрядно эту мне ты шайку описал! Какая сволочь!» — замечает на это Доброву Прямиков. Но автор не ограничивается только описанием сочленов этой шайки. Он показывает в действии механизм тогдашнего судопроизводства: «Все возможные сатурналии и вакханалии Фемиды, во всей наготе, во всё бесчинстве своим раскрываются тут на сцене гласно и торжественно», — замечал позднее о комедии Капниста в пушкинском «Современнике» 1836 г. П. А. Вяземский. Действительно, перед зрителями проходит яркая картина пьяной оргии в доме председателя суда Кривосудова, на которой подкупленными судейскими предрешается участь Прямикова. В разгаре её участники исполняют своеобразный гимн взяточников. Запевает прокурор Хватайко:

Бери, большой тут нет науки:
Бери, что только можно взячь.
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать?

Все остальные дружно и с увлечением подхватывают: «Брать, брать, брать».

В рукописи сцена пирушки судейских была дана ещё острее. Кривосудов просит свою дочь, добродетельную Софью, воспитывающуюся «в монастыре», т. е. в Смольном институте, организованном Екатериной II для «благородных девиц», спеть гостям. Та, аккомпанируя себе на арфе, поёт, очевидно, вывезенный ею из института сентиментально-хвалебный романс в честь царицы, сопровождавшийся припевом: «Воспоем тьму щедрот || Нашей матери царицы, || Что под свой покров берёт || Вдов, убогих и сирот». На фоне происходящего всё это должно было звучать злейшей насмешкой, тем более, что последние слова припева перекрывались громким хором судейских: «Помути, господь, народ, || Да накорми воевод», после чего следовала ремарка: «София с арфой поспешно уходит». Неудивительно, что автора заставили вычеркнуть весь этот эпизод. В последнем, 5-м, действии на сцене происходит и само судебное заседание — злая и смелая пародия на подлинное судопроизводство. Вопреки тому, что все права бесспорно на стороне Прямикова, участники заседания без всякого колебания подписывают решение в пользу его противника, носящего выразительную фамилию Праволов. Правда, в самом конце пьесы порок наказывается и добродетель торжествует. Неожиданно приходит бумага из Сената, требующая взятия ябедника Праволова под стражу, и другая, согласно которой вся гражданская палата отдаётся под суд. Но чисто механический

характер подобной развязки был слишком очевиден. Да и в иронической заключительной реплике, которую подаёт Добров, подхватывая слова служанки Кривосудова Анны: «Авось либо и всё нам с рук сойдет слегка», зрителям прямо подсказывается, что так оно и случится:

Впрям: моет, говорят ведь, руку-де рука.
А с уголовною гражданская палата,
Ей-ей, частехонько живет за панибрата.
Не то, при торжестве уже каком ни есть...
Под милостивый вас поддвинут манифест.

Неудивительно, что когда писавшаяся в течение ряда лет (была задумана, возможно, ещё в конце 80-х годов, закончена, повидимому, в 1793—1794 г.) «Ябеда» появилась в 1798 г. на сцене, она имела шумный успех у публики, но вместе с тем вызвала бурное негодование со стороны правящих бюрократических кругов. В результате, после четырёх представлений, пьеса была «высочайше» запрещена; отдельное издание, изуродованное цензурой (из 2133 стихов было выпущено 267, т. е. восьмая часть¹), несмотря на посвящение Павлу I, было конфисковано, а об авторе пошли даже слухи, что он сослан в Сибирь. На публичной сцене «Ябеда» была возобновлена только в 1805 г.

Комедия Капниста, по словам Белинского, «принадлежит к исторически важным явлениям русской литературы, как смелое и решительное нападение сатиры на крючкотворство, ябеду и лихоимство, так страшно терзавшие общество прежнего времени». Однако, помимо чисто общественного, пьеса Капниста имела и немалое историко-литературное значение. «Ябеда» написана по всем правилам классицизма: с традиционной любовной фабулой, с разделением действующих лиц на прямолинейно добродетельных и прямолинейно порочных, с соблюдением единств и т. д. Сам Капнист преемственно возводит свою пьесу к комедиям Княжнина. В предисловии к одной из своих позднейших трагедий «Гиневра» он замечает: «Если бы почтенный господин Княжнин в прекрасном «Хвастуне» своим не доказал на опыте возможности писать комедии в стихах простым, разговорным наречием, то я бы не осмелился приняться за «Ябеду»». Но в рамках «классической» комедии Капнисту удалось дать пьесе, насыщенную большим и правдивым социальным содержанием. Провинциальный город «Ябеды» и его хозяева-чиновники представляют собой широкое обобщение бюрократической действительности того времени, являясь прямым предварением города гоголевского «Ревизора». Равным образом не случайно Островский вложил гимн взяточников из комедии Капниста в уста одного из персонажей своего «Доходного места».

Несомненным шагом вперёд по сравнению с комедиями Княжнина является и язык «Ябеды». Комедия Капниста написана ещё более «простым разговорным наречием», т. е. ещё более реалистичным

¹ А. И. М а ц а й, Автореферат диссертации «„Ябеда“ В. В. Капниста».

языком, с ещё большим использованием пословиц, народно-поговорочных выражений, народных слов и т. п., хотя подчас автор и злоупотребляет областными словечками — диалектизмами («зетить» — высматривать, «щечить» — брать, поживиться и т. п.). В свою очередь, многие отдельные стихи и выражения «Ябеды», по свидетельству современников, сделались «народными» — получили широкое пословичное распространение.

Драматургическая деятельность Плавильщикова.

Драматургия Николева, Княжнина, Капниста в основном осуществлялась в рамках поэтики классицизма. Решительным противником классицизма выступает выдающийся актёр и драматург конца XVIII и начала XIX в. Плавильщиков. Подобно Лукину, Плавильщиков горячо ратовал за отражение на театральной сцене своей, русской действительности. Однако Плавильщиков уже не удовлетворялся «склонением» иностранных подлинников на русские нравы, а требовал создания русской самобытной драматургии на национальной, в том числе и на национально-исторической основе.

Пётр Алексеевич Плавильщиков (1760—1812) был сыном московского купца, но с детства рос в атмосфере передовых, демократических идей эпохи. Своим человеком в доме его отца был профессор Московского университета Д. С. Аничков, автор «вольнодумной» диссертации по истории религии, публично сожжённой палачом на Лобном месте в Москве. Аничков обратил внимание на выдающиеся способности мальчика, и по его настоянию он был отдан в Московскую университетскую гимназию, затем окончил курс в университете. Студентом Плавильщиков особенно сблизился с П. И. Страховым, будущим профессором физики, переводчиком «Эмиля» Руссо.

Уже в университете Плавильщиков стал увлекаться театром, сам участвуя в театральных представлениях. В начале 80-х годов он сделался профессиональным актёром и вскоре приобрёл широкую популярность. Особенно силен был Плавильщиков в амплу положительных трагических героев и резонёров, в частности, он исполнял роль Правдина в первом представлении «Недоросля»; ему же, как вспомним, была поручена роль Вадима в несостоявшемся представлении трагедии Княжнина. Помимо выдающегося артистического дарования, Плавильщиков отличался очень большой образованностью: владел несколькими языками, был широко осведомлён в вопросах литературы и искусства. Позднее преподавал в Академии художеств и в Первом кадетском корпусе русскую словесность «по собственному своему начертанию», а в Горном корпусе — риторику «своего собственного сочинения». Готовясь к актёрскому поприщу, Плавильщиков проводил целые ночи над чтением Шекспира, разучивая наизусть его трагедии и стремясь найти шекспировским образам соответствующее сценическое воплощение.

Сделавшись актёром, Плавильщиков одновременно начинает работать и в области литературы. В 1782 г. он издаёт журнал «Утра»,

в котором был опубликован ряд сатирических произведений, продолжавших до известной степени традиции «Трутня» и «Живописца» Новикова. Открывается журнал стихами, в которых добродетельным «пахарям» — крестьянам — противопоставляется «мутящий» их покой «владелец» — помещик, «надменному уму» которого мечтается, «что жизнь сотворена людей ему подвластных || К успеху воля его сластолюбивых, страстных», который сидит «возвышен на троне роскоши», «в деревню целую богато облечен и бархат золотшвен нимсет под ногами, раскрашен, испещрен крестьянскими слезами».

В то же время политические взгляды Плавильщикова, являвшегося в этом отношении типичным представителем русской буржуазии XVIII в., отличались полной «благонамеренностью». Так, в ответ на трагедию Княжнина «Вадим» он пишет свою трагедию «Рюрик» (первоначально она была названа «Всеслав»), в которой, сохраняя сюжетную схему Княжнина, повторяет по существу трактовку образов Рюрика и Вадима Екатериной.

В конце 1791 г. Плавильщиков в компании со знаменитым актёром Дмитриевским и молодыми литераторами И. А. Крыловым и А. И. Клушиным основал собственную типографию. С 1792 г. в ней начал выходить знаменитый журнал Крылова и Клушина «Зритель». Ближайшее участие в «Зрителе» принимал и Плавильщиков. После короткого «Введения» журнал открылся уже упоминавшейся выше статьёй Плавильщикова «Нечто о врожденном свойстве душ российских», в которой он ставит своей задачей определить существо русского национального характера. Статья исполнена горячего ломоносовского патриотизма и чувства гордого национального достоинства. Плавильщиков выступает против дворянского космополитизма, решительно возражает тем, кто рассматривает русскую культуру только как подражание Западной Европе: «Есть ли бы российский народ отличался от всех племен земнородных единым только подражанием и никакой другой способности не имел, то чем бы он мог удивить вселенную, которая смотрит на него завистливыми глазами?» «Когда Россияне заняли некоторые познания от иностранцев,— продолжает Плавильщиков,— сие не доказывает, что они только что подражают»; «понимать» совсем не то, что «перенимать»: «в таком случае человек сам бывает творец и может превзойти своего учителя». Пример этому и явила Россия. С огромной силой убеждённости подчёркивает Плавильщиков «творческий дух» и всестороннюю одарённость русского народа: «Русский всё понимать удобен». Подтверждает он это и примерами из русской литературы и на самоучках из народа: «У нас крестьянин сделал такую тинктуру, какой вся Ипократова и Галенова ученость не выдумывали... Костоправ в Алексеевском селе есть камень претыкания всей хирургии... Кулибин и тверский механик Собакин суть два чуда в механике...» Объясняется же высокомерно-нисходительное отношение к русскому народу со стороны иностранцев и иных испорченных «модным

воспитанием» дворянско-помещичьих сынков тем, что «Россияне велики в делах; а в описаниях об них весьма скромны». Наряду со скромностью «отменным свойством» россиян Плавильщиков считает «неустрасимость», причём интерпретирует это в духе соответствующих высказываний Ломоносова и Державина. «Были,— пишет он,— народы храбрые, жаждущие воевать и побеждать, как то римляне. Они били весь свет по склонности и охоте к войне; но россияне не для того бьют врагов, что они охотники драться: а для того, чтобы их самих не били... Россияне не есть народ воинствующий, но народ побеждающий (разрядка моя.— Д. Б.). Храбрость и отвага их основательны, а неустрасимость преславна». «Россияне,— заканчивает свою замечательную статью Плавильщиков,— во всех состояниях и сословиях неустрасимы, правдивы, славоблюбивы, и об ней скромны, великодушны, жалостливы, быстропопняты ко всему, благочестивы без суеверий, терпеливы и веселы; а главное их свойство, что они во всем тверды. Не отрицаю и слабостей, а может быть и самых пороков; но они при блистании сих великих добродетелей не весьма приметны; да и описывать их нет мне нужды, поколику главное российское свойство есть добро».

Все эти взгляды Плавильщикова легли в основу опубликованной им вскоре в том же «Зрителе» обширной статьи «Театр» — «рассуждение о Российском Зрелище», имеющей чрезвычайно важное принципиальное значение и лучше всего определяющей его собственную литературную позицию. Основное требование Плавильщикова — создание русского национального репертуара. «Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом; что нужды россиянину, что какой-нибудь Чингис-хан татарский был завоевателем Китая и он там много наделал добрых дел... Какая нам нужда видеть какую-то Дидону, плачущую в любви к Энею, и беснующегося Ямба от ревности?... Надобно наперед узнать, что происходило в нашем отечестве. Кузьма Минин купец — есть лицо достойнейшее прославления на театре, его твердость, его любовь к отечеству, для коего жертвовал он всем, что имел; непреодолимое мужество князя Пожарского и благородный его поступок при возведении на царство законного наследника извлекли бы у всех зрителей слезы, наполнили бы их души и сердца восхищением; и все сие послужило бы совершенным училищем, как должно любить отечество». Как видим, Плавильщиков считает, что театр должен стать школой любви к отечеству, патриотизма (конечно, в понимании автора). В своей статье Плавильщиков традиционно превозносит Сумарокова, но все его симпатии — на стороне новой драматургии: «Плач, со смехом соединенный, называют драммой, где однакож первым основанием есть плачевное действие, и не знаю для чего против сего рода зрелищ вооружался Вольтер и отец нашего театра Сумароков. Но есть ли рассудить по естеству вещей, то всяк со мною согласится, что невозможно человеку провести сутки в одном рыдании и плаче: и сколь бы он огорчен не был, бывают минуты успокоения и самой улыбки; равномерно нельзя также целые 24 часа

хотать во всё горло или хотя тихо смеяться; выйдет час важного препровождения времени. И так, кажется, драммы не напрасно названы почетными детьми театра; они ближе трагедий к природе и производят улыбку благороднее и приятнее комического смеха». В соответствии с этим Плавильщиков решительно выступает против «правилдателей» и вообще правил драматургии классицизма (в том числе и против знаменитых единств). Все эти теоретические положения он стремится осуществить и в своей драматургической практике.

До нас дошло двенадцать пьес самого Плавильщикова: четыре трагедии, шесть комедий и две драмы. Сам же он выступал в них и как актёр. Начал Плавильщиков трагедиями. Первые три из них написаны ещё по старым рецептам драматургии классицизма. Но последняя, «Ермак», поставленная на сцене в самом начале XIX в. (в 1803 г.), полностью отвечает новым идеям и взглядам Плавильщикова: написана на национально-исторический сюжет, прозой, без соблюдения единств, в пятом акте на сцене происходит сражение и т. п. Однако наибольшее значение в драматургическом наследии Плавильщикова имеют две его комедии-драмы — «Бобыль» (1790) и «Сиделец» (1793). Фабула «Бобыля» несложна. Неимущий крестьянин, бобыль Матвей, любит дочь старосты Анюту и любим ею, но родители хотят выдать Анюту за малоумного сына богатого крестьянина. При содействии добродетельных господ — помещиков — пьеса заканчивается счастливым соединением влюблённых. Крестьянские персонажи, как мы видели, постоянно фигурировали в комической опере; «Бобыль» является первой «серьёзной комедией» из крестьянской жизни с положительным героем — крестьянином-батраком, с обличительно-сатирическим изображением деревенского богатыя, с показом проникновения в деревню новых денежных отношений и начинающегося в связи с этим социального расслоения крестьянства. Ещё интереснее в этом отношении комедия «Сиделец» из купеческой жизни. Рост и усиление на протяжении XVIII в. класса торговцев даёт себя знать и в литературе. Сильнее всего это сказывается именно в драматургии. По подсчёту одного из новейших исследователей, С. Ф. Елеонского, на протяжении последних десятилетий XVIII в. было написано больше двадцати пьес, изображавших типы и нравы купечества. Среди них, наряду с «Санктпетербургским гостиним двором» Матинского, комедия Плавильщикова «Сиделец» является наиболее значительной. В пьесе развёрнута широкая, выписанная с большим знанием дела и вместе с тем в резко обличительных тонах картина быта патриархальной купеческой семьи — «семейки православной», которая, по словам её главы, купца Харитона Авдуловича, живёт «по старине, со всячинкой». Действительно, за внешней благообразностью большинства персонажей пьесы скрываются весьма мало благовидные их поступки. Сам Харитон — бессовестный мошенник, ничем не брезгающий для своего обогащения. Его покойный товарищ, которого сам он называет своим «благодетелем», поручил ему сына Андрея. Харитон посадил Андрея приказчиком — «сидельцем» —

в свою лавку; воспользовавшись его неопытностью, запутал его в делах и собирается отнять у него принадлежащий ему дом. Под пару Харитону его супруга Мавра Трифоновна и богатый «сампитерский» купец Викул Софронович, за которого они хотят выдать свою дочь Парашу. Но Параша любит Андрея и любима им. К благополучному исходу приводит всё добродетельный «купецкий голова» Праводелов. Для того чтобы склонить на свою сторону Праводелова, который «часто вступает за сирот», Харитон по совету Викула даёт ему взятку. Праводелов делает вид, что принимает её, но в финале уличает Харитона во всех его грязных делишках. Андрей всё прощает ему, получает руку Парашу, а Викул с позором изгоняется. По своим идейно-художественным качествам пьеса Плавильщикова о купеческом злонравии не может идти ни в какое сравнение с пьесой о дворянском злонравии — «Недорослем» Фонвизина, но Плавильщикову, как и Матинскому, удалось приоткрыть уголок того «тёмного царства», которое так полно покажет несколькими десятилетиями спустя в своём творчестве Островский, отдалённым предшественником которого автор «Сидельца» и является (некоторые исследователи склонны видеть и прямое сходство между «Сидельцем» и знаменитой пьесой Островского «Бедность не порок»).

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина, СПб 1866, под ред. П. А. Ефремова, со вступительной статьёй и примечаниями А. Пятковского «О жизни и сочинениях Фонвизина» (стр. IX—LXII). Здесь собраны все оригинальные художественные произведения Фонвизина и ряд его статей, а из переводов: «Корион», «Слово похвальное к Марку Аврелию», «Торгующее дворянство» и небольшой отрывок из «Сифа». Значительно полнее «Первое полное собрание сочинений Фонвизина, как оригинальных, так и переводных, 1761—1792 гг.», 1888 (в него вошли все переводы). Однако и это издание не охватывает собой всего написанного Фонвизиним. Дополнительно см. ещё Н. С. Тихонравов. «Материалы для полного собрания сочинений Фонвизина», СПб 1894. Ранняя редакция «Недоросля» напечатана Г. Коровиным в сборнике «Литературное наследство», кн. 9—10-я, М. 1933, стр. 243—263. Публицистический трактат «Краткое изъяснение о вольности французского дворянства и о пользе третьего чина» Фонвизина ни в одно собрание сочинений не вошёл и опубликован в «Архиве кн. Воронцова», книга XXVI, СПб 1882, стр. 315—324 (без имени автора). «Рассуждение...» («Завещание Панина») впервые введено в советское издание «Избранных сочинений и писем» Фонвизина, М. 1946.

Первой монографией о Фонвизине является книга П. А. Вяземского «Фон-Визин», СПб 1848; перепечатана в полном собрании сочинений Вяземского, т. V, СПб 1880. Из многочисленных статей о Фонвизине представляет наибольший интерес статья В. О. Ключевского «„Недоросль“ Фонвизина. Опыт исторического объяснения учебной пьесы» («Очерки и речи», т. II, П. 1918, стр. 274—301). Новейшие работы: Л. Г. Барраг, «Комедия Фонвизина „Недоросль“ и русская литература конца XVIII века» (в сб. «Проблемы реализма в русской литературе XVIII века», М.—Л. 1940, стр. 68—120). П. Н. Берков, «Театр Фонвизина и русская культура», в сб. «Русские классики и театр», М.—Л. 1947. Г. П. Макогоненко,

«Д. И. Фонвизин», М.—Л. 1950. Для изучения языка и стиля Фонвизина имеется составленный К. Петровым «Словарь к сочинениям и переводам Фонвизина», СПб 1904.

Сочинения В. И. Лукина были переизданы под ред. П. А. Ефремова, со статьёй А. Пыпина «Владимир Лукин» (В. И. Лукин и Б. Ельчанинов, «Сочинения и переводы», СПб 1868). Ряд ценных сведений даёт небольшая книжка П. Н. Беркова «В. И. Лукин». Однако автор явно преувеличивает демократизм мировоззрения Лукина и отсюда — прогрессивность его литературной деятельности. Пьесы Веревкина собраны не были. Комедия «Так и должно» была издана в 1773 г. и вошла в ч. XIX «Российского Феатра, или полного собрания всех российских феатральных сочинений», СПб 1788, стр. 155—238; комедия «Точь-в-точь», отд. изд., СПб 1785, и в «Российском Феатре», ч. XXXIII; «Комедии», т. XVI, СПб 1790, стр. 133—178. О Веревкине: Н. Тупиков, «М. И. Веревкин. Историко-литературный очерк», СПб 1895, и С. Елеонский, «Пугачёвщина в дворянской литературе XVIII века. „Точь-в-точь“ М. И. Веревкина», «Литературное наследство» кн. 9—10-я, стр. 433—438. Комическая опера А. О. Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват» вошла в издание его сочинений 1849 г. и неоднократно переиздавалась отдельно. См. ещё сборник «Комическая опера XVIII века» с предисловием и под ред. И. Розанова и Н. Сидорова, М. 1913. Комическая опера М. Матинского «С. Петербургский Гостиний двор», переиздана в 1890 г. Из новейших работ о комической опере — А. С. Рабинович, «Русская опера до Глинки», 1948.

Драматургические произведения Николаева в собрание его сочинений, вышедшее при его жизни («Творения», ч. I—V, М. 1795—1798) и с тех пор не переиздававшееся, не вошли. Комическая опера «Розана и Любим» напечатана в «Российском Феатре», ч. 22-я, СПб 1788, стр. 5—109, трагедия «Сорена и Замир» — там же, ч. 9-я, СПб 1787, стр. 235—323. «Избранные стихотворения» — в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, вып. V, СПб 1895, стр. 785—805, и вып. VI, СПб 1897, стр. 322. О Николаеве: А. Чебышев, «Н. П. Николаев. Историко-литературный очерк». Воронеж 1891 (отрывок дан в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова).

Последнее по времени собрание сочинений Княжнина — в изд. Смирдина, т. I—II, СПб 1847—1848 (сюда вошли все пьесы Княжнина за исключением не опубликованных до сих пор «Ольги» и «Вадима Новгородского»). «Вадим Новгородский» издан отдельно в 1914 г., с предисловием В. Савадника (основной текст дан по списку, с вариантами печатного текста). Рукопись «Ольги» хранится в рукописном отделении библиотеки имени В. И. Ленина в Москве, № 52 (2968). Избранные стихотворения Княжнина изданы в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, вып. IV, СПб 1894, стр. 747—758 (тут же биографический очерк Княжнина из издания 1817 г. и выдержки из статьи о нём Галахова), и вып. VI, СПб 1897, стр. 222—225 (перечень статей о Княжнине). Из литературы о Княжнине наиболее значительны работы: А. Галахов, «Сочинения Княжнина» («Отечественные записки», 1850, № 4, 8 и 12-й, отд. V, стр. 25—56, 23—81 и 53—70); В. Я. Стоюнин, «Княжнин-писатель» («Исторический Вестник», 1881, т. V, стр. 425—454 и 735—764); Ю. Веселовский, «Идейный драматург екатерининской эпохи. Княжнин и его трагедии» (в книге Ю. Веселовского «Литературные очерки», т. I, М. 1900, стр. 348—379); И. И. Замотин, «Предание о Вадиме Новгородском в русской литературе», Воронеж 1901, и новейшие статьи: М. Габель, «Литературное наследство Я. Б. Княжнина» (обзор) в сб. «Литературное наследство», кн. 9—10-я, М. 1933, стр. 359—369, и полемицирующая с ней статья Н. Гудзия, «Об идеологии Княжнина» (там же, кн. 19—21-я, М. 1935,

стр. 659—664); Б. В. Нейман, «Комедии Я. Б. Княжнина» (в сб. «Проблемы реализма в русской литературе XVIII века», под ред. Н. К. Гудвизя, М.—Л. 1940, стр. 121—182).

«Ябеда» Капниста неоднократно переиздавалась, полностью включена в избранные сочинения Капниста, вступительная статья, редакция и примечания Б. И. Каплана, Л. 1941. О ней: Г. З. Кунцевич, «„Ябеда“, комедия В. В. Капниста» («Известия отделения русского языка и словесности Академии наук», т. XI, кн. 3-я, 1906, стр. 205—258; статья носит по преимуществу текстологический характер). Последняя работа — небольшая книжка П. Н. Беркова «В. В. Капнист», М. 1950.

Сочинения Плавильщикова изданы в четырёх частях, СПб 1816. О нём: А. Сиротинин, «П. А. Плавильщиков, актёр и писатель прошлого века. Очерк по истории русского театра» («Исторический Вестник», 1891, август, стр. 415—466).

Ряд образцов драматургии XVIII в. дан в хрестоматии «Русский музыкальный театр 1700—1835 гг.», Л.—М., 1941, и в сборнике «Русская комедия и комическая опера XVIII века». Редакция текста и вступительная статья П. Н. Беркова, М.—Л., 1950.



ПОЭЗИЯ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ ВЕКА

Петров. Василий Майков. Богданович. Херасков

Та же борьба различных общественных лагерей, свидетелями которой мы были и в сатирической журналистике 60—70-х годов и в драматургии, происходила и в поэзии того времени. Сама Екатерина не умела писать стихи и по свойственной ей холодной рассудочности вообще относилась к ним достаточно пренебрежительно. Но, понятно, она ничего не имела против одических фимиамов в её честь и славу. Ода Ломоносова на её восшествие на престол не удовлетворила её именно потому, что была написана не только в достаточно независимых тонах, но и заключала в себе подчёркнутые уроки и даже предостережения новой императрице. Три года спустя Ломоносов умер, но в следующем же 1766 г. появилось первое печатное произведение нового поэта, который воспринял внешние приёмы одописи Ломоносова и в то же время стал писать в духе, полностью соответствовавшем политическим намерениям и видам Екатерины, — «Ода на карусель» Василия Петрова.

Литературная деятельность Петрова. Сын бедного священника, Василий Петрович Петров (1736—1799), как и Ломоносов, был учеником Славяно-греко-латинской академии, где позднее преподавал пиитику и риторику. Самый выбор Петровым темы для первого литературного выступления весьма характерен.

Ближайшие пособники Екатерины в захвате ею царского трона, братья Орловы — Григорий, фаворит императрицы, и Алексей, один

из убийц её мужа Петра III, — славились своей ездой на лошадях. В угоду им при дворе устроили конное состязание — «карусель», которое и было воспето Петровым. Рвение нового стихотворца было сразу же замечено и оценено по заслугам. Григорий Орлов ввёл своего певца «в святилище доброт» — представил его Екатерине. В результате карьера Петрова была обеспечена: он был щедро награждён, получил право ношения шпаги, которое имели только дворяне, а вскоре был назначен личным чтецом императрицы и её библиотекарем. Петров был неплохим оратором, знал древние и новейшие языки и обладал несомненным стихотворным дарованием. Однако он обратил свой талант на то, чтобы стать «царским витией», «карманным Екатерининным стихотворцем», как он сам себя без всяких обиняков именовал, получавшим за это щедрую мзду деньгами и поместьями. Наряду с прославлением самой Екатерины Петров рьяно восхвалял и её многочисленных любимцев, в особенности Потёмкина. «Это был тот орел, — замечал сам он, — на плечах которого сидя, я пел, не боясь молний и громов». В одах Петрова проступают и некоторые новые черты. Разночинцу Петрову была свойственна известная «демократичность» мышления. В своих посланиях к сыну «незнатного отца», очевидно, такому же разночинцу, Г. И. Силову, Петров резко нападает на «беспольных сих отечества нулей», на «порабощенников одобелевших чрев» — тунеядцев-вельмож, «в лентах и звездах». Обращаясь к тому, кто гордится своей «дворянской кровью», он саркастически вопрошает:

Иль мнишь за душу пар вложен в простолюдина,
Во место крови дегть, и в место сердце льдина?
Увы, до сих ты пор невежества во тьме,
Дач много у тебя, а пустоши в уме...

В соответствии с этим Петров несколько опростил общий тон своего творчества. В его хвалебных одах и, в особенности, в огромных по размеру стихотворных посланиях, адресованных той же императрице Екатерине и её фаворитам, почтительная лесть подчас сочетается с шутливостью, известной короткостью, почти фамильярностью, которую никогда не позволял себе Ломоносов в отношении воспеваемых им «земных богинь». Полушутя, полувсерьёз Петров готов даже поставить поэтов выше царей, ибо «Велению царей все подданны послушны. || Нам весь покорен свет словесный и бездушный». Встречаются в одах Петрова и элементы сатиры. Все эти черты в какой-то мере готовят переход от одописи Ломоносова к одам автора «Фелицы» Державина.

В то же время оды «единого из седых орлов Екатерины», как называл его Пушкин, Петрова, лишены той высокой идейной зарядки (глубокий национально-патриотический пафос, преданность науке), которой исполнены оды Ломоносова. В связи с этим в творчестве Петрова вырождается и самый стиль ломоносовской оды. В формальном отношении его оды гораздо разнообразнее од Ломоносова. Он разнообразит строфику, чередует рифмованные строфы с безрифменными, зачастую пишет вольным (разностопным) ямбом, слагает

оды на античный лад, расчленяя их на строфы, антистрофы, эподосы. Стих его громок и силен, ярк в живописном отношении, рифмы звучны. Но формальная сторона в его одах явно перевешивает. Нарочитая исхищённость словаря, усложнённость синтаксиса, зачастую резко латинизированного, натянутость метафор, погоня за чисто словесными эффектами — всё это представляет собой явный шаг назад от Ломоносова, возвращая нас к временам той схоластической риторичности, с которой боролся Феофан Прокопович:

Султан ярится! ада дщери,
В нем фурии раздули гнев.
Дубравные завыли звери,
И волк, и пес разинул зев;
И криками ношные враны,

Предвозвещающая кровь и раны,
Все полнят ужасом места;
И над сералию комета
Беды на часть полночу света
Трясет со пламенна хвоста.

(Ода «На войну с турками», 1769)

Начальными словами этой оды — «Султан ярится» — Пушкин начинает свою пародийную оду «Графу Хвостову».

В дальнейшем именно Петров, идейно снизивший жанр ломоносовской оды и вместе с тем доведший до крайностей её риторическую систему, облегчил нападки на торжественную одопись со стороны представителей новых литературных течений. Его в значительной степени имеет в виду и И. И. Дмитриев, издеваясь над «пиндарящими» одописцами в своей прославленной сатире 1794 г. «Чужой толк», и Крылов в своём «Каибе». Лермонтов в одной из эпиграмм пересмеял заключительные строки мадригала Петрова, обращённого к одной актрисе: «Три грации считалось в древнем мире. || Родились вы — и стало их четыре».

Казённо-восторженный, направленный на всемерное возвеличение лицемерно-либеральной политики Екатерины характер литературной деятельности Петрова вызвал резко отрицательное отношение со стороны литераторов, принадлежавших к прогрессивному лагерю и вообще в той или иной мере оппозиционных самодержавному екатерининскому режиму. Сразу же после появления «Оды на карусель» Сумароков ядовито спародировал её в одной из своих «вздорных од» — «Дифирамв Пегасу». На Петрова дружно восстали передовые сатирические журналы 1769 г. Екатерина, в противовес этому, всячески расхвалила Петрова в своей книге «Антидот», выпущенной ею в 1770 г., прямо приравнивая его к Ломоносову. Новиков, который в своём «Трутне» смело выступал против Екатерины, издательницы «Всякой всячины», не задумался выступить против неё и как критика, дав Петрову в своём словаре писателей весьма пренебрежительную оценку. Отказывая ему в праве именоваться «вторым Ломоносовым, как его некоторые... называют», составитель словаря заявлял, что с Петрова достаточно чести слыть лишь слабым «подражателем Ломоносову». В ответ Петров обрушился в своих стихотворных посланиях 1772 г. и на «словарника» — Новикова и на «сатириков», т. е. издателей и авторов сатирических журналов. Причём, объявляя писателей-сатириков «умонействовцами», которые

и в прозе и в стихах «мешают желчь и яд», Петров имел в виду не только нападки лично на него, но вообще выступал против всего передового сатирического направления тогдашней русской литературы, представителям которого он, нимало не совестясь, угрожает «богиней Полицией». Вместе с тем ещё раньше Петров решил противопоставить всё более и более усиливавшемуся сатирическому направлению некий новый, по сравнению с хвалебными одами, «положительный» образец — высокую героическую поэму, эпопею. Содержание эпопеи, согласно поэтике классицизма, составляли события важнейшего национально-исторического значения, развёрнутые в широком эпическом повествовании. Поэтому естественно, что эпопея рассматривалась писателями-«классиками» в качестве высшего, важнейшего литературного жанра. Тредиаковский писал об этом: «Ироическая инако эпическая пиима и эпопиа есть крайний верх, венец и предел высоким произведениям разума человеческого». Так же смотрел на это и Ломоносов, принимаясь за свою героическую поэму о Петре I, в лице которого он возвеличивал идею русской национальной государственности. Главе дворянского классицизма Сумарокову пафос этот был свойственен гораздо менее. В то же время он находился в оппозиции к самодержавию сперва Елизаветы, а затем Екатерины. Поэтому и жанр эпопеи ему остался явно чужд. Несмотря на исключительное жанровое разнообразие своего творчества, он не только не дал ни одного образца этого жанра (едва начатая «Дмитриада» в счёт не идёт), но и в своей теоретической эпистоле говорит о нём между прочим, отнюдь не выдвигая на первенствующее и даже вообще сколько-нибудь видное место. Наоборот, именно этот жанр и решил использовать Петров в целях вящего превознесения екатерининского самодержавия. Причём, в противоположность Ломоносову, который положил в основу своей героической поэмы национально-русский исторический сюжет, Петров воспользовался, по его собственному признанию, «заемной трубой»: предпринял стихотворное переложение на русский язык одного из наиболее прославленных образцов жанра эпопеи — «Энеиду» Вергилия. Остановил свой выбор именно на «Энеиде» Петров вполне сознательно. Целью «Энеиды» было прославление абсолютистской власти древнеримского императора Августа, что должно было, по замыслу Петрова, вызвать в сознании читателей непосредственную аналогию с самодержавием Екатерины. «...в Вергилии, твой славный век трублю», — прямо заявлял он в послании к самой Екатерине, написанном позднее при окончании перевода «Энея», над которым он трудился в течение больше чем пятнадцати лет. Мало того, по убедительным наблюдениям новейшего исследователя А. М. Кукулевича в первой песне «Энея» Петров в образе карфагенской «монархини» Дидоны прямо дал прозрачное аллегорическое восхваление российской монархини Екатерины. Первая песня, ставшая известной в рукописи уже в 1768 г. или в начале 1769 г., была выпущена Петровым отдельным изданием в начале 1770 г. (последующие песни были опубликованы только в 80-х годах), почти сейчас же после

полемики новиковского «Трутня» со «Всякой всячиной». Явно имея в виду эту полемику, Петров в специальном предисловии — «предупреждении» — к первой песне «Энея» прямо противопоставлял свой «благородный труд» над героической поэмой Вергилия, который «никому не обиден», произведениям «нескромных сатириков», которые, «употребляя во зло» «драгоценную вольность, дарованную умам от Екатерины Премудрой», «учатся нападать на всех без разбора» и «во вред ближнего по свету рассевают» «напоенные ядом лоскутки». Одновременно Петров подчёркивает, что свой труд он совершал по непосредственному «повелению» и при постоянной поддержке и одобрении со стороны Екатерины. Позднее он гласно заявил, что она и прямо «участвовала» в его труде, указывая на «ошибки» в переводе и внося «поправки». Сама Екатерина в том же «Антидоте» всячески расхвалила перевод «Энея». Однако всё это не остановило «нескромных сатириков». Ещё раньше, в 1769 г., перевод Петрова подвергся резкому осмеянию на страницах «Трутня» и «Смеси». Вскоре же после появления в печати первой песни была опубликована озорная пародия и на самый жанр эпоса, и прямо на «Энея» Петрова — поэма в пяти песнях Василия Майкова «Елисей, или раздраженный Вах».

**Литературная
деятельность
Василия
Майкова.**

Василий Иванович Майков (1728—1778) был сыном ярославского дворянина. Начал было учиться в Петербургской академической гимназии, но курса не кончил, поступив на военную службу в гвардейский Семёновский полк, где пробыл до 1761 г.

В дальнейшем, то на службе, то в отставке, жил в Москве или в Петербурге. В начале 70-х годов неудачно завёл полотняную фабрику, сделался членом Вольного экономического общества. С ранних лет Майков интересовался театром, дружил с наиболее выдающимися актёрами: Ф. Волковым (отец Майкова покровительствовал ярославскому театральному начинанию Волкова), Дмитревским; позднее тесно сошёлся с Сумароковым и его группой; сблизился с литературным кружком Хераскова и с 1762 г. начал печататься в его журналах; был связан с атеистическим кружком кн. Козловского, встречался с Фонвизинным.

Несомненное и большое значение имела работа В. Майкова в качестве секретаря комиссии по уложению. Видимо, к этому времени относится сближение его с Новиковым, в «Трутне» которого он сотрудничал, борясь плечом к плечу с передовыми деятелями сатирической журналистики против правительственного лагеря Екатерины. Самым плодотворным является этот период и для его творчества: как раз в это время и появляется наиболее значительное, центральное его произведение «Елисей». Кризис в общественно-политических взглядах Майкова вызвало восстание Пугачёва. В Майкове выступает теперь на первый план дворянин-помещик, напуганный стихийным восстанием крестьянства и стремящийся, обманывая себя и других, всячески сгладить непримиримую социальную рознь между помещиками и крестьянами.

В 1777 г., едва ли не в ответ на «драмму с голосами» Николева «Розана и Любим», в которой были резко выражены антидворянские настроения крестьян, Майков пишет свою «пастушескую драму с музыкой», уже упоминавшуюся выше комическую оперу — «Деревенский праздник, или увенчанная добродетель». Предваряя Карамзина, Майков рисует в ней самыми идеалическими красками отношения между «барином-отцом» — помещиком, «утеха» которого в довольстве и богатстве его крестьян, и этими последними, которые радостно платят положенный оброк и блаженствуют «за господской головой». Около этого же времени Майков сделался весьма активным масоном.

Майков слагал и торжественные оды, в которых, по его собственным словам, «подражал», «преславному певцу Россов» «несравненному Ломоносову». Но гораздо ближе был ему «прекраснейших стихов разумнейший творец», «Вольтеру друг, честь Росския страны» — Сумароков. В «Оде о вкусе», написанной Майковым за год до смерти и обращенной к Сумарокову, он выдвигает совершенно сумароковские литературно-теоретические принципы: противопоставляет «пышности» и «грому» «согласный с природой вкус» — «чистоту и ясность слога». Именно «любимец муз» Сумароков указал ему «путь на Парнас»: «К Парнасу путь уже мне ведом: || Твоим к нему иду я следом. || Тебе во след всегда лечу». Однако Майков не только следует за Сумароковым, но и продвигается дальше, развивая некоторые тенденции, заложенные в его творчестве. Следуя заветам и примеру своего учителя, Майков писал, по его собственному выражению, «то, что на ум взбредет», т. е. в самых различных стихотворных жанрах — философические оды, духовные стихотворения, послания, сатирические басни, сонеты и т. д. Написал он и две трагедии. Но самым популярным, наиболее художественно удавшимся и значительным в его творчестве оказался теоретически допущенный Сумароковым в литературу, но лично им не разработанный жанр «смешных геройских поэм», пародирующих жанр эпопей.

Два рода бурлеска.

Мы уже знаем, что обязательным элементом жанра эпопеи, как он был установлен теоретиками классицизма, опиравшимися здесь на античные образцы («Илиаду» Гомера и «Энеиду» Вергилия), было наличие «чуждого», непосредственное вмешательство «высших сил» в жизнь и действия героев. Это соответствовало религиозным представлениям древних, но оказывалось совершенно искусственным и условным в поэмах нового времени, что делало их наиболее уязвимыми из всех остальных жанров классицизма для противников последнего.

Уже от античности до нас дошла литературная пародия на «Илиаду» — героико-комическая поэма «Война мышей и лягушек». Она ошибочно приписывалась также Гомеру, но на самом деле отделена от поэм Гомера несколькими веками, отражая совсем другое — скептическое — отношение к миру гомеровской мифологии. Смешанный жанр героико-комической поэмы и связанное с этим непо-

читательно-издевательское отношение к категории героического и возвышенного никак не соответствовали эстетике классицизма, в которой эта категория занимала столь определённое место. Поэтому не случайно в «Искусстве поэзии» Буало жанр этот ещё вовсе отсутствует. Наоборот, возникает он около этого же времени как раз за пределами классицизма, вне его социальных и литературных рамок. В середине XVII в. (1648—1652) появилась поэма французского писателя Поля Скаррона «Перелицованный Вергилий» («Virgile travesti»). Один из ранних воинствующих представителей бытового реализма во французской литературе, Скаррон, в этой поэме, как и ещё в нескольких аналогичных произведениях, последовательно и остроумно высмеивает «высокие» формы поэзии классицизма. Его «Перелицованный Вергилий» — шутовской пересказ-пародия на нарочито сниженном языке «Энеиды» Вергилия — одного из наиболее почитаемых литературных образцов в «Искусстве поэзии» Буало. Пародия Скаррона приобрела исключительную популярность и вместе с появившимися почти одновременно аналогичными произведениями другого французского поэта, ныне совершенно забытого, Дассуси, явилась основоположницей стиля так называемого бурлеск (от итальянского *burla* — шутка). В «Искусстве поэзии» Буало резко выступил против бурлеска. Не удовлетворяясь этим, он решил противопоставить всё растущей популярности травестированной «Энеиды» «короля бурлеска» Скаррона свой «новый род бурлеска». В 1674 г. он пишет героико-комическую поэму «Налой» («Poème heroï-comique» «Le Lutrin»). «Налой» построен по принципу, прямо противоположному литературно-художественной и вместе с тем социальной направленности «перелицовок» Скаррона. Последний снижал высокое; Буало, наоборот, основывает комический эффект создаваемого им нового жанра на пародийном возвышении низкого. Он берёт незначительное происшествие (ссора между казначеем и певчим одной провинциальной церкви по вопросу о том, где стоять церковному столу — налою) и повествует о нём стилем героической поэмы. «В мои намерения, — пишет он в предисловии к «Налою», — входило создать на нашем языке новый род бурлеска, ибо вместо того, чтобы, как в прежнем бурлеске, Дидона и Эней говорили подобно сеledочницам и ключникам, здесь часовщица и часовщик говорят подобно Дидоне и Энею». Скаррон высмеивал аристократических богов и героев, Буало издевался над рядовыми маленькими людьми, которые претендовали стать таковыми. В поэтике русского классицизма жанр «ироико-комической поэмы» в силу особых условий русского исторического развития (слабость русской буржуазии) не воспринимался в той его заострённо-полемической противопоставленности скарроновскому типу бурлеска, с какой он был декретирован Буало. Тредиаковский в своей «Эпистоле к Аполлину» 1735 г., наряду с вождями французского классицизма — Корнелем, Расином, Буало, Мольером, сочувственно упоминает и Скаррона («Был Вергилия Скаррон осмеять шутивый»). Сумароков же в «Эпистоле о стихотворстве» прямо узаконивает оба рода бурлеска

в качестве двух совершенно равноправных жанров, причём даже ставит на первое место именно поэму типа Скаррона:

Еще есть склад смешных геройских поэм,
И нечто помянуть хочу я и о нем:
Он в подлу женщину Дидону превращает,
Или нам бурлака Енеем представляет,
Являя рыцарями буянов, забияк.
Итак таких поэм шутовых склад двояк...

И затем Сумароков формулирует основные стилевые принципы обоих родов «шутовых поэм». В первом «складе»: «Стихи, владеющие высокими делами... пишутся пренизкими словами». Во втором «складе»: «Надобно, чтоб муза подала высокие слова на низкие дела». Дальше упоминания жанра и теоретических формулировок сам Сумароков, однако, не пошёл. При всём жанровом разнообразии его творчества, жанра «смешной геройской поэмы» мы у него не находим, хотя самый принцип «скарронизма» — снижающей пародийной перелицовки — был ему не чужд (см. его «Оду от лица лжи», отчасти «взорные оды» и др.). В 1769 г. несколько своих бурлескных, сатирико-пародийных поэм опубликовывает писатель-разночинец, литературный антагонист классицизма М. Д. Чулков. Однако наиболее удавшийся и оригинальный образец русского бурлеска — майковский «Елисей» — создаётся именно на почве классицизма. Хотя в то же время по существу он эту почву явно подрывает изнутри.

«Игрок ломбера».

Первая ирои-комическая поэма Майкова «Игрок ломбера» была опубликована им в 1765 г. и за короткое время выдержала три издания.

Содержание «Игрока ломбера» заключается в следующем. Молодой дворянин Леандр проигрывает в ломбер — модную карточную игру того времени — «все свое именье»; в слезах и отчаянье он трое суток не может сомкнуть глаз. Наконец, сжалившись над ним, Морфей посылает ему сон; однако мысль о картах и своём проигрыше не оставляет его и во сне. Ему снится, что он попадает сперва на своего рода карточный Олимп, где обитают в виде богов и богинь карточные фигуры, затем в подземное царство — Аид, где вершит строгий суд над несчастными игроками. «Игрок ломбера» вполне отвечает требованию, сформулированному Сумароковым в отношении «геройской» поэмы второго «склада», соответствующего принципу бурлеска, «нового рода», придуманного Буало. «Низкие дела» — такое весьма обыденное происшествие, как сон незадачливого игрока, — излагаются «высокими словами» — стилем и языком героической поэмы:

Стремится дух воспеть картежного героя,
Который для игры лишил себя покоя;
Бессонницы, труда, и голоду, и слез,
И брани, и побой довольно перенес:
От самой младости в игре что обращался
И, в знак достоинства, венцем от карт венчался,
Сплетенным изво всех украшенных мастей,
Из вин и из жлудей, из бубен и червей.

Таково начало поэмы, соответствующее традициям зачина героической эпопеи. В таком же «высоком штиле» выдержан почти весь дальнейший рассказ:

И се с десной страны предстал пред трон игрок,
Которого низверг в то царство злобный рок,
Он, житие свое вещая все подробно,
«О, есть ли,— возопил,— где зло сему подобно...»

Но поэма Майкова не только рассчитана на комический эффект несоответствия формы и содержания; она преследует и чисто дидактическую цель, давая весьма подробное и выдержанное в специфически-карточной терминологии описание игры в ломбер (для не знающих правил этой игры поэма местами почти невразумительна). Майков вкладывает в своё произведение и специфическую же мораль, предназначенную непосредственно для людей его класса — дворян, среди которых, как мы это знаем по многочисленным свидетельствам мемуаристов, игра в карты получила широчайшее распространение, причём многие проигрывали целые состояния, доводя себя до полного разорения.

Верховное карточное божество — шпацилия или шпациль (туз пик, являющийся в игре в ломбер главным козырем) — учит злополучного Леандра, что войти в «храм ломбера» — преуспеть в игре — можно только, идя «золотыми воротами» «воздержности», т. е. играя осторожно — с умением и без азарта. Всё это держит первую поэму Майкова в рамках традиционной поэтики классицизма. Зато вторая поэма «Елисей, или Раздраженный Вах» эти рамки явно не только раздвигает, но, по сути дела, и прямо разламывает.

«Елисей, или
Раздражен-
ный Вах».

Содержание обширной — в пяти песнях — поэмы составляют авантюрные, зачастую излагаемые в манере фантасии и наших повестушек XVII—XVIII вв. похождения силача-ямщика Елисея —

Елеси, как ласково называет его автор.

В основе завязки поэмы лежит злободневный политический момент: Майков продолжает сумароковскую линию борьбы с широко практиковавшейся российским самодержавием системой так называемых «откупов», непомерно обогащавших отдельных лиц ценой обременения и разорения широких народных масс. Как раз в это время откупщики резко повысили цены на спиртные напитки. Бог вина Вах чрезвычайно раздражён этим: ненавистное ему «племя злых откупщиков» богатеет, а его верных слуг — пьяниц, которые не в силах покупать вздорожавшие напитки, становится всё меньше. Он решает отомстить откупщикам и с этой целью внушает «красе» ямщиков — картёжнику, пьянице, буяну и знаменитому кулачному бойцу Елисею мысль разгромить один из наиболее крупных петербургских питейных домов. Елисей производит страшный дебош, но является полиция и забирает его в тюрьму. Обескураженный Вах возносится на небеса и приносит

жалобу на откупщиков царю богов и своему отцу Зевесу. Тот посылает на помощь Елисею небесного «посла и вора» Ермия (Гермеса). Ермий является в полицейский дом, где и обретает спящего крепчайшим сном Елисея бок о бок с растерзанной и пьяной «молодкой». Ермий переодевает Елесею в её платье и переносит его в «Калинкин дом» — рабочий дом для «распутных жен». Очнувшийся там через некоторое время Елесею спяна принимает рабочий дом за женский монастырь, девиц — за монахинь, а их начальницу — за игуменью; с последней Елесею быстро заводит роман, но в самый неподходящий момент неожиданно появляется также пленённый начальницей «командир стражи», и Елисея снова забирают в тюрьму. Ермий опять освобождает его и на этот раз снабжает шапкой-невидимкой. С помощью последней Елисей проникает в дом к откупщику, весело проводит время с его женою, опустошает винные погреба купцов, наконец вмешивается в кулачный бой между купцами и ямщиками. Но Зевес решает положить конец его «подвигам»: во время боя кто-то сшиб с Елеси «ненароком» шапку-невидимку. Его снова схватывают, ведут «в военную» и отдают в солдаты.

И в самом сюжете «Елисея», и в характере разработки его Майков, на первый взгляд, словно бы прямо следует предписаниям, которые выдвигал Сумароков для составления «смешной героической поэмы» типа «Налоя» Буало:

Таких поэм искусному творцу
 Ведит перо давать дух рыцарский борцу.
 Поссорился буян: не подлая то ссора,
 Но гонит Ахиллес прехраброго Гектора.
 Замаранный кузнец в сем складе есть Вулкан,
 А лужа от дождя, не лужа — океан.
 Ребенка баба бьет: то гневная Юнона.
 Плетень вокруг гумна: то стены Иллиона.

В «Елисее» имеем и подробное описание кулачных боёв, и «буяна» — героя-ямщика, в развязке поэмы приравниваемого к Ахиллесу. Однако в разработке «низких дел» Майков не останавливается только на этом мотиве, а идёт гораздо дальше, причём в объёме показа им «низкой» действительности становится в прямое противоречие с требованиями и заветами Буало. Восхваляя в «Искусстве поэзии» произведения французского сатирика конца XVI — начала XVII в. Ренье, Буало, вместе с тем, прибавлял: «О если б он в стихах, с их солью и огнём || Не так бы часто муз водил в публичный дом». Майков в своей поэме как раз ведёт музу в запрещённые законодателем классицизма места: почти всё время даёт грубо-натуралистические описания быта и нравов петербургских кабаков, полицейского участка, «монастыря» «распутных жен». Наконец, что самое главное, взяв содержанием своей поэмы «низкие дела», Майков отнюдь не описывает их, как то требовал Сумароков, «высокими словами». Больше того, поэма Майкова прямо полемически направлена против «высоких слов», «кудреватого слога».

Например, описывается кулачный бой Елеси с купцами:

Так новый сей Аякс иль паче Диомид,
Имея на челе своем геройский вид,
Вломился и делит кулачные удары.
Побегли ямщики как робкие татары,
Когда на их полях блеснул российский меч:
Так должны ямщики тогда все были бечь...
Но слог сей кудреват и здесь не очень кстати,
Не попросту ль сказать, они должны бежати...

Через несколько строк снова:

О бой, ужасный бой! Без всякия корысти,
Ни силы конские, ни мужеские лысти¹,
Не могут быстроты геройския сдержать...
Всё хочется словам высоким подражать.
Уймися, мой гудок, ведь ты гудишь лишь вздоры,
Так надобны ль тебе высоких слов наборы?
Посредственная речь тебе теперь нужна,
И чтобы не была надута ни нежна,
Ступай своим путем, последуя Скаррону...

«Следовать Скаррону» — это и было одним из художественных заданий майковского «Елисея». Поэма Майкова прямо открывается призывом к тому же Скаррону — помочь поэту в его начинании:

А ты, о душечка, возлюбленный Скаррон!..
Приди, настрой ты мне гудок иль балалайку,
Чтоб я возмог тебе подобно загудить.
Бурлаками моих героев нарядить;
Чтоб Зевс мой был болтун, Ермий — шальной детина,
Нептун — как самая преглупая скотина,
И словом, чтоб мои богини и божки
Изнадорвали всех читателей кишки.

«Изнадорвать кишки» читателей, выставляя в смешном виде условные высокие образы и символы «классического» Олимпа, — против подобной кощунственной перелицовки и восстал Буало как гневными тирадами в «Искусстве поэзии», так и своим «Налоем».

«Травестированного Вергилия» Скаррона (перевода его на русский язык не было) Майков, не знавший иностранных языков и даже неоднократно — в явной оппозиции по отношению к офранцузенным дворянским Иванушкам — подчёркивавший это, не читал. Но принцип бурлескного пересмеивания, сформулированный Сумароковым для «героических поэм» первого «склада», он вполне усвоил. Вот, например, описание того, в каком виде нашёл Вакх, прибывший на небеса, отца богов Зевеса с его супругой:

Юнона не в венце была, но в трухе,
А Зевс не на орле сидел, на петухе;
Сей голову свою, меж ног его уставя,

¹ Лысто — церковно-славянское слово, означает голень, часть ноги от колена вниз до щиколотки.

Кричал: какореку! Юнону тем забавя.
Владетель горних мест, меж облачных зыбей
Заснул и подпустил Юноне голубей,
От коих мать богов свой нос отворотила
И речью таковой над мужем подшутила,
Возведши на него сперва умильный взгляд:
«Или и боги так, как смертные, шалят?»
Знать слишком, батька мой, нектарца ты искушал.

Боги, которые «подпускают голубей», — дальше этого было некуда идти в грубо непочтительном отношении к традиционно-мифологическим святыням классицизма.

По самой своей форме «Елисей» представляет собой типичную перелицованную поэму. Написанный стихотворным размером эпопеи, оснащённый её обязательными формулами (зачин, обращение к лире и т. п.), перемешивающий события реальной жизни с «чуждым» (вмешательство в земные дела и происшествия греческих богов), «Елисей» представляет собой явную пародию на классический античный эпос. Элементы пародирования имеются и в ряде отдельных эпизодов поэмы (гнев Вакха на откупщиков, лежащий в основе сюжетной завязки «Елисея», пародийно соответствует знаменитому гневу Ахиллеса в «Илиаде», играющему такую же сюжетобразующую роль, и т. п.). Мало того, как мы уже знаем, у Майкова имелся более непосредственный и весьма злободневный объект для пародирования — «Эней» В. Петрова.

Так, весь эпизод с пребыванием Елисея в Калинкином доме, его «роман» с начальницей, его рассказ ей о драке зимогорцев с валайцами, его последнее бегство и отчаяние начальницы пародируют один из наиболее прославленных эпизодов «Энеиды» — роман Энея с Дидоной. Сама любострастная старуха-начальница представляет собой не что иное, как «перелицованную» Дидону. Майков подчёркнуто пародирует «высокий штиль» петровского «Энея». Рассказывая, например, как могучий «детина», ямщик Елисей, едва появившись в питейном доме, «мгновенно укротил» пьяный шум и гам, Майков продолжает: «Под воздухом простер свой ход веселый, чистым || Поехал как Нептун по вод верхам пенистым». Но поэт тотчас же сам себя перебивает: «Прости, о муза! мне, что так я захотел || И два сии стиха неистово воспел». «Два сии стиха» (в поэме они взяты курсивом) представляют собой прямую пародию на стихи из «Энея» Петрова. Пародируется Майковым и ряд других стихов, мотивов, традиционных формул «Энея» (попутно пародируются некоторые места и оды Петрова на карусель). Но только литературной пародией Майков не ограничивается. Пародия в «Елисее» имела определённый политический смысл, притом даже ещё более дерзкий, чем нападение Правдулюбова в «Трутне» на «бабушку» сатирических журналов, плохо владеющую русским языком. Петров комплиментарно примерял Дидону своего «Энея» к Екатерине II. Майков с явным вызовом даёт пародийную параллель этого образа в лице любострастной распутницы — начальницы Калинкина дома.

Давая весьма сочувственный отзыв о майковском «Елисее» в своём словаре, Новиков определял это произведение, в соответствии с уже приведёнными нами указаниями самого Майкова, как поэму «во вкусе скарроновом», характерно объявляя её при этом образцом «правильной шутовой» поэмы. Однако на самом деле поэма Майкова представляет собой произведение в своём роде совершенно оригинальное, не только противостоящее канону Буало, но не совпадающее и со «вкусом Скаррона». «Следуя Скаррону» в бурлескном перелицовыванье «высокого», Майков вводит в свою поэму в качестве основной сюжетной линии, не «высокие», а «низкие» дела; не превращает «высокого» героя «в бурлака», а и в самом деле делает «бурлака», т. е. низкий персонаж, главным героем своей поэмы.

Выбор Майковым в герои «Елисея», простого ямщика, обильное введение в поэму жанровых эпизодов из жизни представителей общественных низов, почти социального дна — колодников, пьяниц, проституток — было отнюдь не выражением демократической настроенности Майкова, а своего рода литературной игрой поэта-дворянина в демократизм, мотивированной специфическим литературно-идейным заданием. Демократизм поэмы был для самого её автора всего лишь литературным приёмом. Несмотря на это, поэма Майкова была дальше поставленной себе автором цели. Объективно в высокую атмосферу од, трагедий и героических поэм классицизма с могучим удалцом-ямщиком Майкова, которым сам автор, несмотря на иронически-снисходительное к нему отношение, не может порой не любоваться, вливалась некая новая и народная струя. В описании рукопашного боя зимогорцев с валдайцами Майковым использована былина о Василии Буслаеве. Буйным новгородским молодцом Васькой Буслаевым выглядит в какой-то мере и сам майковский Елесея, который вместе с тем, несомненно, сродни и кучеру Ваньке из фонвизинского «Послания к слугам моим» (кстати ещё одно место в описании боя перекликается с ломоносовским «Гимном бороде»). Вообще замечательной чертой майковской поэмы является фольклорная расцветка ряда её мест, так же как и тесная её связь с нашей «низовой» повествовательной рукописной литературой. Близость к фольклору ощущается и в некоторых других произведениях Майкова, в особенности в его баснях, которые после иронических поэм являются наиболее значительным разделом его творчества. Некоторые из басен представляют собой просто пересказ народных сказок (такова, например, басня «Крестьянин, медведь, сорока и слепень») или основаны на мотивах, широко распространённых в народном эпосе (басня «Повар и портной», некоторые стихи которой перефразируют слова народной песни, и др.). Характерно, что наряду с традиционно-«ломоносовской» торжественной одой, написанной Майковым на повторное взятие русскими войсками в 1769 г. крепости Хотина, он начал было складывать стихи на тот же сюжет в форме народной исторической песни. С элементами фольклора неоднократно сталкиваемся и в «Елисее». Так, среди всякого рода мифологических имён и атри-

бутов в поэме несколько неожиданно фигурирует шапка-невидимка наших народных сказок. В другом месте поэмы (песнь первая), выражая своего Вакха в «персидский кушак» и «соболью шапочку», Майков специально оговаривает, что он заимствует этот наряд из «привольной» бурлацкой песни:

Из песни взят убор, котору у приволья
Бурлаки Волгские напившись поют,
А песенку сию Камышенкой зовут,—
Река, что устьемом в мать-Волгу протекает,
Искусство красоты отвсюду извлекает.

Особенно примечательно, что эта «песенка Камышенка» является не чем иным, как одной из цикла песен, связанных со Степаном Разиным: «Что пониже было города Саратова, || А повыше было города Царицына, || Протекала река-матушка Камышенка».

Майков извлекает «красоты» для своей поэмы, действительно, «отвсюду» — из самых разнообразных, в том числе подчас и прямо запретных, с точки зрения классицизма, источников. Ряд любовных эпизодов «Елисея» восходит к рукописным повестям XVII—XVIII вв. (о Фроле Скобееве, о лукавых жёнах), к народным игрищам. Описывая во второй песне крепкий сон своего Елисея, Майков с добродушной шутливостью обращается к «преславным творцам Венецияна, Петра Златых Ключей, Бовы и Еруслана», т. е. безымянным авторам тех популярных рукописных повестей, которые так презрительно третировал его учитель Сумароков и вообще писатели-«классики».

Весьма оригинален и грубоватый комизм поэмы, который в наиболее удавшихся её местах сквозит нашим подлинным народным юмором. Все эти черты поэмы Майкова отталкивали от неё многих дворянских читателей. Имея в виду прежде всего «Елисея», затем басни Майкова, баснописец XVIII в. Хемницер прямо объявлял его «низким» писателем, который «сколько ни писал, нигде не возвышался». Позднее поэт и драматург XIX в. князь Шаховской решительно осуждал содержание «Елисея», «взятое из простонародных происшествий», и «буйственные действия его героя» и, в прямую противоположность Новикову, отказывался причислить его «к роду ирои-комических поэм, необходимых требующих благопристойной шутливости»¹. Не только кн. П. А. Вяземский, но даже декабрист Бестужев не видели в «Елисее» никаких достоинств. Всё это, однако, уравнивается тем, что «забавный» юмор «Елисея» был полностью оценён Пушкиным. «Елисей истинно смешон», — писал, возражая тому же Бестужеву, ссыльный Пушкин, зачитывавшийся поэмой Майкова ещё в лицейских стенах, как это видно из его собственного признания в черновых строфах «Онегина»:

В те дни, когда в садах лица
Я безмятежно расцветал,

Читал охотно Елисея,
А Цицерона проклинал...

¹ Переиздание «Елисея» было запрещено в 1833 г. николаевской цензурой (указано В. И. Безъязычной).

Эту «уморительную», задорно-смешную народную весёлость «Елисея», этот непринуждённо-громкий «истинный» смех, вдруг звонко раскатившийся по чинным, размеренным и холодным анфиладам высокой поэзии классицизма, Пушкин не случайно противопоставлял «Цицерону», т. е. школьным прописям традиционной морали. «Школьному напеву» высокой поэмы, её обязательным «нравоучениям» противопоставлял своего «Елисея» и сам Майков. Правда, создавая свою поэму, Майков отнюдь не собирался выступать против поэтики классицизма вообще. Наоборот, на протяжении всей своей литературной деятельности он стремился работать именно как поэт-«классик», преданный ученик и продолжатель Сумарокова. И всё же классицизм в его поэме независимо от желания автора в ряде существенных моментов приходил к своему собственному отрицанию. Это было не маловажным симптомом в истории развития русского классицизма. Кумиры его стояли ещё на своих местах, но прежнего суеверно-благоговейного отношения к себе со стороны своих адептов они уже не вызывали.

**Бурлескная
поэма после
Майкова.**

Явившись, с точки зрения современников, образцом ирои-комической поэмы, «Елисей» оставался в литературе XVIII в., в сущности говоря, и единственным её образцом: школы продолжателей и подражателей Майков не создал. В 90-е годы появилась колоссальная по размерам (около 22 тысяч стихов) бурлескная поэма Н. П. Осипова (1751—1799) «Вергилиева Энеида, вывороченная на изнанку» (сам Осипов не кончил своей перелицовки, продолжение и окончание её уже в начале XIX в. принадлежит А. Котельницкому). Но поэма Осипова-Котельницкого и по форме, и по своему характеру мало похожа на «Елисея», восходя в гораздо большей степени к западноевропейским перелицовкам «Энеиды»; Пушкин и прямо противопоставлял «истинно смешному» «Елисею» Майкова «холодного однообразного Осипова». Но перелицовка Осипова послужила в свою очередь образцом для замечательной поэмы «Вергилиева Энеида» знаменитого украинского писателя, зачинателя новой украинской литературы И. П. Котляревского¹. С Осиповым современники связывали и первое употребление нового для поэмы стихотворного размера — четырёхстопного ямба, канонизованного впоследствии «Русланом и Людмилой» Пушкина.

В начале XIX в. линия ирои-комической поэмы до некоторой степени и очень не надолго была возобновлена в комических поэмах — В. Л. Пушкина «Опасный сосед» и, в особенности, А. А. Шаховского «Расхищенные шубы». Но это было и концом жанра. Шуточные поэмы А. С. Пушкина происходят уже из совсем других источников, хотя от «Руслана и Людмилы», «Гавриилиады» и даже «Домика в Коломне» кое-какие нити могут быть протянуты и к май-

¹ См. статью Н. К. Гудзия «„Энеида“ И. П. Котляревского и русская трагестроированная поэма XVIII в.», «Вестник Московского университета», 1950, № 7, стр. 127—143.

ковскому «Елисею». Вскоре после «Елисея», во второй половине 70-х — начале 80-х годов, в нашей литературе появилась другая поэма, также являющаяся «травестирированным» — перелицованным — произведением, но написанная поэтом, принадлежавшим к правительственному лагерю и потому совсем в иной, во многом прямо противоположной поэме Майкова, даже полемичной по отношению к ней, стилевой манере. Эта поэма — знаменитая в своё время «Душенька» Богдановича.

**Литературная
деятельность
Богдановича.**

Ипполит Фёдорович Богданович (1743—1803) родился в бедной украинской дворянской семье. Десяти лет он был определён на службу в московскую юстиц-коллегию, но, по его собственным словам, «к приказной службе склонности не оказал». Наоборот, с ранних лет пристрастился к живописи, музыке и поэзии, к которой «особливо получил вкус чтением стихотворных сочинений» Ломоносова. Стихотворные опыты самого Богдановича обратили на него внимание директора университета и театра при нём, поэта Хераскова. Богданович хотел стать профессиональным актёром, но Херасков указал ему на «неприличность актерского звания для благородного человека», устроил студентом в Московский университет и поселил у себя в доме. Богданович стал печататься в изданиях Хераскова. В 1763 г. он редактировал журнал «Невинное упражнение», издававшийся под покровительством Е. Р. Дашковой. Через Дашкову он вошёл в круги дворянской оппозиции, стал служить переводчиком под началом сперва Петра, потом Никиты Панина (в 1766—1769 гг. — секретарём русского посольства в Дрездене). Богданович был в эти годы, подобно молодому Фонвизину, вольнодумно настроен. В журнале «Невинное упражнение» он опубликовал свой перевод знаменитой поэмы Вольтера «На разрушение Лиссабона», помещал переводы из материалистической книги Гельвеция «Об уме», позднее перевёл антифеодальную комедию Вольтера «Нанина, или побежденный предрассудок», знаменитое рассуждение аббата Сен-Пьера «О вечном мире» (в сокращении Ж.-Ж. Руссо) и др. В 1765 г. появилась его дидактическая поэма в трёх песнях «Сугубое блаженство» — утопия о «первоначальном» «золотом веке» в жизни человечества, когда люди жили без корыстолюбия, частной собственности, «ревности» и т. п. В этой идиллической утопии многое навеяно Руссо, но Богданович одновременно категорически выступает против его тезиса о пагубности просвещения и науки:

Хоть строгий философ науки отвергает
И представляет нам последующий вред,
Но правильно ль за то он пользы обвиняет,
Когда причины их причины стали бед.

Сам он, наоборот, восторженно славит науки как источник всех «благ», «совершенств» и «славных дел». Политическая оппозиционность Богдановича носила достаточно непрочный характер. Выпущенный им анонимно в 1773 г. (год прекращения новиковского

«Живописца» и начала пугачёвского восстания) сборник стихов «Лира, или собрание разных в стихах сочинений и переводов некоторого Муз любителя», он посвящает императрице и наполняет похвалами ей, в частности помещает переводы посвящённых ей комплиментарных стихов западных писателей — Волтера, Мармонтеля и др. Мало того, к строкам Мармонтеля, в которых тот призывает Екатерину даровать своему народу единственное благо, которого ему ещё нехватает, — свободу («Щастливому в твоём владении народу || Осталось иметь едину лишь свободу; || Единой вольности ему недостаёт»). Богданович делает следующую, в высшей степени характерную сноску: «Сии стихи писаны чаятельно прежде заведения в Санктпетербурге Академии свободных художеств; г. Мармонтель не имел тогда известия ни о сем заведении, ни о вольности в России». В дидактической поэме Богдановича избавление от последовавшей за «золотым веком» анархии, в которую повергли людей проявившиеся вдруг в них пороки, несёт с собой кроткий царь. «Благотворяща власть» царя и есть «сугубое» (т. е. удвоенное по сравнению с «золотым веком») блаженство народов. Особенно подчёркивается это во второй, сокращённой редакции поэмы, которую под названием «Блаженство народов» Богданович ввёл в свой сборник «Лира». Ранее напечатанные стихи, включённые в «Лиру», также были переработаны автором в «благонамеренном» духе¹.

Последующая реакция и наступление потёмкинського режима ещё более приблизили Богдановича к правительственному лагерю. Этому способствовал обеспечивший его служебную и литературную карьеру чрезвычайный успех при дворе его основного произведения — поэмы «Душенька» (окончено в 1775 г.; первая «книга» опубликована под названием «Душенькины похождения» в 1778 г., вся поэма — в 1783 г.; Богданович и после этого продолжал шлифовать свою поэму, внося ряд изменений в последующие 2-е и 3-е издания её). «Благоволение» Екатерины, начиная с «Душеньки», неуклонно сопровождало все его новые произведения, вознаграждаемые пожалованием то перстней, то табакерок, а то и денег «на zapлату долгов». В 1786 г., по поручению императрицы, он написал лирическую комедию «Радость Душеньки»; в 1787 г. к 25-летию царствования Екатерины — драму «Славяне»; «по именному монаршему повелению, — как он сам подчёркивает в своей автобиографии, — сочинил из русских пословиц два театральных представления, кои также удостоены монаршего благоволения». Вообще, подобно мастеру громозвучной оды В. Петрову, Богданович сделался официальным поэтом, но в роли не столько торжественного одописца, сколько признанного мастера в области «интимной», «лёгкой» поэзии, окрашенной в тона столь модной при екатеринском дворе «пасторальной» народности. Однако после «Душеньки» ничего сколько-нибудь значительного создать ему не удалось.

¹ См. кандидатскую диссертацию С. С. Гинзбург «Поэтическое творчество И. Ф. Богдановича».

По своей литературной позиции Богданович, который начал с увлечения одами Ломоносова, гораздо больше примыкал к Сумарокову, развивая ещё далее наметившиеся в творчестве последнего наряду с «высокими» жанрами и сатирой жанры «личной», любовной лирики. Богданович писал и хвалебные оды, но не случайно одна из них называется «Ода, сочиненная очаковских полей пастушкою на взятие Очакова». Писал он и философские оды и басни, но наиболее характерными его жанрами были жанры пасторали, идиллии, любовно-галантной пастушеской песенки, наконец, всякого рода стихотворных «безделиц» (загадок, мадригалов, стихов на заданные рифмы и т. п.), в плотную подводящих нас к соответствующим жанрам будущего главы русского сентиментализма Карамзина и его соратника Дмитриева.

Очень многие из стихов Богдановича подчеркнута фольклоризованы. Однако об отношении его к народному творчеству лучше всего можно судить по следующему. В 1785 г. Богданович по поручению Екатерины опубликовал сборник русских пословиц, распределив их по отделам, снабженным такими весьма выразительными заглавиями, как: «Благоверие», «Служба государю», «Почтение к вышним», «Нужная терпеливость» и т. п. Заглавия эти должны были тенденциозно отражать собой «народную мудрость» и те основные черты «нашего национального характера», которые уже были намечены самой Екатериной в её ответе на последний «вопрос» Фонвизина. Форма пословиц также была тщательно приглажена, «олитературена» Богдановичем: все они были переделаны в «правильные стихи», всё резкое и «грубое» из них было устранено; в то же время Богданович старается придать им видимость народного языка, без нужды вводит слова «скать», «де» и т. п.

Таковыми же приукрашенными и искажёнными на галантно-придворный лад обычно являются фольклорные элементы и в его поэзии. Свежесть и непосредственность народного творчества превращаются в его пасторальных песенках и идиллиях в рассчитанную наивность, подлинное чувство заменяется сентиментальной чувствительностью. Типична в этом отношении следующая его «Песня»:

У речки птичье стадо
Я с утра стерегла;
Ой Ладо, Ладо, Ладо!
У стада я легла.
А утки-то: кра, кра, кра, кра!
А гуси-то: га, га, га, га,
Га, га, га, га, га, га, га, га, га, га!..

После каждого куплета полностью повторяется тот же пасторально-идиллический птичий хор-припев. Между тем пастушка не заметила, что за кустиком притаился Иванушка, в объятиях которого она вскоре очутилась. В другом стихотворении «Идиллия (а кто пожелает — песня)», опубликованном в 1786 г., автор вздыхает:

О! когда б я был пастушка
Вместо участи моей,

Я бы Клоин был подружка
И всегда играл бы с ней.

Дальше автор сожалеет, что он не травка, «где любезная сидит», не «цветочик» у неё на груди, не её овечка. Стихи заканчиваются словами:

Клоя. Клоя дорогая,
Позабудь, что я пастух,
Вобрази, что я цветочик,
Сделай мне счастливый день;
Вобрази, что я кусточик,
И приходи ко мне под сень.

В подобном же роде другая «Песня» — «Пятнадцать мне минуло лет...», которая была положена на музыку и сделалась популярным романсом. Создавая такую рафинированную псевдонародность, Богданович, наоборот, отшатывается от всего в литературе, что несло на себе в той или иной степени отпечаток действительной народности, воспринимавшейся им как недопустимая, непозволительная грубость. Характерна в этом отношении эпиграмма, написанная им от имени зрителя в связи с постановкой на сцене фонвизинского «Недоросля» (в эпиграмме имеется в виду как раз та сцена, которую Фонвизин, по его собственному свидетельству, списал прямо с натуры.

Почтенный Стародум,
Услышав подлый шум,
Где баба непригоже
С ногтями лезет к рожке,
Ушел скорей домой.
Писатель дорогой!
Прости, я сделал то же.

Все эти черты, присущие поэтической манере Богдановича, сказались и на лучшем, художественно самом значительном его произведении — поэме «Душенька».

«Душенька». Содержание «Душеньки» составляет известный миф о любви Амура и Психеи, получивший литературную обработку сперва в романе римского писателя II в. Апулея «Золотой осёл», затем в XVII в. у Лафонтена («Les amours de Psyché et de Cupidon» — в прозе со стихотворными вставками).

Внешне Богданович сохраняет все основные черты мифа. Однако по существу «Душенька» представляет собой не пересказ последнего, а его лукавую «перелицовку». Перелицовка эта заключается в самом тоне рассказа, в шутливо-иронической манере изложения. В «Душеньке» нет демонстративно-нарочитой грубости майковского «Елисея», но ирония и скепсис автора доминируют над всем, не щадя ни богов, ни людей, в том числе даже самой героини поэмы при всём покровительственно-ласковом к ней отношении поэта. Травестированию древнегреческого мифа способствует и обильное включение в поэму элементов русского сказочного фольклора, переплетённого самым прихотливым образом с древнегреческой мифологией. Меч, которым Геркулес «у гидры девять глав отсек», хранится в «арсенале» Кащея и называется именем Самосек, заимствованным из русских сказок. Атрибутами русских «нянюшкиных» ска-

вок окружён и храм Венеры: «По сказкам знают все, что шелковы
'луга, || Сытовая вода, кисельны берега || Богине красоты всегда
принадлежали». Душеньку Венера отправляет за живой и мёртвой
водой (по Апулею, Психея должна зачерпнуть склянку стигийских
вод). К змею, который стережёт источники живой и мёртвой воды,
Душенька обращается со словами: «О змей Горынич, Чудо-Юдо».
Наконец, автор рядит свою греческую царевну в русский крестьян-
ский наряд, превращая её в «Венеру в сарафане».

Неоднократно употребляет он и сказочную фразеологию: «Но
можно ль описать пером», «за тридесять земель» и т. д. Однако все
эти намеренно фольклорные черты имеют такое же отношение к дей-
ствительному народному творчеству, как и переделка Богдановичем
русских пословиц. В «Душеньке» Богдановича нет ни философской
глубины античного мифа, ни мудрой непосредственности русских
народных сказок, но зато ему удалось создать перелицованное про-
изведение, прямо противоположное майковскому «Елисею». А мож-
но думать, что этого-то он и добивался.

Простонародным гудку и балалайке, к звукам которых прирав-
нивает слог своей поэмы Майков, Богданович противопоставляет
нежно-пасторальную свирель; герою-ямщику — героиню-царевну.
Если Майков стремится своей безудержно-весёлой поэмой «изнадор-
вать читателям кишки», Богданович пишет свою «Душеньку» для
того, чтобы «в часы прохлад, веселья и покоя приятно рассмеялась
Хлоя». Если сатира «Елисея» носит политически оппозиционный
характер, — имеющиеся в «Душеньке» сатирические выпады окра-
шены в «улыбательные» тона и направлены чаще всего на врагов
императрицы, в частности, на неприязненные ей сатирические жур-
налы. Вместе с тем по «Душеньке» рассыпаны тонкие комплименты
Екатерине. Прimitивной, а подчас непристойной чувственно-
сти «Елисея» в «Душеньке» противопоставлена утонченно-пряная,
рафинированная эротика. Грубо натуралистической поэме Майкова
с её резким, «бурлацким» тоном противостоит изысканно-изящная
галантная повестушка, представляющая литературную аналогию
столь модному в искусстве того времени стилю рококо. В «Душеньке»
имеется ряд сцен и эпизодов, прямо перенесённых в строки поэмы
с живописных полотен художников рококо. Таково, например, опи-
сание поездки Венеры по морю в раковине, влекомой двумя дель-
финами, «как, — добавляет сам Богданович, — пишут на картинах».
С тех же картин, с фарфора перекочевали в «Душеньку» хороводы
зефиров, купидонов и т. п.

Но при всей противоположности майковскому «Елисею» поэма
Богдановича сходна с ним в одном: она не меньше, если даже не
больше, чем «Елисей», не уместается в рамках поэтики класси-
цизма, являясь симптомом назревавших литературных сдвигов,
формировавшегося в известной мере в недрах самого классицизма
нового литературного направления — русского дворянского сенти-
ментализма. Поэма Богдановича заканчивается дидактической
прописью: «красота души» лучше «наружной красоты». Но эта ди-

дактическая концовка присоединена чисто механически, никак не вытекая из характера героини, при всей её милой привлекательности («Во всех ты, Душенька, нарядах хороша»); щедро наделённой автором традиционно-«женскими» недостатками: излишней кокетливостью, любовью к нарядам, тщеславию, любопытством, легковерием и т. п. Есть здесь, правда, некоторые элементы сатиры на щеголих, но также, в противоположность передовым писателям-сатирикам, выдержанные в лёгком улыбателном роде, да и сам автор в предисловии прямо подчёркивает, что он не преследовал своей поэмой никаких дидактических целей, писал её в порядке собственного развлечения, так сказать, искусства для искусства. «Собственная забава, в праздные часы, была единственным моим побуждением, когда я начал писать Душеньку; а потом общее единоземцев благосклонное о вкусе забав моих мнение заставило меня отдать сочинение сие в печать...». Для «забавы» ни Кантемир, ни Ломоносов, ни даже Сумароков своих произведений не писали. Уже с первых же строк Богданович противопоставляет свою «Душеньку» эпосе; героической «лире» противопоставляет идиллическую пастушескую «свирель»:

Не Ахиллесов гнев и не осаду Трои,
Где в шуме вечных ссор кончали дни герою,
Но Душеньку пою.
Тебя, о Душенька! на помощь призываю
Украсить песнь мою,
Котору в простоте и вольности слагаю.
Не лиры громкий звук, услышишь ты свирель...

В связи с этим Богданович придаёт своей «Душеньке» и новое жанровое обозначение «древняя повесть», не только отсутствующее в жанровой системе Сумарокова, но и прямо переносимое в поэзию из иной, почти начисто отрицаемой тем же Сумароковым области словесного искусства — художественной прозы. С самого же начала Богданович выступает и со своеобразной декларацией свободы поэта от каких бы то ни было формальных канонов, установленных для жанра поэм (их, как мы знаем, не нарушал и Майков). И действительно, Богданович впервые употребляет в своей поэме новую стихотворную форму, до тех пор применявшуюся только в баснях: вольный, т. е. разностопный ямб со свободной и весьма разнообразной рифмовкой, замечательно способствующий лёгкой и непринуждённой разговорности изложения. Эта формальная свобода, непринуждённость, как бы нарочитая «небрежность» «Душеньки» в сочетании с шаловливой ироничностью тона была явлением, ещё небывалым в нашей литературе — первым в жанре поэмы образцом так называемой «лёгкой поэзии» — своего рода семейным любовным романом в стихах. Это-то и обусловило колоссальный успех «Душеньки» среди современников, почти равный будущим триумфам карамзинской «Бедной Лизы» и «Руслана и Людмилы» Пушкина. Успех этот до некоторой степени оправдан той по-своему

немаловажной ролью, какую сыграла «Душенька» в дальнейшем развитии литературы, явившись, по слову Белинского, «переходной ступенью от громких напыщенных и тяжёлых поэм к ...более лёгкой поэзии». «Забавный» слог Богдановича, вводящий в поэзию комический элемент, смешивающий высокое и смешное, был предвестием аналогичных опытов Державина. Несомненна преемственная связь между поэзией Богдановича, певца любви, как «приятнейшей страсти чувствительных сердец», и творчеством будущих дворянских сентименталистов. Не случайна восторженная оценка, которую даёт Богдановичу Карамзин в большой статье, ему посвящённой. Для Карамзина «Душенька» явилась образцом раскрепощения от уз классицизма — «лёгкой игры воображения, основанной на одних правилах нежного вкуса; а для них нет Аристотеля». «Вольные» стихи «Душеньки» Карамзин сопоставляет со столь излюбленным предромантиками «английским садом», противостоявшим в своей живописной «естественности» строго размеренным и чинно подстриженным классическим паркам Версаля. Стихи «Душеньки» «более всякого правильного единства обнаруживают ум и вкус Артиста», — писал он. Действительно, лёгкий разговорный слог и столь же непринуждённо звучащий, изящный, подчас действительно «артистический» стих «Душеньки» был несомненным достижением нашей литературы. В этом отношении учениками Богдановича стали не только Карамзин, но и Батюшков, отзывавшийся о «Душеньке», как о «первом и прелестном цветке лёгкой поэзии на языке нашем», и даже Баратынский. Некоторые же места поэмы, написанные четырёх-стопным ямбом, непосредственно приближают нас к ямба Пушкинского «Евгения Онегина». Отдельные образы, выражения и даже строки «Душеньки» прямо были введены Пушкиным в свой стихотворный роман. Впитал в себя Пушкин и своеобразный шутиливо-иронический тон повести Богдановича, сказывающийся не только в «Руслане и Людмиле», но даже и в его позднейших сказках. Однако, не говоря уже о несоизмеримой идейной значительности, и поэзия Батюшкова — Баратынского, и, в особенности, творчество Пушкина не только оставили далеко позади себя достоинства слога и стиха «Душеньки», но и сделали особенно ощутимыми недостатки того и другого. Этим и объясняется относительная недолговечность поэмы Богдановича, находящаяся в явном несоответствии с её первоначальным бурным успехом. Отстаивая в 1825 г. перед А. Бестужевым майковского «Елисея», Пушкин почти одновременно (в третьей главе «Онегина») уже приравнивает всё ещё «милые» ему стихи Богдановича к «грехам» «прошлой юности», а ещё через некоторое время начинает прямо иронизировать над теми современными ему критиками, которые продолжают считать Богдановича «великим поэтом».

«Что же такое в самом-то деле эта препрославленная, эта пресловутая „Душенька“? — спрашивает в рецензии на очередное переиздание поэмы Богдановича в 1841 г. Белинский и отвечает: «Да ничего, ровно ничего...» Но историк литературы тут же допол-

няет в Белинском критика: «Однакож поэма Богдановича всё-таки замечательное произведение как факт истории русской литературы: она была шагом вперёд и для языка, и для литературы, и для литературного образования нашего общества. Кто занимается русской литературою, как предметом изучения, а не одного удовольствия, тому — ещё более записному литератору — стыдно не прочесть „Душеньки“ Богдановича».

**Литературная
деятельность
Хераскова.**

Появление «Елисея» Майкова и «вольной» стихотворной повести Богдановича, нарушавшей почти все жанровые правила поэтики классицизма, несомненно, носило угрожающий характер для его дальнейшего существования. И вот самый влиятельный, деятельный и плодотворный из учеников Сумарокова, Херасков, решил укрепить начинавшее расшатываться здание классицизма, увенчав его своего рода куполом, создав, в противовес, с одной стороны, «Елисею» и «Душеньке», с другой — заёмному «Энею» Петрова грандиозный и величественный образец завершённой русской национальной эпопеи, утверждающей это уже самым своим названием «Россияда». Но остановить начинающийся процесс явного заката классицизма не смог и Херасков. Больше того, в его собственном творческом пути мы явственно и притом почти с самого же начала наблюдаем признаки всё того же разложения классицизма и зарождения нового литературного направления — русского дворянского сентиментализма, обретающего своё наиболее яркое выражение в деятельности Карамзина, которому сам же Херасков в последнее десятилетие своей весьма длительной литературной деятельности прямо начинает подражать.

**Жизнь и
деятельность.**

Михаил Матвеевич Херасков (1733—1807) был потомком знатного валашского боярина, переселившегося в Россию одновременно с Дмитрием Кантемиром. Отца Херасков потерял в возрасте всего двух лет и воспитывался в доме своего отчима, того самого князя Никиты Трубецкого, с которым так дружил Антиох Кантемир, посылавший ему из-за границы свои произведения, обращавшийся к нему со стихотворными посланиями, посвятивший ему, как вспомним, свою сатиру о воспитании. Десяти лет Херасков был отдан в тот же Шляхетный кадетский корпус, который явился литературной колыбелью Сумарокова. Как и Сумароков, Херасков уже в корпусе начал писать стихи. Через несколько лет по окончании корпуса, недолго побыв на военной, потом на гражданской службе, Херасков перешёл в 1755 г. на службу в только что открывшийся Московский университет, с которым и была связана почти вся его последующая служебная деятельность (с начала 60-х годов в качестве директора, с 1778 г. — куратора, т. е. попечителя; в отставку вышел в 1802 г.). В жизни университета Херасков сыграл видную роль, встав во главе всех его культурных учреждений — типографии, библиотеки, театра. В 1767 г. Херасков добился перевода университетского преподавания на русский язык; в 1779 г. организовал университет-

ский «Благородный пансион», имевший впоследствии немаловажное значение для литературного развития Жуковского.

По своим общественно-политическим взглядам Херасков был близок Сумарокову. В редактировавшихся им университетских журналах «Полезное увеселение» (1760—1762) и «Свободные часы» (1763) он опубликовал ряд своих сатирических произведений в стихах и в прозе; в 1762 г. участвовал вместе с Сумароковым в составлении хоров для уличного маскарада «Торжествующая Минерва». Но воинствующий общественный пафос, пронизывавший литературную деятельность Сумарокова, его настойчивая борьба за «просвещённую» дворянскую государственность выражены в творчестве молодого Хераскова гораздо слабее.

Перелом в общественно-политических взглядах Хераскова связан с восстанием Пугачёва, которое в значительной мере выветрило из него и не слишком глубокое свободомыслие, и достаточно умеренную дворянскую оппозиционность. Херасков становится деятельным масоном, но в то же время он принимает участие в некоторых просветительных начинаниях; в частности, передаёт в распоряжение Новикова университетскую типографию, которая явилась мощным подспорьем в книгоиздательской деятельности последнего. При разгроме масонских организаций Хераскову удалось уцелеть. С годами политические взгляды его становились всё реакционнее. Французскую революцию конца века он встретил с резкой неприязнью, ожесточённо выступая против неё почти во всех своих произведениях последнего периода.

Уже в годы издания университетских журналов Херасков сосредоточил вокруг себя талантливую молодёжь — литературных единомышленников и учеников. В 70-е годы в Петербурге он вместе с женой, одной из первых русских поэтесс (современники величали её «русской Де-ла-Сюзой»), стал во главе литературного салона, участники которого сходились раз в неделю по вечерам для чтения своих произведений. Салон имел и свой орган — еженедельный литературно-сатирический журнал «Вечера» (1772—1773). Литературным центром стал дом «командира русских стихотворцев», «старосты русской литературы», как называл его позднее один из старших друзей Пушкина, декабрист Н. И. Тургенев, — Хераскова, и позднее, в Москве: «Дом их, — вспоминает один из современников, — всегда был открыт для всякого, кто имел стремление к просвещению и литературе, и все молодые люди, преданные этим высоким интересам, составляли как бы семейство их».

В печати Херасков выступил не позднее 1753 г. Подобно Сумарокову, он отличался огромной литературной производительностью. Число написанного им очень велико; при этом им созданы самые большие по объёму произведения русской поэзии XVIII в. Как и творчество Сумарокова, литературная деятельность Хераскова отличается исключительным и даже ещё большим жанровым разнообразием. По его собственным словам, он поёт «и героев и безделки» — работает в области драматургии, творит в самых разнообразных

стихотворных родах, пишет сатирические произведения, наконец, словно бы ставя своей задачей восполнить и те пробелы, которые имелись в этом отношении у Сумарокова, разрабатывает жанры поэмы и политико-нравоучительного романа. Вообще по жанровому диапазону Херасков превосходит решительно всех наших писателей XVIII в.

Лирика.

Прежде всего Херасков был весьма плодовитым поэтом-лириком. В своих журналах «Полезное увеселение» и «Свободные часы» он опубликовал за три с половиной года около 190 стихотворений. В 1762 г. вышел сборник его стихов «Новые оды» (позднее перепечатан под заглавием «Анакреонтические оды»); в 1764 г. им были изданы «Нравоучительные басни», в 1769 г. — «Философические оды или песни». Лирические стихи Херасков продолжал писать до самой смерти. Как уже сказано, писал он в самых разнообразных лирических жанрах (все виды од, элоги, эпистолы, элегии, басни, стансы, сонеты, идиллии, эпиграммы, мадригалы, сатирические стихи и т. д.). Однако наиболее характерным для Хераскова лирическим видом является элегически окрашенное размышление горацциански настроенного мудреца-«философа», довольствующегося «тем, что небеса послали», познавшего тщету земных «хлопот»: больших чинов, славы, богатства. Об этом на все лады и твердит Херасков в своих «философических» или «нравоучительных» одах — особом жанре, основоположником которого он и является. Писал Херасков и торжественные, хвалебные оды. Но героине «гремящей лиры», орлиному полёту высоких мыслей он предпочитает «тихое вздыханье стнящих горлиц» — поэзию «нежного сердца», сентиментальную лирику «чувства», которая «приводит в слезы». Он просит для себя у муз дар, подобный дарованию Анакреонта, «или каким украшен приятный Сумароков» (Анакреонтическая ода II). Свои стихи он слагает, как позднее заявит об этом и Карамзин, для того, чтобы «понравиться любезной». Как уже упомянуто, писал Херасков, особенно в первый период, и в сатирическом роде. У него мы не раз встретим темы и мотивы, хорошо знакомые нам по сатирическим произведениям Сумарокова (см. например, стихотворение «Знатная порода», продолжающее кантемировскую линию сатиры Сумарокова «О благородстве», басню «Фонтанна и речка» и др.). Но обличительный пафос, столь сильно выраженный в стихах Сумарокова, чаще всего выступает в поэзии Хераскова в ослабленном, притушенном виде. Та же басня «Фонтанна и речка» заканчивается строками:

На подлинник я сей пример оборочу:
Представя тихие с шумящими водами,
Сравнять хочу граждан с большими господами,
И ясно докажу... однако не хочу.

Не хочет договаривать Херасков, ясно высказывать своё отношение к чуждым или даже враждебным ему явлениям общественно-политической жизни и в ряде других своих стихов. Люди всё равно не ста-

нут умнее от его слов — так мотивирует он это в концовке другого своего стихотворения «К Эвтерпе». «Только лучше жить потише» — таков припев одного из его стихотворений, определяющий позицию общественного индифферентизма, которым чем дальше, тем больше сменяется в его стихах гневно-сатирическое отношение к общественному «злонравию» Сумарокова. Как не стремится Херасков греметь на лире, так не ставит он своей целью и «ругаться пороками». Обличения общественных пороков подменяются у него философическими нравоучениями отвлечённо-этического характера на тему о том, что богатство не приносит человеку счастья, что благополучие не является уделом «испорченных сердец», что следует терпеливо переносить невзгоды — «жестокий рок» и т. п. Как видим, нравоучения эти слишком сбиваются на общие места ходячей житейской морали. Очень рано начинают уже звучать в стихах Хераскова нотки утомлённости, пресыщения, скуки и даже «предпочтения небытия» — ущербные настроения, столь не свойственные до этого поэзии классицизма, а у Сумарокова появляющиеся лишь в последний период его творчества. Таковы, например, «Стансы» Хераскова, опубликованные ещё в 1762 г.:

Только явятся
Солнца красы,
Всем одеваться
Придут часы.
Боже мой, боже!
Всякий день то же.

К должности водит
Всякого честь.
Полдень приходит,—
Надобно есть.
Боже мой, боже!
Всякий день то же.

Дальше следует ещё семь подобных же строф, всё с той же устало-тоскливой концовкой-припевом. По своей университетской деятельности Херасков имел заслуженную репутацию «покровителя просвещения». В 1761 г. он опубликовал свою первую дидактическую поэму «Плоды наук», в которой восторженно, в ломоносовских тонах воспевал человеческий разум — «небесный дар» рассудка — и «сияние наук», рассеивающее «ночь невежества». Однако наряду с этим в его лирике звучат и другие мотивы. Пышно-развратному, шумно-суегливому городу он противопоставляет «простые нравы» скромной и спокойной «сельской жизни»; погоне за деньгами — любованию «красотами природы»; «ложному свету ученья», «испорченному уму» современного человека — близость к природе простого пастуха, «живущего свой век в приятнейшей свободе». Массонство Хераскова ещё более усилило моралистические тенденции, с самого начала присущие его творчеству. Целый ряд стихов Хераскова прямо написан в духе масонского мистического аллегоризма. Масонской песнью являлся и знаменитый гимн «Коль славен» — лирическое произведение Хераскова, имевшее особенно большую и длительную популярность.

Всем сказанным определяется место лирики Хераскова в общем процессе развития нашей литературы XVIII в.: она явно находится на некоем переходном рубеже от классицизма к сентиментализму.

Даже привычные для классицизма темы и мотивы разрабатывает он в новых тонах, ставит на них новые акценты. Традиционная, завещанная ещё античностью, тема «золотого века» принимает у него колорит дворянского «руссоизма»; анакреонтическая ода превращается в сентиментальные воздыхания и т. п. Отражается это и на его поэтическом стиле и языке. Хераскову удаётся добиться большей выработанности, изящества словесной формы, гладкой текучести стиха, почти разговорной лёгкости синтаксических конструкций. В языке он избегает как витийственной высококости ломоносовского одического стиля, так и намеренной резкости, подчас прямой грубости сатирических произведений Сумарокова. Поучительно в этом отношении сравнить с сумароковскими притчами, написанными нарочито вульгарным языком, выдержанно-салонные басни Хераскова, непосредственно примыкающие к позднему басенному творчеству сентименталиста Дмитриева. Большинство стихов Хераскова написано именно таким сглаженным, салонно-изящным «средним штилем», подготовляющим будущий «новый слог» Карамзина, недаром считавшего Хераскова самым близким себе из всех своих предшественников.

Драматургия Хераскова.

Ещё резче сдвиг от классицизма к новым литературным позициям проявляется в драматургии Хераскова. Херасков много писал для театра и при этом в самых разнообразных драматургических формах. Усиленно на протяжении всего его творчества разрабатывался им жанр трагедии. Вслед за Сумароковым написал он и ряд трагедий из русской истории («Идолопоклонники, или Гореслава», «Пламена», позднее — «Освобожденная Москва» и др.).

Из них всего интереснее трагедия «Борислав». Действие трагедии в том виде, в каком она до нас дошла, отвлечено от русской действительности. «Царь Богемский» Борислав — тиран и злодей, наполнивший весь свой век беззаконием, свершивший «все то, что страшно и безбожно». Свои преступления он тщетно пытается загладить благодеяниями народу: народ его ненавидит. Терзаясь муками совести и обуреваемый подозрениями против жениха дочери, он осуждает его на смерть. В финале — народ свергает Борислава с престола, а с ним самим происходит нравственное перерождение. «Смягчается мой нрав, мой лютый нрав и злобный», — заявляет он и собственными руками передаёт царский венец сопернику-зятю. Однако перенос действия в Богемию — явная маскировка. В предисловии к «Бориславу» прямо указывается, что первоначально «вся трагедия была сочинена под другими именами; некоторые обстоятельства принудили переменить оные и поставить вымышленные». Переделан — «совсем переменен» был и пятый акт. Действительно, легко установить, что Борислав не кто иной, как Борис Годунов, и что в основу фабулы положен эпизод с женихом его дочери Ксении, по народной молве, им умерщвлённым. Очевидно, по цензурным условиям пьеса о русском царе-злодее Борисе не могла появиться в свет.

Но наряду со следованием в ряде своих пьес сумароковскому трагическому канону Херасков в первой же из них — трагедии «Венецианская монахиня» (1758) — резко от него отступает.

Содержание пьесы, проникнутой антифеодалным духом, направленной против религиозного фанатизма монашества, заключается в следующем. Сын «первого» венецианского сенатора Коранс и молодая девушка Занета любят друг друга. Коранс уезжает на войну, и вскоре распространяется слух об его смерти. Занета, которая в это же время теряет брата и родителей, становится, в согласии с их предсмертной волей, монахиней. Вернувшийся Коранс через дом иностранных послов тайно проникает к ней в монастырь. Но Занета, хотя и продолжает его любить, отказывается нарушить монашеский обет. Между тем всякий заход венецианца в иностранное посольство рассматривался как шпионство и карался смертью. Коранса схватывают. Оберегая честь милой, он заявляет, что действительно имел «злодейский умысл к отчеству», и требует выполнения закона. Происходит раздирающая сцена между сыном и отцом-сенатором, который вынужден «отсыновить» его и признать достойным смерти. Таясь и от отца, Коранс просит его, как последней милости, отдать всё то, что он предназначил ему в наследство, в монастырь, где живёт Занета. В ожидании казни он пишет ей из темницы прощальное письмо. Занета прибегает с ним к отцу Коранса, чтобы раскрыть всю правду. Но уже поздно: сенатор убеждён, что казнь совершена. Занета в отчаянии уходит. На самом деле в уважение заслуг отца и самого Коранса он был помилован и является домой, но обезумевшая от горя Занета, не зная об этом, выколола себе глаза. «Вот действие любви! вот плод безмерной страсти», — восклицает Коранс и закалывается.

Вместо мифологических персонажей или исторических героев действующими лицами «Венецианской монахини» являются, как видим, обыкновенные люди; само действие происходит не в прошлом, а в современности; в основу фабулы положено, как это прямо указывается Херасковым, действительное происшествие, имевшее место в Венеции; причём автор, «пользуясь обыкновенной стихотворческой вольностью», лишь в очень малой степени отступил от реального факта (переменил подлинные имена, слегка изменил развязку и т. п.). Это побудило Хераскова даже отказаться от обязательного в поэтике классицизма построения трагедии в пяти действиях: «Все мое старание в том состояло, чтоб в продолжении сей трагедии не отступить от подлинности; и сие самое в трех действиях сочинить оную меня принудило». Наконец, и это самое существенное, основной трагической пружиной пьесы является не долг, а любовное чувство — забота о чести любимой. Ради этого герой готов «обесславить» себя «позорной смертью»; нанести себе «бесчестье», а своему роду «позор». Все эти черты явно выводят пьесу Хераскова за рамки «классической» трагедии, приближают её к новому типу буржуазной драмы. Также совсем не традиционна и вскоре написанная Херасковым первая его комедия в стихах «Безбожник» (1761). В комедии

этой нет ничего смешного. Главное действующее лицо — трагический злодей, который громоздит преступление на преступление: бросает обольщённую им до венца невесту, совращает жену друга, засаживает в тюрьму неповинного брата, пытается убить отца. Остальные действующие лица на протяжении всей пьесы обильно проливают слёзы. Наконец, как раз в том же 1771 г., когда Сумароков резко выступил против «нового и пакостного рода» «слезных комедий», Херасков прямо пишет «слезную драмму» «Друг несчастных» из жизни бедного, но «чувствительнейшего» и добродетельнейшего художника. Крайней чувствительностью отличаются и все остальные персонажи пьесы, кроме сурового кредитора Зелита, да и тот чуть ли не насильно принуждает себя не быть чувствительным. В 1775 г. появилась вторая «слезная драма» Хераскова с более экзотическим «испанским» содержанием — «Гонимые». Обе пьесы пользовались большим успехом у публики. Как видим, Херасков не только не отвергает новый сентиментальный драматургический род, появление которого Сумарокову казалось «светопрествалением», признаком «конца мира», но и сам усиленно его разрабатывает (ряд драм был написан им и позже). Но вместе с тем почти одновременно с написанием «Друга несчастных» Херасков начинает работать над основным своим произведением — высокой героической эпикой «Россияда».

Поэмы. «Россияда».

Наряду с лирикой и драматургией в творчестве Хераскова с самого начала сказывается тяготение к монументальным жанрам. С особенной настойчивостью разрабатывает он жанр поэмы: в 1761 г. публикует уже упоминавшуюся дидактическую поэму «Плоды наук», в 1770 г. — небольшую переводную аллегорическую поэму «Селим и Селима», наконец, в 1771 г. — описательно-героическую поэму «Чесменский бой», посвящённую знаменитой победе русского флота в Чесменской бухте 26 июня 1770 г. во время первой турецкой войны. Традиционную одическую тему — воспевание очередной победы русского оружия — Херасков развёртывает в большую эпическую поэму в пяти песнях, построенную по типу гомеровского эпоса (в поэме имеется и прямое обращение к «певцу богов» Гомеру), но в то же время передающую почти с протокольной точностью, которую сам Херасков прямо оговаривает в одном из примечаний, все наиболее героические эпизоды славного боя. «Россиян петь хочу, — заявляет Херасков в самом начале своей поэмы. И пафос её — прославление «горящих храбростью российских сердец», высокого патриотического воодушевления и русских военачальников и рядовых русских воинов, бесстрашных в бою, великодушных к побеждённым.

Во всей поэме звучит гордость поэта боевой славой своей родины:

Полночной славы гром во всех местах гремит,
Друзьям российским в честь, ее злодеям в стыд.
Знамена их в Крыму и вокруг Дуная веют,
В Море паруса у Дарданелл белеют.

Поэма «Чесмесский бой» явилась как бы этюдом и вместе с тем непосредственной ступенью к созданию Херасковым «Россиады», которую поэт начал писать в том же 1771 г. (год выхода из печати майковского «Елисея») и над которой работал в течение целых восьми лет (поэма появилась в печати в 1779 г.), т. е. примерно столько же, сколько Пушкин работал над «Евгением Онегиным».

«Россиада» — и в этом Херасков усматривает основное и неотъемлемое достоинство своей поэмы — построена по всем правилам эпopeи, которые сам же автор и излагает в предпосланном ей теоретическом предисловии «Взгляд на эпические поэмы». Имея в виду наиболее прославленные образцы предшествующих эпических поэм как древности, так и нового времени — «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, «Энеиду» Вергилия, «Потерянный рай» Мильтона, «Генриаду» Вольтера и, с некоторыми оговорками, «Освобождённый Иерусалим» Тассо и «Лузиаду» Камоэнса, — Херасков так формулирует задачу эпической поэмы: «Эпическая поэма заключает какое-нибудь важное, достопамятное, знаменитое приключение, в бытиях мира случившееся, и которое имело следствием важную перемену, относящуюся до всего человеческого рода — таков есть «Погубленный рай» Мильтонов; или воспевает случай, в каком-нибудь государстве происшедший и целому народу к славе, к успокоению или наконец ко преобразению его послуживший, — такова должна быть поэма «Петр Великий». Но для написания поэмы о Петре время, по мнению Хераскова, ещё не наступило. Именно этим объясняет он и незавершённость поэмы о нём Ломоносова. В герои поэмы Херасков берёт исторического деятеля, во многом, по его мнению, подобного Петру, но отодвинутого в более далёкую историческую перспективу — Ивана IV (он называет его Иоанном II). Параллель между Иваном IV и Петром, как мы знаем, была вообще весьма распространена в XVIII в.; неоднократно сблизжал их и Ломоносов. В специальном «Историческом предисловии», которое Херасков также предпосылает своей эпopeе, он выступает с горячей апологией Ивана IV, возражая иностранным писателям, «сложившим нелепые басни о его суровости»: «Сам Петр Великий за честь поставял в мудрых предприятиях сему государю последовать. История затмевает сияние его славы некоторыми ужасными повествованиями, до пылкого нрава его относящимися: верить ли тем несвойственным великому духу повествованиям, оставляю историкам на размышление». «Впрочем, — прибавляет Херасков, — безмерные царские строгости, по которым он Грозным проименован», находятся за пределами описываемого в поэме периода.

Содержание поэмы — взятие Иваном IV Казани, рассматриваемое Херасковым в качестве последнего этапа борьбы русских с «ордындами» — свержения татарского ига и вместе с тем торжества «истинной христианской веры» над исламом. Выбор Херасковым именно этого исторического «случая», видимо, подсказывался в какой-то степени и тем временем, в которое писалась «Россиада», — войной с турками за последний след татарского господства в Рос-

сии — Крымский полуостров. Героем поэмы Хераскова является при этом не только царь. Царь окружён пылающими любовью к отечеству советниками и военачальниками — «благоразумными мужами» во главе с князем Курбским, противопоставляемым «коварному вельможе», «царскому ласкателю» (льстецу) Глинскому. В подчёркнутом изображении такого тесного содружества между царём и преданными ему боярами, подобно ему, радеющими превыше всего о пользе отечества, явственно выказывается утопический политический идеал Хераскова, своего рода ответ его на потёмкинскую современность. Но «Россияда», как это знаменует само её название, поэма не только о царе и боярах, но и обо всей России — первая попытка создать героический эпос русского народа на основе события, имевшего общенациональное значение. В этом существенное отличие поэмы Хераскова от поэм западноевропейского классицизма. Адресует её Херасков всем «истинным сынам отечества» — всем русским патриотам. Своё рассуждение о характере и задачах эпической поэмы вообще и «Россияды» в частности он заканчивает следующими патетическими словами: «Читатель! ежели, преходя все сии бедства нашего отечества, сердце твое кровию не обливается, дух не возмутится и наконец в сладостный восторг не придет,— не читай мою «Россияду», она не для тебя писана; писана она для людей, умеющих чувствовать, любить свою отчизну и дивиться знаменитым подвигам своих предков, безопасность и спокойство своему потомству доставивших». Патриотическая настроенность — «любовь к отчизне», хотя и существенно ограниченная дворянским мирозерцанием автора, составляет самую сильную сторону поэмы Хераскова, ставя её в этом отношении в какой-то мере в один ряд с одами Ломоносова и с последующими победными одами Державина.

Мало того, эта патриотическая настроенность окрашена в поэме Хераскова в высокие гражданственные тона: сам царь должен блюсти законы, свято хранить «долг и честь», неустанно трудиться на благо родины, быть «отечества рабом». Именно этим объясняется, очевидно, что даже в значительно более позднее время, в 20-е и 30-е годы XIX в., поэма Хераскова продолжала вызывать живой отклик и восторженное сочувствие со стороны отдельных радикально настроенных читателей (вспомним рассказ И. С. Тургенева «Пунин и Бабурин»).

В «Россияде», как и в поэме «Чесмесский бой», Херасков стремился следовать фактам исторической действительности, пользуясь всякого рода историческими материалами и источниками, вплоть до устных преданий: «Повествовательное сие творение расположил я на Исторической истине,— замечает он в «Историческом предисловии»,— сколько мог сыскать печатных и письменных известий, к моему намерению принадлежащих; присовокупил к тому небольшие анекдоты, доставленные мне из Казани». В подстрочных примечаниях к отдельным стихам и эпизодам своей поэмы Херасков ссылается и на летописи, и на «подлинные тогдашние

записки», и на описание путешествия проф. Лепехина и т. д. Действительно, Херасков тщательно штудировал не только «Историю о Казанском царстве» («Казанский летописец») ¹, но и целый ряд других исторических источников и материалов. Однако наряду с этим он тут же напоминает читателям, что в эпической поэме «верности исторической искать не должно»: «Многое отметил я, переписал из одного времени в другое, изобретал, украшал, творил и создал». «Изобретал, украшал, творил и создал» Херасков в соответствии с традиционными «правилами» эпоса, как они были разработаны в поэтике классицизма. Так, им обильно вводится в «Россиюду» элемент чудесного, хотя, вопреки Буало, взамен античных богов в поэме действуют, как у нас требовал этого Феофан Прокопович, православный бог, святые, персидский «чародей» Нигрин, «несомый драконами», и всякого рода аллегорические олицетворённые понятия, напоминающие соответствующих персонажей школьных драм. Неоднократно используются в поэме и образы античной мифологии. Не менее обильно введён в «Россиюду» любовный элемент (безнадёжная любовь казанской царицы Сумбеки к таврийскому князю Осману, любовный эпизод персиянки Рамиды и трёх богатырей, «горевших к ней равным пламенем любви», и т. д.). При этом историко-героические эпизоды перемежаются с эпизодами любовными, рисуемыми в стиле рыцарской поэмы или даже любовно-авантюрного романа. Так, вторую «песнь», повествующую о совещании царя Иоанна с избранной боярской думой, о столкновении между Курбским и Глинским и о выступлении в поход российского воинства, Херасков заканчивает следующими строками:

Но пусть к Ордам несет Российский Марс перуны,
Хочу переменить на звучной лире струны...
О Музы! Лиру мне гремящу перестройте
И нежности любви при звуках бранных пойте...

И третья песнь, действительно, начинается рассказом о «жесточайшей любви» царицы Сумбеки — «Киприды красотой, а хитростью Цирцеи» — к Осману. Подобным же образом неоднократно «меняет» Херасков струны на своей лире (вспомним «Разговор с Анакреонтом» Ломоносова) и в дальнейшем ходе поэмы.

Построена «Россияда» в полном соответствии с традициями эпоса. Начинается она неизменной формулой эпического зачина:

Пою от варваров Россию свободенну,
Попранну власть татар и гордость низложенну,
Движенье древних сил, труды, кроваву брань,
России торжество, разрушенну Казань.

Вслед за этим следует традиционное обращение к «духу стихотворения» (парафрастическая замена Аполлона) с просьбой оказать

¹ Г. Кунцевич, «Россияда» Хераскова и «История о Казанском царстве». «Журнал министерства народного просвещения», 1901, январь, стр. 1—15. Вопрос об исторических источниках «Россияды» разработан в кандидатской диссертации И. Ф. Федирко «Поэма М. М. Хераскова „Россияда“».

поэту помощь в его предприятии. Герои поэмы наделяются автором чертами, более свойственными не реальному облику русских и татар изображаемой эпохи, а греческим и троянским героям Гомера и Вергилия или крестоносцам поэмы Тассо. Например, Курбский говорит о хранении рыцарского чина, татарские князья так же связаны «рыцарским уставом». Очарованный казанский лес представляет прямую параллель соответственному месту поэмы Тассо. Вводится в «Россияду» и традиционный мотив пророческого показа Грозному будущих судеб России (конец VIII песни). В ряде сменяющих друг друга картин Херасков даёт при этом краткий обзор событий последующей русской истории: убийство царевича Димитрия, кровавое воцарение Годунова, мучимого совестью и кончающего жизнь «отравой», Отрепьева, которого «на трон поляки протесняют», последующее «междоусобие», патриотический подвиг Минина и Пожарского, изгнание поляков, воцарение Романовых, славное правление Петра, царя, который, «оставив трон, простер к работе руки», основание новой столицы, правление Анны, Елизаветы. Заканчивается это апофеозом «Второй Екатерины», восхваления которой щедро разбросаны и по другим местам поэмы, ей же прямо и посвящённой. Этот стихотворный исторический обзор принадлежит к наиболее примечательным местам «Россияды».

Высокости содержания «Россияды» соответствует и её форма. Поэма, состоящая из целых двенадцати песен, отличается огромными размерами (около 10 тысяч стихов); написана «высоким штилем», с большим количеством славянизмов; повествование ведётся автором в нарочито замедленных, эпически-величавых тонах. Эта крайняя длиннотность «Россияды», чрезмерное изобилие в ней словесного материала — черта, вообще свойственная писательской манере Хераскова, — скоро стала ощущаться, как существенный художественный недочёт поэмы. Батюшков иронически величал за это Хераскова нашим «водяным Гомером»; однако, подчёркивая, что в «Россияде» «всё растянуто», по поводу ряда мест поэмы он добавлял: «но в этих растянутых членах узнаёшь поэта».

Ещё большими размерами отличается вторая эпическая поэма Хераскова «Владимир» в 18 песнях (изд. 1-е в 1785 г.; 3-е, сильно переработанное, с добавлением новых песен, в 1797 г.). Тема и этой поэмы историческая — крещение Руси Владимиром, но, в противоположность трагедокомедии на ту же тему Феофана Прокоповича, проникнутой просветительскими тенденциями, она разработана в духе масонской мистики. В предисловии сам Херасков прямо предупреждает читателей об особом аллегорическом смысле его поэмы: странствование человека путём истины, преодоление мирских соблазнов и искушений, борьба с врождёнными страстями и, наконец, духовное возрождение. Поэма пользовалась большим уважением у масонов, но по своему художественному и историко-литературному значению она далеко уступает «Россияде». Традиционная форма «классической» поэмы, как видим, наполняется Херасковым в его «Владимире» новым, чуждым рационалистическому сознанию пред-

ставителей классицизма содержанием¹. В дальнейших своих поэмах Херасков отступает и от этой формы. Поэма «Пилигримы, или искатели счастья» (1795) написана им в шутивно-сказочной манере — «вольным» слогом и стихом «Душеньки» Богдановича. В стихотворном предисловии Херасков прямо заявляет о праве поэтов на поиски новых «идей» и форм — на художественное новаторство: «Как новых стран искал Колумб, преплыв моря, || Так ищем новых мы идей, везде паря». Несколько ранее (1790—1793) Херасков пишет мистико-космологическую поэму в новом предромантическом стиле «Вселенная», в которой бывший автор «Плодов наук», воспевавший мощь и благодетельное влияние человеческого разума, противопоставляет человеческим «умствованиям» божественное откровение. Наконец, в одной из последних своих поэм (1803), наиболее грандиозной по размерам (15 тысяч стихов) и также аллегорической, подобно «Владимиру», — «Бахариана, или неизвестный», Херасков прямо опирается на литературный опыт своего бывшего ученика, а в это время уже признанного главы русского дворянского сентиментализма — Карамзина. Своей поэме Херасков стремится придать характер «народности». В подзаголовке он называет её «волшебной повестью, почерпнутой из русских сказок»; самое название поэмы производит от слова «бахарь» — сказочник; подобно Богдановичу, он вводит в неё ряд мотивов и словесных формул из народно-сказочного творчества. Однако этими чисто внешними признаками «народность» «Бахарианы» полностью и ограничивается. Продолжает Херасков в ней свои эксперименты и в области формы: часть песен написана им рифмованным четырёхстопным ямбом, часть — рифмованным четырёхстопным хореем, большая же часть — так называемым «русским размером», который был впервые употреблён Карамзиным, — четырёхстопным хореем с безрифменными дактилическими окончаниями. Литературного успеха эта поэма Хераскова не имела; но тем не менее она сыграла известную историко-литературную роль: опыт автора «Бахарианы» был в какой-то мере творчески использован Пушкиным при создании им своей сказочной поэмы «Руслан и Людмила».

Проза. Единственный из всех представителей русского классицизма, Херасков принимает активное участие и в становлении нашей оригинальной повествовательной прозы. В 1768 г. вышла в свет повесть Хераскова «Нума, или процветающий Рим». Херасков сам указывает те исторические труды, которые он использовал при написании своей повести, в то же время подчёркивая, как он делает это позже в отношении «Россиады», что автор отнюдь не ставил своей задачей точное воспроизведение исторической действительности: «Сия повесть не есть точная историческая истина; она украшена многими вымыслами, которые, не уменьшая

¹ Следует отметить, что в 3-м издании поэмы (песнь 16-я) Херасков первым откликнулся на только что найденное «Слово о полку Игореве».

важности Нуминых дел, цветы на них рассыпают. Нума здесь представляется, каков он был и каков быти мог». Действительно, используя полуисторические, полулегендарные данные о древнеримском царе-реформаторе Нуме Помпилии, Херасков создаёт некий идеальный образ просвещённого монарха, действующего в духе идей просветительской философии XVIII в. Философ на троне, Нума всё «минуты» своей жизни посвящает «пользе всенародной», учреждает законы, «на естестве основанные», ополчается на «коварных и нечеловеколюбивых» вельмож, на «суеверов и лжеучителей» — духовенство. «Не царь, но отец своего народа», Нума сейчас же по вступлении на престол уничтожает институт царской охраны, заявляя её начальнику: «Воины сии или меня от страха оберегать, или в народе страх производить должны. Я не принял бы вашего венца, если бы я опасался вас; и лучше хочу любовь произвести, нежели боязнь в сердцах подданных». Заканчивается повесть картиной всеобщего благополучия и процветания, наступающих в результате мудрой деятельности Нумы, согласно преданию, наставляемого божественной нимфой Егерией — «Егерой». Херасков не скрывает, что картина эта имеет характер авторской мечты, утопии, «но,— заявляет он,— ежели нет совершенно благополучных обществ на земли, то пусть они хотя в книгах находятся и утешают наши мысли тем, что и мы со временем можем учиниться совершенно счастливыми». Не скрывает Херасков и то, что своим Нумой он стремится начертать правила царского поведения, дать наглядный урок царям: «Тако да поживут все Владетели, любящие прямо свое отечество и своих подданных...» Всё это делает «повесть» Хераскова характерным образцом дворянско-просветительского политико-нравоучительного романа. Во втором своём романе «Кадм и Гармония», появившемся 18 лет спустя, в 1786 г., Херасков в ряде существенных моментов отходит от этого типа. В «Кадме и Гармонии» тоже имеется немало эпизодов и рассуждений государственно-политического характера, но главное здесь не в этом. Роман вышел на следующий год после масонской поэмы Хераскова «Владимир». Положив в его основу миф о легендарном фиванском царе Кадме и его жене Гармонии, дочери Афродиты, Херасков разрабатывает своё «древнее повествование» в духе масонской идеологии и символики. В предисловии Херасков прямо противопоставляет свой второй роман первому, как произведение, ему «противоположное»: «Тамо изображен истинный философ, из уединения и приятной сельской жизни извлеченный, на римский престол возведенный, и благоденствию своих подданных поспешествующий. Здесь описывается сын царский, сам государствующий в Беотии, но по некоему злему року, а паче по его собственным душевным развлечениям, престола отчужденный и бедственную жизнь в мире влекущий». Описание этой «бедственной жизни» развёртывается автором в форме запутанного любовно-авантюрного и вместе с тем аллегорического романа, основная тема которого — история падений и последующих очищений человеческой души, поисков утраченной по её вине Гармонии («Гармонией» называлась, кстати,

московская масонская ложа). Характерной чертой романа, отражающей новые масонские взгляды Хераскова, являются резкие выпады против «умствующих просветителей», т. е. философов-материалистов. Третье и последнее прозаическое произведение Хераскова «Полидор, сын Кадма и Гармонии» также написано в форме любовно-авантюрного аллегорического романа, но отличается ещё большей громоздкостью (три части-тома), запутанностью, обилием самых разнообразных приключений, вставных эпизодов и т. п. «Полидор» писался в разгар французской революции (вышел в свет в 1794 г.), резкое враждебное изображение которой и даётся автором на страницах его романа: в III и IV книгах первой части описывается пловучий остров терзитян (Херасков производит это слово от выведенного в «Илиаде» «безобразнейшего мужа» Терсита, который «дерзновенно» и «непристойно» поносил царей), вовлечённых «дерзновенными вольнодумцами» в «наглое буйство» и «безначаие». Свой последний роман сам Херасков прямо связывает со вторым, в качестве его непосредственного продолжения. Своеобразную трилогию представляют собой и все три его романа, по которым можно наглядно проследить идейную эволюцию их автора — от увлечения просветительной философией к масонству и затем к осуждению «дерзновенных вольнодумцев». Идейной эволюции соответствовала и эволюция художественно-стилевая. Уже сама прозаическая форма двух последних романов Хераскова вызвала явное неодобрение со стороны приверженцев классицизма. По словам самого Хераскова (в предисловии к «Кадму и Гармонии»), ему «советовали переложить сие сочинение стихами, дабы вид эпической поэмы оно приняло». Однако Херасков решительно отстаивает права на существование художественной прозы в качестве не только самостоятельной, но и равноправной со стихами области литературного творчества: «Я не поэму писал, — заявляет он, — а хотел сочинить простую токмо повесть, которая для стихословия не есть удобна». Дальше Херасков прямо подчёркивает, что понятие поэзии шире, чем только область стихов. «Телемак» Фенелона написан прозой, но «несомненно уподоблять можно творца «Телемака» величайшим пиитам», ибо «не одни стихи, но наипаче изобретения, естественность украшения, привлекательность слога, убедительное нравоучение и остроумие стихотворца составляют». Естественности как раз в романах Хераскова меньше всего. Написаны они подчёркнуто «поэтической», «украшенной» прозой, приподнятым «высоким штилем», изобилующим церковно-славянизмами, искусственно-книжными оборотами языка. Тем не менее выход главы русского классицизма конца века за пределы только стихотворных жанров сам по себе был явлением знаменательным. Этому соответствовало и резкое усиление в двух последних его романах любовной тематики, автобиографизма, чувствительности, в «Полидоре, сыне Кадма и Гармонии», как и в «Бахариане», прямо ощущается воздействие на Хераскова стиливой манеры вождя нового литературного направления Карамзина.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

О В. Петрове см. в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгера, т. I, стр. 354—452; примечания и дополнения: стр. 328—332.

Наиболее полное собрание сочинений В. Майкова — под ред. П. А. Ефремова, «Сочинения и переводы В. И. Майкова» со статьёй о его жизни и сочинениях и примечаниями Л. Н. Майкова, СПб 1857. Статья Л. Майкова вошла в значительно дополненный виде в сборник его статей «Очерки по истории литературы XVII и XVIII столетий», СПб 1889. Обе иронико-комические поэмы Майкова, басни и избранные стихи со статьёй Л. Н. Майкова перепечатаны в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгера, вып. II, СПб 1893, стр. 265—295. Обе поэмы вошли в сборник «Иронико-комическая поэма», Л. 1933. Здесь и другие образцы этого и схожих жанров: три иронико-комические поэмы М. Д. Чулкова, ряд образцов «поэзии наизулку» и комические поэмы начала XIX в. К сборнику — вступительная статья В. А. Десницкого; редакция текста, вступительные очерки и примечания Б. В. Томашевского. Избранные стихи В. Майкова в вып. V малой серии «Библиотеки поэта» — «Поэты XVIII века», 1936, со вступительной заметкой А. Докусова (стр. 155—185 и 401—403). Помимо указанного, о В. Майкове см. работу В. И. Чернышова «Заметка о языке басен и сказок В. И. Майкова (в сборнике «Памяти Л. Н. Майкова», СПб 1902, стр. 125—159).

Последнее по времени собрание сочинений Богдановича в изд. Смирдина, т. I—II, СПб 1848. «Душенька» неоднократно переиздавалась отдельно (до 1832 г. имела 10 изданий, издавалась и позднее). Оригинальные стихотворения Богдановича и «Душенька» со вступительной статьёй А. И. Незеленова перепечатаны в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгера, вып. III, СПб 1893, стр. 552—602. Там же, в вып. V, СПб 1895, — подбор отрывков и основных статей о Богдановиче (стр. 7—49) и варианты 2-го и 3-го изданий «Душеньки» (стр. 49—58). О Богдановиче: В. Г. Белинский, «Рецензия на «Душеньку», Полное собр. соч., т. VI, СПб 1903, стр. 168—173 (перепечатана в «Русской поэзии» С. А. Венгера); А. Л. Слонимский, «О языке произведений И. Ф. Богдановича», «Филологические записки», 1904, вып. I—II, стр. 1—44 и вып. III—IV, стр. 45—84.

Полного собрания сочинений Хераскова не существует. Изданное при его жизни двенадцатитомное собрание его «Творений» (1796—1802), снова переизданное (1807—1812), с добавлением ещё двух томов вскоре после его смерти, включает далеко не всё им написанное, «Россияда» полностью перепечатана в серии «Русской классической библиотеки», под ред. А. Н. Чудинова, вып. XX, СПб 1895, и в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгера, вып. III, СПб 1893, стр. 488—551 (там же вступительная статья о Хераскове М. Хмырова, стр. 485—488). В вып. VI «Русской поэзии», СПб 1897, дано начало (вступление и первая глава) «Бахаряны», стр. 402—407; там же — наиболее полный перечень статей о Хераскове, стр. 407—408. Специальных историко-литературных работ о Хераскове, кроме журнальных статей, по большей части критического или биографического характера, и соответствующих разделов в общих курсах по истории русской литературы XVIII в., почти нет. Подробные биографические сведения о Хераскове даны В. В. Сиповским в «Русском биографическом словаре» (том «Фабер — Цявловский»), СПб 1901, стр. 309—318. О поэзии Хераскова имеется статья И. Н. Розанова «М. М. Херасков» в издании «Масонство в его прошлом и настоящем», т. II, М. 1915, стр. 38—51, и сжатая характеристика в его книге «Русская лирика», М. 1914, стр. 33—34. Новейшая работа о лирике Хераскова — Г. Н. Поспелова «У исто-

ков русского сентиментализма», «Вестник Московского университета», 1948, № 1, стр. 3—27. О прозе — статья М. В. Чернякова «Политико-дидактический роман М. М. Хераскова» (о «Нуме Помпили») в «Научных записках» Харьковского педагогического института, 1941, т. VII, стр. 99—119.



ПРОЗА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА ДО РАДИЩЕВА И КАРАМЗИНА

Федор Эмин, Михаил Чулков, В. Левшин и др.

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА.

Обращение крупнейшего представителя классицизма второй половины XVIII в. Хераскова к писанию повестей и романов было вызвано не только особенностями его индивидуального творческого пути, но и всем ходом литературного развития данного периода. Сторонники классицизма относились к романам и повестям, с их по преимуществу узко личной, любовной тематикой, не только с пренебрежением, но и с прямым осуждением. В опубликованном Сумароковым в его журнале «Трудолюбивая пчела» «Письме о чтении романов» (1759) он прямо заявляет, что «чтение романов не может назваться препровождением времени; они погубление времени... из романов в пуд весом спирту одного фунта не выйдет». Исключение «классики» делали только для государственно-политического романа типа «Телемака» Фенелона. Отталкивала русских «классиков» от романов и сама их прозаическая форма. В литературе классицизма культивировалась главным образом поэзия — «язык богов», так же противостоявший обычному житейскому языку — прозе, как противостояла идеально-отвлечённая, «облагороженная», «разумная» действительность од, трагедий и героических поэм подлинной, живой, конкретной реальности. Проза допускалась только в комедию, в сатирическую публицистику, отчасти в сатиру, как литературные жанры, целью которых было осмеяние реальной действительности, показываемой во всей её неприглядной обнажённости. Не случайно Тредиаковский перевёл «Телемака» стихами. Недаром тому же Хераскову пришлось, как мы видели, оправдываться в прозаической форме своих романов, доказывая, что по существу его проза — это та же поэзия, хотя и не оправленная в стихи.

Но и в пору господства в литературе классицизма рукописные повести и романы продолжали пользоваться несомненной популяр-

ностью в широких слоях «непросвещенного», говоря ходовым термином писателей-«классиков», читателя (мелкое провинциальное дворянство, купечество, городское мещанство, грамотная верхушка крестьянства). Об этом свидетельствует очень большое количество дошедших до нас списков этих повестей (так, например, повесть об Евдоне и Берфе известна нам в 16 списках, о «Петре Златых Ключей» в 20, о «Героне милорде» в 32 и т. п.). Переписывание таких повестей, по свидетельству современников, даже было выгодным заработком. Некоторые из повестей проникали и в самую народную гущу, как это случилось, например, с той же повестью о Бове, которая, как и другая повесть XVII в. об Еруслане Лазаревиче, вовсе утратила следы своего литературного происхождения, превратилась в народную сказку, т. е. по существу стала произведением фольклора.

Однако с середины века, в связи с резким усилением издания произведений художественной литературы и растущим интересом к книге со стороны всё более и более демократических по своему социальному положению кругов читателей, повествовательные жанры проникают и в печать, не только утверждая своё право на существование, но фактически и прямо завоёвывая в свою пользу широкую читательскую массу.

Так, если за целое двадцатипятилетие (1730—1754) появилось в печати всего пять романов (в том числе «Езда в остров любви» и «Аргенида» Тредиаковского и прозаический перевод «Телемака»), то за одно последующее пятилетие (1755—1759) было опубликовано 31 произведение романического и повествовательного жанра. Дальше цифры растут всё больше и больше: ежегодный выпуск романов и повестей начинает выражаться двухзначными — в 60-е и 70-е годы, а в 80-е и 90-е — и трёхзначными цифрами. Так, например, в 1763 г. было опубликовано 32 произведения этого рода, в 1764 г.— 81, в 1782 г.— 89, в 1793 и 1794 гг. по 128. Общее число романов, вышедших у нас в XVIII в. отдельными изданиями, достигает, по подсчёту библиографов, очень большой для того времени цифры — 839 названий, если же считать и повторные издания, оно равняется 1175 книгам.

Самые нападки на романы со стороны Сумарокова и его учеников и приверженцев как раз и были в значительной степени вызваны «угрожающим» ростом популярности повествовательной литературы. Причём именно в этой-то повествовательной литературе, в создании которой писатели-дворяне по началу не принимали никакого участия и которая опиралась на широкие и в значительной степени как раз не-дворянские читательские круги, и начали проявляться и вырывать чуждые, а часто и открыто враждебные дворянству третьесловные, порой и прямо демократические тенденции. Неудивительно, что рост повествовательной литературы был встречен Сумароковым почти столь же неодобрительно, как и появление позднее на русской сцене «слезных комедий». «Романов столько умножилось, что из них можно составить половину библиотеки целого света», — жалуется он

в самом начале своего уже упомянутого «Письма». О необыкновенной популярности повестей и романов свидетельствуют и многочисленные мемуарные показания современников. Это было ещё одним несомненным признаком, что устои классицизма дрогнули, что в литературе уже явно наметился значительный сдвиг, вызванный существенными изменениями в общественной жизни страны.

Среди печатной повествовательной литературы большое место занимали переводы. В их числе было немало произведений совершенно заурядных — всякого рода романов-приключений с экзотическими названиями вроде анонимной «африканской повести» «Селим и Дамасина» (до появления в печати она уже имела у нас хождение в качестве рукописной «истории»), которой увлекался позднее мальчик Карамзин. Но наряду с этим в течение второй половины века были опубликованы русские переводы и почти всех наиболее выдающихся произведений мировой повествовательной литературы. Русский читатель-недворянин, чаще всего не владевший иностранными языками, получал возможность познакомиться и с арабским сборником «Тысяча и одна ночь», и с «Дон Кихотом» Сервантеса, и с «Робинзоном Крузо» Дефо, и с романами и повестями Лесажа, Прево, Скаррона, Вольтера, Руссо, Свифта, Фильдинга, Ричардсона, Стерна, Гёте. С начала 60-х годов в печати начинают появляться и русские оригинальные романы, принадлежащие перу уже известного нам издателя сатирического журнала «Адская почта» Фёдора Эмина.

Романы Фёдора Эмина.

Жизненная судьба Фёдора Александровича Эмина (родился около 1735, умер в 1770 г.) была необычна. Ни об его национальности и происхождении, ни о времени и месте его рождения ничего в точности неизвестно. О жизни писателя до появления его в начале 60-х годов в России существуют целых четыре взаимно исключающих друг друга версии. Сам он выдавал себя за турка, но родился, повидимому, где-то на Украине; как будто учился в Киевской духовной академии; по невыясненным причинам бежал в Турцию, где принял магометанство; скитался по различным странам Европы, Азии и Африки. Много знал и видел; в частности, овладел несколькими языками (сам он называет в качестве известных ему языков английский, итальянский, испанский, португальский, польский и турецкий); наконец, под именем Мехмета Емина явился к русскому посланнику в Лондоне и выразил желание принять православие. Крестившись, он в 1761 г. выехал в Россию, где поступил на службу (сперва в качестве преподавателя иностранных языков в Сухопутном кадетском корпусе, затем — переводчика), а вскоре занялся и литературной работой. Из этой, как видим, действительно достаточно экзотической биографии Эмин, вообще склонный к авантюризму и мистификации, сумел создать своего рода неписанный авантюрный роман, весьма заинтериговавший современников. Несомненную долю авантюризма внёс он и в свою литературную деятельность; придал он ей и особый, до того несвойственный литературе XVIII в. дух.

Эмин полностью отдавал себе отчёт во всё более усиливающимся новом буржуазном характере общественных отношений — во всё растущей, всепоглощающей власти денег: «Прежде было много в свете идолов, а ныне один, то-есть интерес, от которого родившиеся деньги законными после него всему сделались наследниками», — заявляет он в одном из писем своей «Адской почты». «Союзы» и «распри» между государями, отношения между рядовыми людьми, дружба, «любовь родителей, верность слуг» — всё зависит от денежных интересов. Деньги «питают» и славу. О том, что деньги стали нашими «идолами», писал в эту же пору и Херасков в своих «Стансах» 1763 г., каждая строфа которых заканчивается ироническим и пессимистическим припевом: «Деньги, деньги, вопиют, честь и разумы дают». Но если у Хераскова и других дворянских поэтов буржуазный, торгашеский характер, который всё явственнее стала приобретать их современность, власть «злата», этой «язвы земного круга», несущей с собой «смерть и злость», — вызывает резко неприязненное отношение, то Эмин, наоборот, легко принимает новый «закон» общественной жизни и охотно подчиняется ему. Сама литературная деятельность оказывается для него родом коммерции, способом добывать деньги и тем выйти в люди. По поводу своей писательской работы он прямо заявлял: «То обыкновенно у бедных бывает, тогда начал петь, когда ему есть было нечего» (конец первой части «Похождения Мирамонда»). «И я, — добавляет он, — как бедность меня прижала, принялся к сему моему сочинению, начал рассуждать философически, в разных переводах и чтении разных книг на разных языках упражняться...»

«Певцом» Эмин оказался предельно плодовитым. За семь лет литературной деятельности им было выпущено более 25 книг, в том числе семь романов, из которых не меньше четырёх были его оригинальными произведениями; по меньшей мере один сатирический журнал, которого к тому же, как мы знаем, он был единственным автором; три тома «Истории России» (успел довести изложение только до 1213 г.), лишенной однако, в противоположность Татищеву и Ломоносову, какой бы то ни было научности (да, повидимому, и не ставившей себе этой задачи), изобиловавшей всякого рода фантастическими домыслами, подкрепляемыми ссылками на несуществующие источники и т. п. Херасков обращался со своим творчеством преимущественно к дворянам, считая, что «подьячие» и «купцы» не имеют права называться «читателями» и даже выражая досаду, что они «грамоте учены». Наоборот, Эмин, стремясь при помощи своей литературной работы выйти из «прижавшей» его «бедности», сознательно ориентировался на «всякого рода и звания людей», т. е. на возможно более широкую читательскую аудиторию. Особенным спросом пользовались в это время экзотические любовно-авантюрные романы. Их-то Эмин прежде всего и начал выпускать.

В 1763 г. выходит в свет переведённый им с итальянского языка роман «Бещастной Флоридор, история о принце Ракалмуцком».

Через несколько месяцев он печатает новый роман «Любовный вертоград, или непреоборимое постоянство Камбера и Арисены» (дважды переиздавался). Эмин указывает, что этот роман он перевёл с некоей рукописи на португальском языке. Но судя по всему, роман является произведением самого Эмина — своего рода «пробой пера», представлявшей в значительной степени компиляцию общих мест западноевропейских любовно-авантюрных романов и в какой-то мере русских рукописных повестей конца XVII — первой половины XVIII в. Проба, видимо, оказалась удачной, и вот в том же году Эмин выступает со своим уже безоговорочно оригинальным «сочинением» «Непостоянная фортуна, или похождение Мирамонда». Фабула романа Эмина складывается из целой серии самых невероятных приключений добродетельного турецкого юноши Мирамонда, отправленного его отцом, «оберкамергером» султана, в «чужестранные государства для обучения политике, которая всякому общенадобна», и его друга Феридата.

По своему построению роман весьма напоминает хотя бы известную нам повесть петровского времени о российском дворянине Александре. Как там, так и здесь — почти хаотическое нагромождение друг на друга эпизодов и обстоятельств, зачастую самого фантастического свойства. Автор, правда, пытается нанизать пёстрое и разнохарактерное содержание своего романа на некую единую фабульную нить — историю преодолевающей все препятствия взаимной любви Мирамонда и египетской «принцессы» Зюмбулы. Но нить эта часто почти совершенно теряется в запутаннейшем лабиринте всякого рода приключений многочисленных персонажей романа. Помимо двух основных линий — «похождение» самого Мирамонда и «похождение» его друга Феридата — Эмин вводит ряд рассказов других действующих лиц об их приключениях, включает вводные новеллы (рассказ о некоем «звездочёте», обманно завладевшем губернаторской дочкой) и т. п. В результате получается как бы несколько параллельных романов и повестей, чисто механически объединённых в рамках одного произведения. Самый язык романа Эмина также не очень далеко ушёл от языка повестей петровского времени. Аристократические персонажи выражают свои утонченно-любовные переживания и подают галантные реплики на весьма неуклюжем или самом грубо-натуралистическом языке. Однако, наряду со всеми этими чертами, ещё непосредственно связывающими роман Эмина с нашей письменностью, с «гисториями» петровского времени, он носит на себе и некоторые новые черты. При всем коммерческом духе его литературной работы Эмин отнюдь не был только поставщиком ходкого литературного «чтива». Едва ли не в прямой полемике с Сумароковым, отказывавшимся признавать за романами какую-либо пользу, он, наоборот, заявлял что именно романы, поскольку увлекательный сюжет — «шуточные сказки» — можно и должно соединять в них с образовательным и нравоучительным материалом, являются «наиполезнейшими книгами», к тому же наиболее доходчивыми до любой читательской аудитории. «Сочините-

лям романов,— заявляет он,— наблюдать должно, чтобы из них была польза обществу». В соответствии с этим и своим романом о «Похождении Мирамонда» Эмин явно преследует не только развлекательную, но и некую общественно-полезную, дидактическую цель. Он стремится щедро включить в роман разного рода образовательный и просветительский материал, давая сведения по географии, истории, быту и нравам разнообразнейших стран и народов, которые посещает Мирамонд и другие персонажи романа во время своих скитаний. (Правда, это не мешает Эмину, совсем в духе тех же «гисторий», вводить в свой роман и ряд несообразностей: так, например, по африканским пустыням Мирамонд путешествует на «извозчике» и т. п.) Изложение перебивается нравоучительными сентенциями. Равным образом в роман вносятся и обильные элементы публицистики. Герои романа «философствуют» на самые разнообразные темы: политические, социальные, общественные, моральные, литературные и т. п. Наконец, Эмин вводит в роман эпизоды своей биографии, обильно расцвеченные и изукрашенные самыми пёстрыми и фантастическими узорами (он фигурирует в романе в лице турка Феридата). «Сия книжица истинные Мирамондовы приключения и мое несчастноехождение в себе заключает»,— прямо оповещал он своих читателей. Это, естественно, не могло не способствовать как поднятию интереса к личности Эмина, так и успеху его романа. И в самом деле роман «Непостоянная fortuna, илихождение Мирамонда» стал одним из популярнейших русских романов XVIII в., выдержал целых три издания; в детстве им также зачитывался Карамзин.

Указанные черты делают первый заведомо оригинальный русский роман как бы соединительным переходным звеном от рукописных повестей — «гисторий» — к романической литературе нового типа. В следующем романе Эмина, появившемся в том же 1763 г., всего через несколько месяцев после «Похождения Мирамонда», «Приключения Фемистокла», этот новый тип окончательно возобладал.

В этом романе (автор посвятил его Екатерине II и снабдил «предисловием к обществу») с внешних «приключений» знаменитого древнегреческого государственного деятеля и полководца Фемистокла, изгнанного из родных Афин и скитающегося по свету со своим сыном Неоклом, центр тяжести переносится на «гражданские, философические и протчие разные разговоры» между Фемистоклом и его сыном, которого он поучает, в духе общественно-политических взглядов самого Эмина, государственно-политической мудрости. Всё это делает «Приключения Фемистокла» первым образцом русского «государственного», политико-нравоучительного романа, предвещающим на целых пять лет «Нуму Помпилия» Хераскова. Однако идеология Эмина резко отличается от идеологии представителей русского дворянского классицизма.

В произведениях Эмина отчётливо зазвучал в нашей литературе голос нарождавшегося уже при Петре I «класса торговцев». Если Сумароков считал главой государства и общества дворянство, то

Эминым основное значение в жизни страны придаётся купечеству: «Купечество есть душа государства и города польза и украшение», — твердит он. Говоря о положении французской буржуазии — французского «купечества», Эмин устами одного из своих героев вопрошает: «Придворный кавалер стыдится без нужды с купцом говорить; но я не знаю, кого из них предпочесть: того ли, который, одевшись великолепно, распудривши свои волосы, прохаживается во дворце, знает, в которое время король встал, в который час обедает, в который ложится; или того, который, разумом своим и искусством торгуя, обогащает свое отечество; из конторы своей посылает приказы в Англию, в Константинополь и во многие государства, и всему свету полезным становится». Ответа на это Эмин не даёт, но легко видеть, что характер ответа прямо подсказан самой постановкой вопроса.

Но в противоположность французской буржуазии, как раз в это время усиленно революционизировавшейся, русский «класс торговцев» ревностно поддерживал и самодержавие, и крепостничество и лишь добивался для себя одинаковых прав с дворянством. Обличая в своих романах злоупотребления крепостным правом, Эмин, в противоположность своему другу, а порой и единомышленнику Н. И. Новикову и в согласии со своим литературным антиподом Сумароковым, ни в малейшей мере не посягает на самый институт крепостничества. На крестьян Эмин склонен смотреть, как на стадо, непременно нуждающееся в пастухе. Чувствительнейший герой последнего романа Эмина «Письма Эрнеста и Доравры», наряду с бесконечными любовными вздыханиями, не упускает преподавать своей возлюбленной наставление о необходимости прибегать в обращении с крепостными к спасительной строгости.

«Письма Эрнеста и Доравры» (1766) являются самым значительным из всех произведений Эмина в романическом роде. По фабуле, жанру, стилю «Письма Эрнеста и Доравры» очень напоминают появившийся за несколько лет до того, в 1761 г., знаменитый роман Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или новая Элоиза». Однако у Эмина сглажена социальная острота фабульной ситуации романа Руссо. Влюблённые Эмина — не аристократка и «плебей», а принадлежат к одному, и тому же классу — дворянству, только герой беден, хотя и знатен, а героиня богата. Но на пути к их соединению стоит даже не имущественное неравенство, а то, что герой, как это выясняется по ходу романа, уже женат. «Письма Эрнеста и Доравры» являются первым русским повествовательным произведением нового сентиментального типа. В центре романа — частная жизнь не условных «классических» героев, а обыкновенных рядовых людей, представителей современного общества. В изображении их судьбы автор стремится следовать не заранее заданным рациональным схемам должного, а исходить из фактов, из того, как подобные положения на самом деле разрешаются в жизни. Даже формальным особенностям своего романа Эмин старается сообщить реалистическую мотивировку, оправдать их с точки зрения жизненности,

соответствия реальной действительности. Так, в предисловии он заранее возражает тем, кто стал бы упрекать его за длину писем Эрнеста в третьей части романа, указывая, что Эрнесту «простительно писать такие письма, живучи в уединении, где нечего делать». Читателей романа Эмин старается на этот раз заинтересовать не столько внешними происшествиями, сколько чрезвычайно подробным анализом чувств и сердечных переживаний двух влюблённых, которые в силу обстоятельств никак не могут соединиться друг с другом. Отсюда и форма автопризнаний-писем, которая придана автором своему роману — первому вообще образцу эпистолярного романа в русской литературе. «Нет большего наслаждения, как иметь весьма чувствительную душу, — заявляет влюблённый Эрнест, и переживания его и Доравры, действительно, исполнены самой «трогательной» чувствительности. Свои печали и огорчения Эрнест пытается утолить на лоне природы — «натуры». Новыми классовыми и в соответствии с этим литературными тенденциями творчества Эмина, очевидно, и объясняется та ожесточённая вражда, которая вспыхнула вскоре между ним и Сумароковым. Однако Эмин даже в этом своём последнем романе ещё во многом находится под властью эстетики классицизма. Бесконечные рассуждения Эрнеста на тему о «должности», которая торжествует в его душе над страстью, весьма напоминают аналогичные рассуждения героев трагедий того же Сумарокова. Перенасыщен роман и традиционной публицистической дидактикой, которая сочетается с попытками довольно резких сатирических обличений действительности. В этом, как и в других своих романах, Эмин ополчается на «знатных вельмож», фаворитов, неправосудие, полицейский произвол и насилия, останавливается на тяжком положении крепостного крестьянства.

Замечательно, что в «Письмах Эрнеста и Доравры» мы имеем как бы предвосхищение и той полемики о методах и целях сатиры, которая три года спустя вспыхнула между «Трутнем» и «Всякой всячиной». Добродетельный Эрнест оказывается автором «дерзких» листов, в которых смело громит пороки и их носителей, навлекая на себя ненависть и гонения со стороны «знатных вельмож». «Не раз сия жестокая твоя добродетель («безмерная любовь к истине»), — пишет ему его друг Ипполит, — посадила тебя в темницу; не раз была причиной твоей бедности, а, наконец, недавно тебя мало не изгнала из сего государства, желая сослать в вечное заточение». В связи с этим Ипполит призывает его к меньшей «строгости» в своих обличениях, к большей «кротости» и «человеколюбию» по отношению к «порочным», ибо человеку, по самой его природе, «не можно быть без пороков». Эрнест энергично возражает ему, отстаивая своё право на прямое избличение конкретных носителей зла: «Ты мне скажешь, что надобно критиковать пороки, а не людей в лица... такое неправедных людей рассуждение весьма несправедливо, ибо в самом деле надо описывать и осуждать порочных людей, а не пороки». Несомненно, что в лице сатирика Эрнеста он разумеет себя самого.

В частности, в 1765 г. он и в самом деле за некий сатирический «пасквиль» был заключён на две недели в крепость. Не случайно поэтому, что Эмин делается три года спустя издателем одного из передовых сатирических журналов, но и решительно, как мы знаем, становится в полемике «Всякой всячины» с «Трутнем» на сторону последнего. В «Адской почте» Эмина снова появляется и имя Эрнеста в качестве писателя, который «пишет правду и никому ласкательствовать не хочет» и за то подвергается всяческому нападкам и угрозам. Неудивительно, что Новиков даёт в своём словаре очень сочувственную характеристику и оценку Эмина, особенно подчёркивая его «великое просвещение» и свойственный ему «с природы критический дух» — сатирическую окраску его творчества.

С художественной точки зрения все романы Эмина ещё очень слабы, отличаясь схематизмом образов, крайней растянутостью, беспомощностью композиции, почти полной невыработанностью языка. После прозы Карамзина они утратили сколько-нибудь серьёзное литературное значение, спустившись, по преимуществу, в мещанскую читательскую аудиторию. Недаром Пушкин заставляет увлекаться «сочиненьями Эмина свою Парашу из «Домика в Коломне» (впрочем, возможно, что поэт имел здесь в виду Эмина-сына). Но вместе с тем романы Эмина были первыми опытами русского оригинального романа, первыми попытками создания романтических жанров, которые продолжали разрабатываться и впоследствии.

Продолжатели Эмина. Наиболее устойчивым на русской почве из всех типов романа, усвоенных Эминым, оказался жанр любовно-психологического романа. Современники склонны были видеть в Эмине прежде всего именно замечательного психолога, проникшего в тайны человеческого сердца. Надгробная надпись Эмину гласит: «Померкли те глаза, что сердце пронизали. || Сомкнулись те уста, что страсти порицали». По следам «Писем Эрнеста и Доравры» написаны два «романа в письмах» сына Фёдора Эмина, Николая Эмина — «Роза, полусправедливая и оригинальная повесть» (1786) и «Игра судьбы» (1789). В романах Николая Эмина ещё сильнее, чем в «Письмах Эрнеста и Доравры» его отца, сказывается проникновение в нашу литературу новых сентиментальных веяний и настроений. Герои и героини его романов «утопают в слезах», читая знаменитые «Ночные думы» Юнга; зачитываются швейцарским идиалликом Геснером, а Вертера «знают почти наизусть». Во всём этом уже непосредственное предвестие сентиментализма Карамзина. То же самое имеем мы и в романе Павла Львова «Российская Памела, или история Марии, добродетельной поселянки», вышедшем одновременно с «Игрой судьбы» Николая Эмина, в 1789 г. Поясняя в предисловии цель создания своего романа, Павел Львов пишет: «Усердие мое и даже самая приверженность к любезному отечеству моему заставили меня написать Историю Марии, добродетельной Поселянки, которая столько была почтенна в поступках своих, сколько Памела, писанная славным Ричардсоном, может быть, для примеру. Я для того ее назвал Российскойю Памелою, что есть

и у нас столь нежные сердца, великие души в низком состоянии и благородная чувствительность...» Последние слова вплотную подводят нас к знаменитой «Бедной Лизе» Карамзина.

**Жизнь и
литературная
деятельность
Чулкова.**

Если в творчестве Фёдора Эмина мы имеем ясно выраженное движение от любовно-авантюрного романа к роману любовно-психологическому, сентиментальному, в творчестве другого писателя-разночинца, его современника, вступившего в литературу всего тремя годами позднее, Михаила Чулкова, мы присутствуем при становлении русского реально-бытового романа.

Самый значительный представитель нашей художественной прозы до Радищева и Карамзина, Михаил Дмитриевич Чулков (родился около 1743 г., умер в 1792 г.), подобно Фёдору Эмину, был писателем нового типа.

Сам Чулков был склонен подчеркнута противопоставлять свою литературную деятельность деятельности дворянских писателей типа Сумарокова и его последователей и учеников. Не без вызова именует он себя «мелкотравчатым сочинителем» — представителем «низовой» литературы, социально-общественный абрис которого набрасывает в предисловии к своему наиболее популярному произведению «Пересмешник»: «Господин читатель! Прошу, чтобы вы не старались узнать меня, потому что я не из тех людей, которые стучат по городу четырьмя колесами и поднимают летом большую пыль на улицах... Сколько мало я имею понятия, столько низко мое достоинство, и почти совсем не выдать меня между великолепными гражданами... от роду мне двадцать один год, и я человек совсем без всякого недостатка, что касается до человечества, то есть во всем его образе; только крайне беден, что всем почти мелкотравчатым, таким, как я, сочинителям общая участь».

Жизнь бедняка-разночинца Чулкова не отличалась такой живописной экзотикой, как биография Фёдора Эмина, но не лишена своеобразия и характерности: выход из общественных низов, смена самых различных профессий, занятия самой разнообразной литературной деятельностью, стремление выбиться «в люди», в конце концов и осуществляемое. Об обстоятельствах раннего периода жизни Чулкова мы имеем почти так же мало точных сведений, как и в отношении Фёдора Эмина. Неизвестно в точности ни его происхождение, ни место и время его рождения. Две даты рождения Чулкова, различающиеся между собой почти целым десятилетием, указывают и новейшие биографы Чулкова. Происходил он, видимо, из семьи мелкого торговца. Детские годы Чулкова в некотором отношении напоминают детство Ломоносова. С ранних лет он обнаруживал тягу к знанию и, в особенности, к литературе. Со стороны отца это не встречало никакого сочувствия. Несмотря на побои, Чулкову удалось настоять на своём, и он поступил в гимназию при Московском университете. Однако, в противоположность Новикову и Фонвизину, учился Чулков не в отделении «для благородных», а в так называемой «нижней гимназии» для разночинцев. В 1761 г. Чулков поступил актёром

в труппу придворного петербургского театра, во главе которого стоял Сумароков. Сценическим дарованием Чулков, видимо, не обладал, и, во всяком случае, актёрская профессия не удовлетворяла его, ибо четыре года спустя он «бьет челом» императрице Екатерине о назначении его на должность придворного лакея. В этой должности он проработал меньше двух лет (в одном из документов конца 1766 г. он значится уже «двора ее императорского величества отставным лакеем»), что не помешало его литературным врагам, в том числе Сумарокову, даже много времени спустя продолжать презрительно колотить Чулкова его лакейством (называли его и «придворным цирюльником»). Вскоре мы находим Чулкова на новой службе в должности придворного квартирмейстера, в которой он также оставался недолго (в 1770 г. он уже числится «бывшим придворным квартирмейстером»). Эти стремительные смены службы и столь же быстрые выходы в отставку, очевидно, связаны с параллельными попытками Чулкова к деятельности в области художественной литературы.

Как и Эмин, Чулков прекрасно понимал хищнический и корыстный характер существовавших общественных отношений, значение денег, «прибытка», который «имеет силу и всё перевершит». Он видел и резко обличал в ряде своих произведений пороки главенствующего класса — дворянства. В то же время его политические взгляды, судя по всему, были лишены какой бы то ни было оппозиционности. Недаром он поддерживал выступление «Всякой всячины» против новиковского «Трутня». Неправедливость общественных отношений он принимал, как существующий и непреложный факт, и не пытался что-либо изменить в этом. Борьба представлялась ему и ненужной, и бесполезной.

Человек должен бороться не с существующими несправедливыми условиями, а стараться в этих условиях с помощью своих способностей, ловкости и умения как можно лучше устроить свою собственную судьбу. Вот почему при всей его наблюдательности, а порой и прямо пронизательности, при всей подчас густоте и резкости сатирических красок он избегал постановки в своём творчестве больших общественных проблем, отговариваясь тем, что к «сказкам», которые он пишет, «такие глубокие задачи и не принадлежат».

Литературно-художественная деятельность Чулкова охватывает в основном немногим больше пятилетия — с 1766 г. по самое начало 70-х годов (за пределы этого периода выходит только последняя, пятая, часть «Пересмешника», изданная в 1789 г.). Вместе с тем она также отличается исключительной интенсивностью и разнообразием, почти не уступая в первом отношении столь же недолговременной деятельности Фёдора Эмина, а во втором даже превосходя её. В 1766—1768 гг. Чулков выпускает своеобразный сборник повестей-сказок «Пересмешник, или славенские сказки» в четырёх частях; около этого же времени пишет комедию «Как хочешь назови»; издаёт два уже известных нам сатирических журнала — еженедельник «И то, и сию» (1769) и ежемесячник «Парнаасский щеле-

тильный» (1770; название его, очевидно, подсказано комедией Лукина), в которых большая часть материала принадлежит ему самому; выпускает в те же годы мифологический роман «Похождение Ахиллесова» (1769) и лучшее своё произведение — авантюрно-бытовой роман «Пригожая повариха» (1770). Одновременно Чулков печатает стихи и шуточно-сатирические поэмы («Стихи на качели», «Стихи на семик», «Плачевное падение стихотворцев»), в которых пародирует жанр классической эпопеи и расправляется со своими весьма многочисленными литературными недругами; к ним относятся и поэт-дворянин Василий Майков, и разночинец Фёдор Эмин. Все эти произведения Чулкова явно рассчитаны на новую читательскую аудиторию, ещё более широкую и демократическую, чем та, к которой обращены романы Фёдора Эмина.

Успех некоторых произведений Чулкова у широкого читателя несомненен. Так, тот же «Пересмешник» выдержал целых три издания (1-е в 1766—1768 гг., 2-е в 1783—1785 гг. и 3-е в 1789 г.). Показателем этого успеха является и то, что многие из художественных произведений Чулкова сделали величайшей библиографической редкостью — верный признак того, что они зачитывались до дыр. Однако, как видим по датам переизданий (первое издание «Пересмешника» отделено от второго промежутком в целых семнадцать лет), успех этот пришёл далеко не сразу. Мало того, журналы Чулкова и вовсе его не имели: «Парнасский щепетильник» прямо приносил ему убыток. Подчас у него не было денег, чтобы выкупить из типографии свои уже отпечатанные книги. Мешала Чулкову и цензура, поскольку, при отсутствии в его произведениях политической сатиры, многие из них заключали в себе несомненные тенденции к сатире социальной — носили резко выраженный антидворянский характер. В результате не дошедший до нас сатирический роман Чулкова «Бесстрашный гражданин», который он хотел напечатать в 1769 г., не смог выйти в свет. Вторая часть «Пригожей поварихи» также, видимо, была запрещена цензурой и до нас не дошла. Не была опубликована и его сатирическая поэма «Самозванец Гришка Отрепьев». Всё это побудило Чулкова вовсе отказаться от художественной литературы: после «Пригожей поварихи» до самого конца жизни, т. е. на протяжении двадцати с лишним лет, за исключением уже упоминавшейся 5-й части «Пересмешника», Чулков в этой области ничего более не пишет. Если сопоставить это с необычайной интенсивностью его литературно-художественной деятельности за предшествующее пятилетие, картина получается достаточно выразительная.

Не получив от занятий художественной литературой того, на что он имел все права рассчитывать, Чулков снова принимается за устройство своей служебной карьеры. Он вновь поступает на службу секретарём коммерц-коллегии, позднее становится секретарём Правительствующего Сената. Служебные «расторопность и проворство» Чулкова (слова о нём Екатерины II) помогли ему получить к концу жизни дворянское звание и обзавестись собственными небольшими

деревеньками. Наряду со служебными занятиями продолжалась и оживлённая литературная деятельность Чулкова, но она стала носить совсем другой — чисто прикладной характер. Рассчитаны были его новые литературные произведения и на гораздо более социально-определённого читателя. По началу резко отрицательно относившийся к традиционным посвящениям литературно-художественных произведений титулованным милостивцам и меценатам (Чулков прямо издевается над этим в пародическом посвящении к «Пригожей поварихе»), свои новые книги он посвящает теперь то «его сиятельству ее императорского величества действительному тайному советнику генерал-прокурору и орденов (следует полное перечисление их.— Д. Б.) кавалеру князю Вяземскому», то, скромнее, «милостивому государю моему М. С. Г.» т. е. известному в то время купцу-миллионщику М. С. Голикову, жизненную судьбу которого (непомерное богатство и роскошь и последующее разорение) довольно иронически живописал Державин в своей знаменитой оде «К первому соседу». Вообще особенно много трудится в это время Чулков именно на потребу русского купечества, составляя и печатая ряд книг, «необходимо нужных для российских купцов» (как прямо гласит одно из его заглавий). Самой значительной из его работ этого рода был огромный — в двадцати одной монументальной книге — труд «Историческое описание российской коммерции», осуществлённый при материальной поддержке тех же купцов Голиковых. В «Предуведомлении» к нему подчёркивается — в духе Фёдора Эмина — исключительно важное значение купечества в государстве. Одновременно Чулковым пишется ряд других книг самого разнообразного содержания, но неизменно прикладного назначения — по юриспруденции, экономике, сельскому хозяйству, даже медицине. Замечательной чертой деятельности Чулкова является его внимание, интерес и любовь к народному творчеству. В 1770—1774 гг. он выпустил составленный им, при участии автора комической оперы «Анюта» М. И. Попова, знаменитый сборник в четырёх частях «Собрание разных песен». В сборнике помещено всего около 900 песен (некоторые опубликованы дважды). Наряду с песнями-романсами поэтов XVIII в.— Сумарокова и др. (все они напечатаны анонимно), Чулков включил в свой сборник весьма большое количество (больше 400) народных песен (не только крестьянских, но и казачьего, и купеческого фольклора). В число их включено, в частности, шесть песен о Степане Разине (три с упоминанием его имени). Если учесть, что сборник Чулкова выходил и накануне, и прямо в годы пугачёвского восстания, то факт этот не может не быть признан весьма знаменательным. Позднее именно по чулковскому сборнику этими песнями пользовался Пушкин. Большинство народных песен, очевидно, было собрано и записано самим Чулковым. Правда, в ряде случаев он относился к ним довольно свободно: дополнял, исправлял и т. п. Тем не менее «Собрание» Чулкова явилось первым печатным песенником, за которым последовал длинный ряд других; оно заслуженно пользовалось очень большой популяр-

ностью (через некоторое время было переиздано с добавлением ещё двух частей Новиковым под названием «Новое и полное собрание российских песен») и, несомненно, сыграло очень значительную роль в деле сближения литературы с народным творчеством, проникновения элементов народного творчества в книжную литературу¹.

В 1782 г. Чулков выпустил «Словарь русских суеверий» (переиздан в 1786 г. под названием «Абевага русских суеверий»); значительно ранее, ещё в 1767 г., он напечатал «Краткий мифологический лексикон», где, наряду с античной, дал сведения и по славянской мифологии, пытаясь создать, параллельно античному Олимпу классицизма, национально-славянский, древнерусский Олимп. Попытка создания системы национальной мифологии была продолжена М. Поповым, выпустившим в следующем году «Краткое описание древнего славянского языческого баснословия». Соответственный материал Чулков и Попов обильно вводили в свои повести-сказки. Заимствованная из различных, зачастую мало надёжных источников и произвольно переосмысленная на античный лад (Лада — Венера, Лель — Амур, Зимцерла — Аврора, Световид — Аполлон и т. п.), мифология Чулкова — Попова по большей части носит фантастический характер. Тем не менее она не только была с готовностью воспринята рядом писателей-современников, но и на длительное время вошла в литературное сознание. Имена этих славянских псевдобожеств встречаем не только у Державина и Радищева, не только в повести Батюшкова из древнекиевской жизни «Предслава и Добрыня», но даже в стихотворной сказке «Баба-Яга Костяная нога» молодого Некрасова, даже в стихах некоторых советских поэтов. Собирателем и пропагандистом народного творчества явился Чулков и в своём журнале «И то, и сию», опубликовав в нём очень большое количество народных песен, пословиц, подробное описание свадебных обрядов, святочных гаданий и т. п. В другом его журнале «Парнаасский щепетильник» он впервые напечатал собрание народных загадок.

Интерес к народному творчеству, к национальной древности проникает собой и художественное творчество Чулкова, накладывая на него ряд существенных черт и отпечатков.

Центральным художественным произведением Чулкова является его «Пересмешник, или славянские сказки». «Пересмешник» резко выделяется из всей предшествовавшей ему нашей печатной литературы XVIII в. своей вызывающе-развлекательной установкой. В пародийно-ироническом предисловии — «Предуведомлении» — к «безделице», как подчёркнуто величает Чулков свою книгу, он прямо предупреждает читателя: «В сей книге важности и нравоучения очень мало или совсем нет. Она неудобна, как мне кажется, исправить грубые нравы».

¹ Сборник Чулкова подробно рассматривается в подготовленной к печати работе проф. И. Н. Розанова «Очерки из истории русской лирики XVIII в.».

Подобное предупреждение было прямым вызовом литературе классицизма, которая как раз строилась на «важности» и «нравоучении» (высокие жанры) или ставила своей основной целью исправление нравов (жанры комедии и сатиры). Наоборот, целью книги Чулкова является не поучать, а развлекать и прежде всего смешить своих читателей, ибо «человек, как сказывают, животное смешное и смеющееся, пересмехающее и пересмехающееся». Это подчёркивается и самым заглавием — «Пересмешник», и демонстративно-вызывающим названием первой же главы: «Начало пустословия».

«Пересмешник» не представляет собой повествования с единым сюжетным стержнем. Сам Чулков называет его «собранием слов и речей», т. е. повестей и рассказов или, как называет их сам Чулков, «сказок». «Сказки» эти вкладываются в уста двух рассказчиков — вымышленного, хотя и наделённого, повидимому, некоторыми автобиографическими чертами, «автора», от лица которого ведётся всё повествование, и сатирически обрисованного монаха «из обители святого Вавилы». Рассказам «автора» и монаха предшествуют целых десять вступительных глав, заключающих в себе экспозицию обоих рассказчиков и вместе с тем представляющих собой как бы самостоятельное повествование, резко сатирически живописующее быт и нравы семьи некоего полковника.

«Пустословие» начинается с пародийно-комической автобиографии рассказчика — «автора», пересмеивающей биографии мифологических героев, уже с самого раннего детства совершающих невероятные подвиги. Сын еврея и цыганки, «автор» был искусным сказочником и балагуром, что сделало его своим человеком в доме отставного полковника, жене которого он рассказывал сказки, а с дочерью — модницей и щеголихой Аленой — вступил в «амурные» отношения. С некоторого времени в доме полковника все были напуганы появлением по ночам «мертвеца». «Автору» удаётся выследить и изловить «мертвеца», который оказывается попросту любовником ключницы. «Мертвец» рассказывает свою историю. Он — дворянский сын, рано потерявший отца и обобранный дядей. Бежав из дядино дома, где его держали на положении слуги, он испытывает самые разнообразные приключения: попадает в шайку благородного атамана разбойников, делается любовником помещицы, только что потерявшей мужа, выдаёт себя за выходца с того света, наконец, разоблачается архиереем и насильно постригается им в монахи. Весёлый и разбитной монах приходится по душе полковнику и также остаётся в его доме. Между тем умирает от пьянства полковница, вскоре за нею следует и её супруг. Для того чтобы утешить не слишком огорчённую потерей родителей Алену, «автор» и монах предлагают рассказывать ей «сказки», которые начинаются с вечера и ведутся по ночам, в соответствии с чем и распределены по главам — «вечерам». Сказки обоих рассказчиков резко отличны по содержанию. «Автор» рассказывает волшебнo-авантюрные повести «о древних наших богатырях и рыцарях», которые перемежаются «шуточными и смешными» реально-бытовыми повестушками монаха.

Волшебнo-авантюрная серия «Пересмешника» представляет собой причудливое нагромождение самых диковинных и фантастических приключений сказочных витязей и злодеев. Всё это Чулков пытается охватить общей сюжетной рамой — поисками царевичем Силославом его возлюбленной Прелепы, в которую он влюбился по портрету и которая томится в замке злого духа. В эту раму вправлен целый ряд самостоятельных вставных повестей, многие из которых, в свою очередь, являются рамами для новых рассказов, входящих друг в друга и друг друга перебивающих.

Силослав находит на поле, покрытом порубленными мёртвыми телами, громадную голову, которая принадлежала царю Роксолану — следует вводная повесть «Приключения Роксолановы». Через некоторое время, после ряда новых приключений, Силослав встречает отшельника Славурона — следует «Повесть Славурона». Вслед за этим снова продолжают приключения Силослава, в частности, повествуется об его любовной связи с самой богиней любви Ладой, затем о посещении им ада, где он видит жестоко мучающегося получеловека-полуконя Полкана. Оказывается, в Полкана был превращён злодей Аскалон. Проводник Силослава рассказывает ему историю жизни и невероятных злодеяний Аскалона — «Повесть об Аскалоне», в которую вставлены две новые повести «Похождение Алима и Аскилады» и «Приключения Кидаловы», имеющие самостоятельное значение, но вместе с тем вплетающиеся в цепь аскалоновых злодеяний. Что касается основной охватывающей повести о силославовых приключениях, автор бросает её вовсе неоконченной: сюжетная рама остаётся незамкнутой, причём это даже почти не замечается читателем, ибо не в едином сюжете здесь дело.

Материал для описания всех этих нескончаемых приключений в приключениях Чулков обильно черпает из самых разнообразных источников — античной мифологии, в частности «Превращений» Овидия, Библии, волшебнo-рыцарских романов, рыцарских поэм Боярдо и Ариосто, так называемых сказок о феях и т. п. Очень много эпизодов и мотивов взято Чулковым из «Тысячи и одной ночи» (город змей, любовь женщины к птице, окаменелое царство и т. д.). Однако всему этому чуждому материалу Чулков стремится сообщить национальный, древнерусский колорит. Он не только прихотливо переплетает мотивы рыцарских поэм и восточных сказок с мотивами, заимствованными из русской — повествовательной и сказочной — традиции, но и пытается руссифицировать как место действия своих повестей, так и их героев.

Силослав, например, — сын славянского царя Правоблага, жившего ещё «до Кия» и владевшего «великолепным, славным и многолюдным городом именем Винета», существовавшим якобы на месте будущего Петербурга. Во время своих скитаний в поисках Прелепы Силослав выручает город Русы, на берегу озера Ильменя, при устьях рек Ловати и Палы, осаждённый полканами, и т. д. Всё это показывает, что Чулков задавался целью на основе превосходно

усвоенной им мировой традиции, сочетаемой с мотивами русского народного творчества, создать национально-русский сказочно-рыцарский эпос — «славенские сказки». Это, в свою очередь, как и славянская мифология того же Чулкова, свидетельствовало о потребности растущего национального самосознания иметь свои собственные источники поэтической древности, свой собственный национальный мир легенд и поверий. Продолжили и развили инициативу Чулкова его последователи — М. Попов, выпустивший в 1770—1771 гг. «Славенские древности, или приключения Славенских князей» (также выдержали три издания), и, в особенности, автор «Русских сказок» В. Левшин.

Совсем в другом роде «щуточные и смешные» повести «Пересмешника», рассказываемые монахом «из обителя святого Вавилы». Самая крупная из этих повестей — «Сказка о рождении тафтяной мушки» — представляет собой в сущности «плутовской» роман, хотя и отнесённый Чулковым в далёкие исторические времена древнего Новгорода и упомянутой «славной» Винеты. У Новгородского студента Неоха (в древнем Новгороде, по Чулкову, имелся университет) завязалась связь с таинственной незнакомкой, которая никогда не снимала с лица маски — ходовой литературный мотив. Неох, чтобы иметь возможность впоследствии узнать её, во время одного из свиданий слегка прижёт её щёку адским камнем. Красавица, которая была дочерью знатного боярина, желая скрыть образовавшееся чёрное пятнышко, налепила кружочек из материи — «мушку», что сделало её «еще прелестнейшею». С этого времени мушки и вошли в моду, ибо, по словам Чулкова, «Новгород в те времена в России почитался модным так, как ныне Париж в Европе». Эпизод с мушкой, давший название всей повести, занимает только одну заключительную главу её. Первые же семнадцать глав заполнены рассказами о всякого рода плутовских проделках и любовных похождениях беспринципного, ловкого и удачливого студента Неоха, из бедности пробивающегося; не брезгуя никакими средствами, к знатности и богатству. Герои этого рода с их немудрёной житейской философией, напоминающей рассуждения фонвизинского Петрушки о том, что весь свет «ребятская игрушка» и что нужно лишь уметь, как можно для себя выгоднее, «играть» другими людьми, неоднократно встречаются в творчестве Чулкова. Бóльшая часть остальных рассказов монаха представляет собой небольшие повестушки, заключающие в себе обработку восходящих к нашим рукописным фациям ходячих тем об обманутых мужьях, хитрых жёнах и торжествующих любовниках («Великодушный рогоносец» и др.), сказочных мотивов о проказящих чертях («Дьявол и отчаянный любовник»), бытовых анекдотов (рассказ о дьячке-дураке — «Ставленник»). Особенно значительными в этом цикле являются три самые последние повести «Пересмешника», помещённые в пятой части, вышедшей больше чем через двадцать лет после первых четырёх: «Горькая участь», «Пряничная монета» и «Драгоценная щука».

**Сатирико-бы-
товые повести
«Пересмеш-
ника».**

В основе всех трёх повестушек, хотя они и носят почти анекдотический характер, лежат, судя по всему, какие-то реально-бытовые случаи современной русской действительности, мастерски, в остро иронических тонах, пересказанные автором. В «Пряничной монете» повествуется о некоем догадливом помещике, отставном майоре, который остроумно обошёл запрещение частным лицам торговать водкой. Он открыл в своём сельце лавку для продажи пряников по разной цене, «как то и везде водится, пряник алтын, пряник пять копеек, пряник семь копеек и пряник гривна». Каждый, купивший себе пряник, шёл в помещичий дом, где вручал его в качестве добродетельного приношения помещику, за что, в соответствии с заплаченной ценой, получал «соразмерный стакан вина». «Майор Фуфаев имел из того сугубые выигрыши: собственные крестьяне его за то благодарили, окольные отменно почитали, а приезжие и все вообще уваживали его поля, ибо вседневно, а особливо в праздники в сельце его непрерывная бывала ярмарка, понеже вино крепкое и мера не фальшивая, а потому каждодневная продажа вина и выручка денег превосходила всегда десять уездных кабаков». Бойкая «пряничная» торговля так невозбранно и шла до самой смерти майора, к вящему благополучию его самого и его сожительницы. Ещё более сатирическую окраску имеет повесть о столь же ловком и находчивом воеводе, строго следовавшем закону о запрещении взяток, «Драгоценная щука». Когда при приезде воеводы к месту своего назначения, повидимому, в один из приволжских городов, городские купцы поднесли ему по обычаю хлеб-соль на серебряном блюде и в золотой солонке, он гневно вернул им блюдо и солонку, произнеся несколько суровых слов по поводу неблаговидности таковых «неблагопристойных поступков». Все приуныли, по городу «разлилась великая и непомерная строгость». Выручил один выдавший виды семидесятилетний старик. По его совету купцы дознались у воеводского камердинера, что у его высокоблагородия «есть одна невинная слабость — он неслыханный охотник до щуки». Они купили в садке самую большую щуку, заплатили за неё не торгуясь и поднесли её воеводе, который с удовольствием принял подарок. С тех пор каждый, кому была нужна в воеводе, отправлялся в садок за самой большой щукой. Всем им предлагалась всё одна и та же щука, неизменно под рукой возвращавшаяся воеводой в садок (ведал садком один из воеводских крепостных, нарочно выписанный для того из дальних губерний). Но цена за эту щуку менялась в зависимости от состояния покупателя и характера его дела. В результате за пять лет пребывания воеводы на своём посту «по собственным его выкладкам и достоверным приказным служителям запискам, щука сия стоила около двадцати тысяч». Расставаясь с городом, вдосталь подкормившийся воевода устроил прощальный обед для «дворян и знаменитых купцов». В качестве особо лакомого блюда фигурировала на нём и «драгоценная щука», куски которой обошлись, таким образом, большинству из присутствующих, как они сами шутили, «иной в тысячу, иной

более и менее» рублей. Этот почти анекдотический случай сам Чулков тут же возводит в некое типическое явление, говоря, что он описывает здесь всего лишь одну из бесчисленных хитростей взяточбрателей, ибо для описания всех их потребовалось бы ещё новых пять частей его «Пересмешиника».

Чрезвычайно интересна во всех отношениях первая из указанных повестей Чулкова «Горькая участь», героем которой впервые в нашей повествовательной литературе XVIII в. является крестьянин. Если для Сумарокова «головой» общества был дворянин, крестьянин же представлялся всего лишь мизинцем ноги, Чулков, как раз наоборот, объявляет «головой» именно крестьянина: «Крестьянин, пахарь, земледелец — все сии три названия, по преданию древних писателей, в чем и новейшие согласны, означают главного отечества питателя во время мирное, а в военное крепкого защитника и утверждают, что государство без земледельца обойтись так, как человек без головы жить, не может...» В то же время на сочувственном описании поистине «горькой участи» «витязя повести сей», государственного крестьянина-бедняка Сысоя Фофанова, сына Дурносолова, Чулков показывает, в какие жалкие условия существования поставлен этот глава отечества.

Обычно тяжёлой жизни помещичьих, крепостных крестьян противопоставлялась более лёгкая жизнь крестьян государственных. Чулков показывает, как на самом деле тяжела и безрадостна и эта более лёгкая жизнь. Начинает он с описания жалкого детства своего Сысоя, которое очень напоминает соответствующее описание «Отрывка путешествия в ***». Правда, над государственными крестьянами нет помещичьего кнута, но зато их угнетает свой же брат, деревенский кулак-мироед. «Такие сельские жители, — указывает Чулков, — называются «съедугами»; имея жребий прочих крестьян в своих руках, богатеют на счёт их, давая им займы деньги, а потом запрягают их в свои работы так, как волов в плуги; и где таковых два или один, то вся деревня составлена из бедняков, а он только один между ними богатый». Здесь Чулков впервые в нашей литературе — и это свидетельствует об его несомненной реалистической зоркости — ставит тему о классовом расслоении и классовой борьбе («зависти и ненависти») внутри самого крестьянства, тему кулачества. «Съедуги» распорядились судьбой и Сысой, всякими правдами и неправдами отдав «крайне незавидного» собой, физически немощного крестьянина в рекруты. Сысой храбро сражался, но во время одного из приступов потерял правую руку, «получил чистую отставку» и, питаясь милостыней, прибрёл в свою деревню. Обо всём этом Чулков рассказывает тоном бесстрастного повествователя, не делая никаких прямо осуждающих выводов, но картина получается в высшей степени безотрадная и красноречиво говорит сама за себя. В дальнейшем повесть оборачивается загадочным судебным делом: зашед в дом отца, Сысой находит его в петле, мать — зарубленную топором, маленькую трёхлетнюю сестрёнку — с перерезанным горлом, а четырёхлетнего братишку — полусгоревшим в печи.

Всё это переключает внимание читателей несколько в другой план. Но и здесь автор даёт почувствовать, что виной этой страшной деревенской драмы, в основе которой явно лежит не литературный вымысел, связанный с нарочитым нагромождением «ужасов», а некое действительное происшествие,— всё те же нечеловеческие условия существования подлинных кормильцев и защитников государства — крестьян.

Последняя часть «Пересмешника», в которой опубликованы все эти три повестушки, вышла в свет в 1789 г., в период резкого усиления оппозиционных и антикрепостнических настроений в нашей литературе. Именно это, видимо, и сообщило данным повестушкам Чулкова небывалую у него сатирическую остроту, не только сближая их с темами и мотивами передовой сатирической журналистики, но и прямо приближая их к аналогичным вставным сатирическим эпизодам, которые мы находим в вышедшем в следующем же году «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева.

«Пригожая повариха». О горькой участи другого человека из народа — бедной унтер-офицерской вдовы, рано потерявшей мужа и вынужденной торговать собой, рассказывается в романе Чулкова «Пригожая повариха, или похождения развратной женщины». Это ещё более типичный, чем «Сказка о рождении тафтяной мушки», образец «плутовского» романа, развёртывающегося в форме автобиографического рассказа-исповеди героини Мартоны (имя условное, как и все остальные имена романа, но вместе с тем звучащее слишком уж близко к российскому — Матрёна).

В русской литературе XVIII в. образ подобной героини был совершенно новым. Абсолютно недопустимым с точки зрения эстетики дворянского классицизма являлся и самый характер показа Чулковым такого заведомо и безусловно порочного образа. В наброске Чулковым образа героини нет ни тени идеализации и вместе с тем не содержится никаких обличительных тенденций. Из рассказа о себе Мартоны возникает, в общем, впечатление о ней как о достаточно обыкновенном и, в конце концов, неплохом человеке: Мартона способна к порывам сожаления и сочувствия к ею же обобраным жертвам, способна переживать настоящее большое чувство (в конце первой части романа она искренне привязывается к одному из своих любовников). Но она трезво смотрит на жизнь и на общественные взаимоотношения в самодержавно-крепостническом государстве, принимает действительность такой, как она есть, и, не разбирая путей и средств, добивается осуществления своих слишком человеческих желаний и потребностей — своего права на существование. О своих плутовских похождениях, всю неблагоприятность которых она и сама готова признать, Мартона рассказывает с протокольной точностью, эпически-спокойным тоном, представляющим странную смесь цинизма и какой-то подчас даже почти трогательной наивности. В своём повествовании Мартона стремится к полной искренности, не хочет ничего скрывать или прикрашивать: «Увидит свет, увидев, разберет; а разобрав и взвесья мои дела, пускай наиме-

нует меня, какую он изволит». Понять, а значит, в какой-то мере и простить — таково стремление самого Чулкова в отношении своей героини. И он делает всё, чтобы читатель понял те обстоятельства, которые толкнули Мартону на её путь.

В этом существенное отличие разработки образа Мартоны Чулковым от разработки образов «падших», продажных женщин в западноевропейских литературах того времени. Знаменитая Манон Леско в романе Прево показана, как «погибшее, но милое создание», Молль Флендерс в одноимённом романе Дефо вступила на свой порочный путь вследствие отчасти собственных дурных задатков, отчасти совращения. Виной падения Мартоны не изначальная её развращённость, порочность, а социальные и общественные условия, бесправное положение женщины.

«Известно всем, что получили мы победу под Полтавою, на котором сражении убит несчастный муж мой. Он был не дворянин, не имел за собою деревень, следовательно осталась я без всякого пропитания... От роду мне было тогда девятнадцать лет, и для того бедность моя казалась мне ещё несноснее, ибо не знала я обхождения людского и не могла приискать себе места, и так сделалась вольною по причине той, что нас ни в какие должности не определяют». В этих немногих простых и точных словах заключена по существу целая защитительная речь в пользу Мартоны. Примечательно кстати и то, что тема Полтавы, до того разрабатывавшаяся в нашей литературе только в победно-героическом плане, здесь оборачивается другой своей, горестной для маленького человека стороной.

Мартона, конечно, виновна, но столь же безусловно она заслуживает снисхождения. Больше того, из всей гротескно-пёстрой галереи персонажей романа: мотов — помещичьих сынков, ханжей и взяточников-чиновников, развращённых своими барами наглых плутовлакеев, именно Мартона оказывается наиболее симпатичной, вызывает к себе наибольшее читательское сочувствие. И это не случайно. Как уже сказано, всё художественное творчество Чулкова проникает определённая и резко выраженная антидворянская настроенность. Отчётливо сказывается это, например, в памфлетном изображении Чулковым (в той же «Пригожей поварихе») некоего литературного «салона» и его хозяйки. В ещё более уродливо-резких чертах был изображён Чулковым в начале его «Пересмешника» быт в доме отставного полковника. В лице членов полковничьей семьи и гостей-завсегдатаев перед нами предстаёт какое-то дикое сборище карикатур и нравственных уродов: гомерических объедал, пьяниц, опивающихся до смерти, развратниц, вралей, дебоширов, трусов, идиотов. «Грубые нравы» помещичьей семьи, с которой Чулков с какой-то жестокой радостью смывает белила и румяна внешней благопристойности, демонстрируются им во всей грубой обнажённости, притом — для вящего эффекта — нарочито грубыми средствами (физиологическая «натуральность» описаний, особо вульгарный язык и т. п.). Резко сатирически показывает Чулков и духовенство (см.

«Сказку о рождении тафтяной мушки», где под псевдонимами языческих «жрецов» и их «первосвященника», знакомыми нам ещё со времени трагедо-комедии Феофана Прокопича «Владимир», неприкрыто изображены церковники). Уродливым дворянским персонажам Чулков сочувственно противопоставляет представителей других сословий. Так, «дворянской дочери» — хозяйке литературного салона — противопоставлен её муж, добрый и великодушный купец, чуть было ею не погубленный. Но излюбленным героем Чулкова является человек из низов, ловкий и удачливый бедняк, который своей хитростью, смекалкой, подчас красотой или одарённостью возмещает отсутствие у него титулов, чинов и деревенок. Таков автор — рассказчик «Пересмешника», таков «монах из обители святого Вавилы», таков студент Неох «Сказки о рождении тафтяной мушки». Такова, наконец, Мартона. Мартона не только тогда, когда её с побоями и позором изгоняют из помещичьего дома или заключают в доморощенную барскую темницу — «каменный погреб», но и тогда, когда она разодета в бархат и атлас и усыпана драгоценностями, продолжает оставаться всё той же дочерью народа — простой унтер-офицерской вдовой. Это превосходно передаётся автором в самой речи его героини, насыщенной метким народным словом, образными народными сравнениями, пословицами, поговорками. Подобная «фольклорность» языка вообще является одной из отличительнейших и весьма примечательных черт стиля Чулкова. С тем же самым сталкиваемся в ряде сюжетных положений, в образах многих персонажей Чулкова, где находим обильные заимствования из русского сказочного эпоса, рукописных сборников весёлых и не всегда пристойных бытовых повестушек и т. п. Правда, и к этому своему материалу Чулков относится не без скепсиса и иронии, но из-под маски «российского Скаррона», как величали его современники, выглядывает на нас знакомый облик народно-русского «смехотворного басника» — весельчака, лукавого балагура — «пересмешника», сделавшегося в XVIII в. довольно обычной принадлежностью провинциально-поместного бытового обихода.

О распространённости этого обычая свидетельствует, например, следующее характерное объявление в «Санктпетербургских Ведомостях» 1797 г.: «Некоторый слепой желает определиться в какой-либо господский дом для рассказывания разных историй с разными повестями, со удивительными приключениями и отчасти русские сказки». Лев Толстой вспоминает о подобном же «слепом сказочнике», жившем у его бабушки: «Лев Степанович был слепой сказочник... — остаток старинного барства, барства деда. Он был куплен только для того, чтобы рассказывать сказки...» Чулков был первым, кто вывел эти «истории» и «сказки» из устного и рукописного бытования и, причудливо сочетав их с мировой литературной традицией, возвёл в степень литературы.

Поднять русскую прозу на ту относительно-большую художественную высоту, на какую писатели-«классики» сумели уже к этому

времени поднять русскую поэзию, Чулков ещё не смог. Зарисовки Чулковым действительности в большинстве своём не возвышаются над уровнем эмпирических наблюдений над нею, представляют собой подчас очень меткую и сочную, но чисто-натуралистическую бытопись. В собственно-литературном отношении (композиция, язык и т. п.) писания Чулкова в основном также ещё достаточно слабы, примитивны. Тем не менее творчество Чулкова представляет собой наиболее яркое и интересное явление в истории развития нашей прозы до Радищева и Карамзина, породившее целую школу подражателей и продолжателей.

«Русские сказки» Левшина. Через десять — пятнадцать с небольшим лет после появления первых четырёх частей чулковского «Пересмешника», в 1780—1783 гг., появились десять частей «Русских сказок», написанных одним из самых плодовитых, но до последнего времени наименее известных писателей XVIII в. Василием Алексеевичем Левшиным (1746—1826)¹. Сказки Левшина настолько напоминают «Пересмешник» Чулкова, что автором их в течение всего XIX в. упорно считался сам Чулков, несмотря на то, что он не вводил их в составленный им перечень своих произведений, и, наоборот, они прямо вносились Левшиным в его авторский перечень. Как и повести «Пересмешника», сказки Левшина распадаются на две группы: волшебнорыцарскую — «богатырскую» и сатирико-бытовую.

В 1780 г. (год появления первых «Русских сказок») Левшин перевёл на русский язык «Библиотеку немецких романов», которая начала выходить в Берлине с 1778 г. по образцу французской «Библиотеки романов» и так называемой «Голубой библиотеки» («Bibliothèque bleue»).

Основное место во всех этих сериях занимали рыцарские романы. Левшин задумал дать аналогичную серию русских рыцарских романов. В предисловии к своим «Русским сказкам» он прямо заявлял: «Повести о рыцарях не что иное, как наши сказки богатырские». «Я заключил, — продолжает Левшин, — подражать издателям, прежде меня начавшим подобные предания, и издаю сии сказки русские с намерением сохранить сего рода наши древности и поощрить людей, имеющих время собрать всё оных множество, чтобы составить „Вифлиофику русских романов“».

Первую часть «Русских сказок», действительно, и образуют «сказки богатырские», для которых Левшин впервые литературно использовал материал наших былин, незадолго до того ставших привлекать к себе сочувственное внимание и интерес отдельных любителей (показателем этого является знаменитый сборник Кирши Данилова, составленный в середине XVIII в. для горнопромышленника Демидова).

¹ Полное название: «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие, оставшиеся через пересказывания в памяти приключения», М. 1780—1783.

В «богатырских сказках» не только действуют герои нашего былевого эпоса — Добрыня, Алёша Попович, Чурила Пленкович, но автор стремится подчас и писать их былинным слогом. В этом отношении Левшин сделал, несомненно, дальнейший шаг вперёд от Чулкова, пытаясь наполнить свои волшеббно-рыцарские сказки подлинно-национальным содержанием. Однако наряду с этим он явно хотел литературно обработать наш былевой эпос в духе западноевропейских рыцарских романов. Так, киевский князь Владимир оказывается у Левшина учредителем «ордена богатырского», аналогичного западным рыцарским орденам. Сами русские богатыри стилизуются на манер западноевропейских «странствующих рыцарей». В повествованиях об их подвигах и приключениях вносятся многочисленные эпизоды, заимствованные из волшеббно-рыцарских романов и восточных сказок. Некоторые «сказки» представляют собой прямой пересказ иноземных источников (например, «Приключение Гассана астраханского», непосредственно взятое из «Тысячи и одной ночи», и др.).

Из сатирико-бытовой группы «Русских сказок» особый интерес представляет комическая повестушка «Досадное пробуждение», являющаяся вполне оригинальным произведением самого Левшина (в предисловии к своему сборнику он сам указывает, что включил в него «в удовольствие любителям сказок», наряду с пересказами устных источников, и «таковые, которых никто ещё не слыхивал, которые вышли в свет во первых в сей книжке»). «Досадное пробуждение» — рассказ о бедном и забитом мелком пьянице-чиновнике Брагине, который однажды в пьяном сне женился на богине Фортуне, а на самом деле оказался в грязной уличной луже, вместо стана богини крепко сжимая в своих объятиях ногу свиньи. Грубовато-комическая обрисовка персонажа и положения не мешает автору относиться к своему «бедному Брагину» с несомненным сожалением и сочувствием. Это делает данный рассказ первым в нашей литературе опытом повестей о бедном чиновнике, получившим такое широкое распространение после «Станционного смотрителя» и «бедного Евгения» из «Медного всадника» Пушкина и Акакия Акакиевича из гоголевской «Шинели». «Русские сказки» Левшина пользовались ещё большей популярностью, чем «Пересмешник» Чулкова: они не только неоднократно переиздавались, но и прямо пошли в лубок, т. е. стали предметом чтения массовых читательских кругов. И это последнее не случайно.

**Значение
Чулкова
и Левшина.**

Творчество Чулкова и Левшина, автора «Русских сказок», как мы видели, стояло на грани, как бы на стыке книжной литературы, рукописной традиции и традиции устного народного творчества. Это была первая попытка не стилизации под фольклор, а слияния, синтеза литературных и фольклорных традиций. Попытка эта была ещё никак не совершенна, во многом наивна, во многом и прямо фальшива, наконец, достаточно малоудачна в художественном отноше-

ний¹. Тем не менее она имела серьёзное историко-литературное значение. И недаром через полстолетия её повторит Пушкин в «Руслане и Людмиле» — произведении, которое и начнёт собой новую — пушкинскую — эру в нашей литературе и нашу новую литературу вообще. Чулков и Левшин в этом отношении были в какой-то мере предшественниками Пушкина; не случайно в «Руслане и Людмиле», помимо только что указанной близости, по существу, имеем некоторые мотивы и эпизоды, попавшие туда прямо из «Пересмешника» и «Русских сказок». Сквозит уже в этих произведениях и тот скептически-иронический тон в отношении к своему же собственному сказочному материалу и героям, которым проникнута пушкинская поэма. От этих же произведений — в их богатырско-сказочной части — идёт и целый ряд предвещающих Пушкина попыток внесения мотивов и образов народного творчества в литературу — создания богатырской поэмы-сказки на национально-фольклорном материале. Подобные попытки будут предприняты крупнейшими писателями XVIII — начала XIX в.: Херасковым, Державиным, Карамзиным, Радищевым, Крыловым, Батюшковым, Жуковским, не говоря уже о целом ряде менее значительных авторов и произведений (поэма «Добрыня» поэта державинского кружка Н. А. Львова, богатырская поэма Радищева-сына, представляющая собой стихотворное переложение двух эпизодов из «Русских сказок» Левшина, и т. д.).

Равным образом, говоря об истории развития нашей реалистической прозы XIX в., никак нельзя пройти мимо таких произведений, как «Горькая участь» и «Досадное пробуждение». Наряду с линей, которая идёт от творчества Чулкова и Левшина к нашей большой литературе, оба эти писателя были в значительной степени родоначальниками и массовой — так называемой лубочной — литературы или литературы, стоявшей на границе с лубком.

В последнюю треть века появляется ряд изданий, рассчитанных на широкого массового читателя. Самым значительным из них является знаменитый «Письмовник» Курганова. Пушкин в «Истории села Горюхина» посмеивается над «Письмовником», который читали и те, кто вообще ничего не читал. Однако в этом-то и заключалось в своё время его большое значение. Вышедшая в 1769 г. сперва под названием «Российская универсальная грамматика, или всеобщее письмословие»

¹ В частности, псевдофольклорный, литературный характер большинства и «Славенских сказок» Чулкова и «Русских сказок» Левшина ощутили уже современники. И вот, вскоре после сказок Левшина и в явный противовес им, появляются в печати два сборника «настоящих русских сказок», как это подчеркнуто указывается в самом заглавии («Лекарство от задумчивости или бессонницы, или настоящие русские сказки» и «Дедушкины прогулки, или продолжение настоящих русских сказок»; оба сборника появились в 1786 г.). Правда, и эти сборники носят полуфольклорный, полукнижный характер, но уже в следующем же 1787 г. были впервые опубликованы и действительно «народные сказки» в сборнике Петра Тимофеева «Сказки русские, содержащие в себе десять народных сказок» (см. о них в докторской диссертации С. Ф. Елеонского «Сказки и повести в XVIII веке»).

(«Письмовником» она стала называться только с последующих изданий), книга Курганова получила широчайшую популярность: переиздавалась ещё не менее 10 раз, вплоть до 1837 г. Основой «Письмовника» является «наука российского языка», т. е. грамматика. Однако особенно важны семь «присовокуплений» — приложений к ней. В числе этих «присовокуплений» имеем «сбор разных пословиц и поговорок» (первое вообще печатное собрание русских народных пословиц) и «сбор разных стиходейств», или «стихотворств», — обширное собрание стихов от народных песен до стихотворений крупнейших поэтов XVIII в., опубликованных, однако, без имени авторов. Исключительная популярность книги Курганова способствовала широчайшей популяризации и многих из этих стихотворений, по выражению автора специальной работы о «Письмовнике», проф. Кирпичникова, «вовсе не народных по своему содержанию, но ународившихся благодаря популярности „Письмовника“».

«В детстве,— рассказывает проф. Кирпичников,— я слышал от совершенно неграмотной няньки две песни, в одной из которых действуют пастух и пастушка, в другой — Венера, Амур и Пастушка; они запомнились мне, как запоминается всё, что слышишь в детстве, и потом, вспоминая их и старуху-няньку, я недоумевал, откуда к ней могли попасть эти памятники архи- псевдоклассической поэзии, недоумевал до тех пор, пока не познакомился с Письмовником Курганова»¹. Давалось в «присовокуплениях» и немало общеобразовательных сведений энциклопедического охвата — по естественным наукам, истории, медицине, теории литературы, стихосложению и т. д. Заканчивалась книга, охватывающая весь этот пёстрый и в высшей степени разнообразный материал, несколько балагурски (лишний признак, что автор ориентировал её на самого широкого, массового читателя), словами: «Всё тут. Нет больше. Только. Конец». Неудивительно, что больше всего способствовало успеху «Письмовника» включённое в него Кургановым, в качестве одного из «присовокуплений», очень обширное (около 350 номеров) собрание «Кратких замысловатых повестей». Большую часть этих «повестей» составляют ходовые бытовые и сатирические анекдоты. «Многие из них,— замечает проф. Кирпичников,— имели многовековую жизнь, иные пришли в Европу из далёкой Индии, пережили в латинских сборниках, французских фавлио и немецких швенках средние века, попадались в фацециях эпохи Возрождения (например, у Поджо), приурочивались к разным забавникам, вроде Тиля Эйленшпигеля, и не один раз совершили путешествие из народа в литературу и обратно». Есть среди них и рассказы, автором которых был, вероятно, сам Курганов. Включил Курганов в свой «Письмовник» и «древние апофегмы», прямо перепечатав их из сборника петровского времени — «Апофегмата». Всё это определяет роль «Письмовника» в истории нашего литературного просвещения. «Письмовник»

¹ А. И. Кирпичников, Очерки по истории новой русской литературы, т. I, изд. 2-е. М. 1903, статья «Курганов и его Письмовник», стр. 40—75.

был книгой, связавшей традиции начала и конца XVIII в. Подобно произведениям Чулкова и Левшина, он находился на стыке литературы и народной традиции, вводя более образованных своих читателей в круг явлений народного творчества и, наоборот, знакомя народного читателя с рядом произведений книжной литературы. Стоит отметить несомненную подчас сатирическую окрашенность книги Курганова, первое издание которой недаром вышло в год появления новиковского «Трутня» и других сатирических листков. Сатирический характер Курганов сообщает даже даваемым им примерам грамматических правил. Так, в образце употребления двоеточия приводится фраза: «Душа приказного заросла крапивой: одни колючки свидетельствуют о его поносной живучести» и т. п.

Примерно около этого же времени, что и книга Курганова, появился в печати и ряд других изданий — сборников анекдотов («Товарыш разумной и замысловатой», 1764, «Смеющийся Демокрит», 1769, и др.), произведений повествовательного характера, явно рассчитанных на широкого массового читателя¹.

**Массовая
повествова-
тельная
литература.**

Если на творчестве Эмина и Чулкова сказывается в ряду других влияний явственное воздействие и нашей рукописной повести конца XVII — начала XVIII в., в массовой литературе связь с последней оказывается ещё значительнее и непосредственнее. Ряд переводных повестей этого времени, начиная со знаменитой повести-сказки о Бове-королевиче, печатается в лубочных изданиях. Появляются в печати и переделки наших оригинальных рукописных повестей. В этом отношении очень любопытна повесть «Новгородских девушек святочный вечер, сыгранный в Москве свадебным», входящая в сборник повестей и рассказов «Похождение Ивана гостиного сына» Ивана Новикова, в двух частях (1785—1786). Сборник Ивана Новикова является наиболее интересным и литературно удавшимся образцом изданий этого рода, восходящих к рукописным сборникам ходячих бытовых анекдотов и фацетий. Между тем, кроме имени, о жизни и деятельности его автора до нас не дошло решительно никаких сведений. «Новгородских девушек святочный вечер» представляет собой почти буквальный пересказ известной повести конца XVII в. о Фроле Скобееве. Отличается он от своего оригинала лишь сознательно изменёнными именами да несколько более распространённым изложением — результат стремления автора подвергнуть старую фабулу некоторой литературной обработке в манере наших романов и повестей второй половины XVIII в. Воздействие последних на автора, в свою очередь, также несомненно. Так, одна из его повестей «О несчастных приключениях купецкой дочери Аннушки» представляет собой явное подражание «Пригожей поварихе» Чулкова. Плутовская, «разбойничья» повесть вообще является

¹ См. статью Е. М. Масловой «К истории анекдотической литературы XVIII в.», в «Сборнике статей в честь академика А. И. Соболевского», Л. 1928, стр. 272—276.

излюбленным жанром Новикова. Типичный образец её — первая же повесть сборника, по которой он и получил своё название «Похождение Ивана гостинного сына». Монах Симонова монастыря Поликарпий рассказывает в назидание некоему разбойнику, который проходил ночью мимо его кельи, громко жалуясь на трудности и опасности своего промысла, историю своей жизни «в миру»: «Расскажу ты тебе свое похождение, которому ты вместе удивляешься, сожалеть и смеяться будешь — и увидишь, что недаром говорят пословицу: „Есть чернцы и на Симонове“». Монах Поликарпий и был некогда Иваном гостинным (т. е. купеческим) сыном. Избалованный в детстве родителями, развращённый «беспутным» учителем из «слоняющихся семинаристов», который сперва научил его воровать из отцовской лавки, затем свёл с «прелестницами», в конце его разорившими, Иван сделался главой «Ордена злошастья и отменного благополучия», члены которого разбойничали по Москве. Однако дважды приснившийся Ивану аллегорический сон, в котором ему были показаны «царство порока» и «страна добродетели», заставили его раскаяться и поступить в монастырь. К этому же призывает он и разбойника, предлагая ему даже денег, которые тот мог бы внести, в качестве вклада, настоятелю. Апофеоз монастыря, как единственно верного прибежища от зол мира, словно бы отбрасывает нас из конца XVIII в. лет за полтораста назад — к старорусским допетровским повестям о Горе-Злочастии, о Савве Грудцыне. Но на самом деле апофеоз этот весьма далёк от «древлего благочестия». Добывая «вековечное» небесное спасение, симоновские чернецы не склонны отказывать себе и в «минутных» земных радостях. Поликарпий держит в своей келье «большие бутылки с водкой» и угощает зазванного им к себе разбойника обильным «немонашеским» обедом. Вообще жизнь за толстыми монастырскими стенами для него — лучший способ покойно и привольно, притом с пользой для души, прожить награбленное им некогда имущество. Характерно, что для автора равносильной заменой подобной монашеской жизни является жизнь купеческая. Когда Поликарпий узнаёт, что обласканный им разбойник, который в свою очередь также поведал ему историю своей жизни, является отцом восьмерых детей, он даёт ему возможность отстать от разбоя другим способом: сделаться торговцем в живорыбном и яблочном рядах. Явившись позднее с благодарностью к своему благодетелю Поликарпию, торговец, по его просьбе, рассказывает ему «для прогнания скуки» ряд «повестей», из которых и складывается сборник Ивана Новикова. Едва ли не большинство повестушек, входящих в состав сборника, заимствовано из иностранных — западноевропейских и восточных — источников. Об этом свидетельствуют уже самые их названия: «О двух друзьях, живших во Флоренции», «О персидском шахе Алибее и о любимце его, помрачившим добрые дела свои прелестями одной женщины», «О деревенском мужике, давшем талер для размену обезьяне», и т. д. Но наряду с этим, как мы видели, в сборнике имеется и несколько повестей, берущих своё содержание

непосредственно из русской жизни и дающих довольно яркие и точные зарисовки купеческого, монашеского и разбойничьего быта. Верность многих из этих зарисовок подлинной действительности того времени может быть подтверждена аналогичными мемуарными свидетельствами. В этих-то русских бытовых повестях и заключается главное значение новиковского сборника.

Ещё интереснее в этом отношении роман «Несчастный Никанор или приключения российского дворянина Г.» (первая часть вышла в 1775 г.; последняя, третья, в 1789 г.), принадлежащий перу неизвестного автора¹. В романе рисуется на широком бытовом фоне жизнь в чужих домах бедного дворянина-приживальщика. Это перебивается его рассказами о своей бурной молодости, исполненной самых разнообразных злоключений. Художественная ценность романа, продолжающего в значительной степени традицию рукописных повестей петровского времени типа повести «О российском дворянине Александре», весьма невысока. Однако насыщенность исключительно богатым бытовым материалом делает его одним из любопытнейших произведений нашей повествовательной литературы XVIII в. В этом отношении «Несчастный Никанор» пошёл ещё дальше «Пригожей поварихи» Чулкова, являясь первым образцом нашего бытового романа. Характерно, кроме того, сочувственное описание в романе любви Никанора к крепостной и переживаний крепостного лакея. Повести Ивана Новикова и роман «Несчастный Никанор» стоят на грани лубка. Типичнейшим представителем собственно лубочной литературы XVIII в., сознательно ориентированной на действительно массовую аудиторию, является пресловутый Матвей Комаров, издания которого пользовались исключительной популярностью не только в XVIII, но и в течение всего XIX в. О Матвее Комарове также не сохранилось никаких точных биографических данных (мы даже не знаем его отчества). Известно только, что он жил в Москве и был крепостным служителем в нескольких дворянских семьях, позднее получившим вольную. «Находясь в числе низкого состояния людей,— рассказывает сам о себе Комаров,— и не будучи обучен никаким наукам, кроме одной русской грамоты, по врожденной склонности своей с самого моего младенчества упражнялся в чтении книг, сперва церковных, а потом светских, отчего и пришло мне на мысль, не могу ли я слабым моим пером оказать простолюдинам хотя малейшую услугу». Одним из первых опытов Комарова была книжка «Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина, всей его жизни и странных походов» (1779). Крестьянин Иван Осипов, по прозвищу Каин, был одним из самых знаменитых и популярных разбойников XVIII в. После целого ряда смелых разбоев в Москве и на Волге

¹ Авторство «Несчастливого Никанора» до последнего времени приписывалось Матвею Комарову; Виктор Шкловский в своей книге о Комарове убедительно опровергает это.

он сам явился в сыскной приказ и для вида предложил свои услуги полиции. Однако он ни в какой мере не прекратил своей деятельности. Наоборот, закупив весь сыскной приказ, он в 1748 г. навёл панику на московских богачей, невозбранно поджигая и грабя их дома. Некоторые из них бежали в Петербург, другие выезжали на ночь из города и ночевали в поле.

Среди народа, который видел в Каине мстителем своим исконным насильникам и угнетателям, он пользовался несомненным сочувствием. Так, когда он был, наконец, арестован, рабочие суконной фабрики пытались освободить его. Комарову удалось повидать Ваньку-Каина во время его заключения в сыском приказе. На основе слышанных от него рассказов о своих похождениях и ходившей сперва в списках, а затем и опубликованной его «автобиографии» Комаров и составил своё «Описание», к которому позднее присоединил собрание любимых Каином и его товарищами песен, открывающееся знаменитой «Не шуми, мати зеленая дубравушка».

Замечательно, что в качестве причины разбойной деятельности Каина Комаров выдвигал его стремление избавиться от крепостного «невольнического ига» и сделаться свободным, «зная, что вольность на свете всего лучше». Это-то и заставило его бежать от своего барина; беглому же холопу иных путей, кроме разбоя, не было. Книжка Комарова имела большой успех; в том же 1779 г. вышла вторым изданием и неоднократно переиздавалась впоследствии. Ещё большую популярность в массовых читательских кругах имела другая книжка Комарова — повесть о милорде Георге (полное название «Повесть о приключении английского милорда Георга и бранденбургской маркграфини Фридерики Луизы, с присовокуплением к оной истории бывшего турецкого визиря Марцимириса и Сардинской королевы Терезии» (1782), представляющая переделку весьма популярной рукописной «гистории» об английском милорде Гереоне. Повесть о милорде Георге, «бессмертие» которой иронически подчёркивал Белинский в рецензии на её девятое издание 1839 г., переиздавалась огромное число раз не только в течение XVIII и всего XIX, но и в XX в. (последнее издание вышло в 1918 г.). По содержанию это сказочный любовно-авантюрный роман о непреборимой любви милорда к маркграфине, любви, проходящей через всяческие искушения и испытания и увенчавшейся благополучным браком. Книжка о милорде Георге стоит на уровне хорошо известных нам рукописных повестей петровского времени, вместе с тем явно уступая в идейной значительности такому, скажем, произведению, как «Гистория о матросе Василии Кориотском». Писать Комаров старался, по его собственным словам, «простым русским слогом, не употребляя никакого риторического красноречия, чтоб чтением» его книг «всякого звания люди могли воспользоваться».

В XIX в., после Пушкина и Гоголя, в эпоху Льва Толстого, который, кстати сказать, сам интересовался автором «Ваньки Каина» и «Милорда Георга», и других наших великих писателей-классиков, литературное убожество книжек Матвея Комарова,

конечно, особенно било в глаза. Неудивительно, что Некрасов с огорчением отмечал их массовую популярность, с нетерпением ожидая времени, когда вкусы и потребности народного читателя разовьются настолько, что он «не Милорда глупого — Белинского и Гоголя с базара понесёт». Однако самое наличие такой популярности не может не привлечь внимания историка литературы (в своих исследованиях он не должен проходить мимо и истории читателей) к литературным изделиям Матвея Комарова и ставшим в последнее десятилетие XVIII в. весьма многочисленными «лубочным» писателям того же типа¹. Пушкин писал в 1830 г. по поводу романов Булгарина: «Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию; и в сем отношении нравственные наблюдения важнее наблюдений литературных». Это в ещё большей степени можно отнести к лубочным изданиям Матвея Комарова и ряду подобных им сочинений XVIII в. Белинский и Некрасов, естественно, не могли не желать другого чтения для народа, но в XVIII в., даже отчасти и позднее, лубочные издания играли свою положительную роль. Об уже известном нам романе «Несчастный Никанор» Карамзин в 1802 г. справедливо замечал: «...романы самые посредственные,— даже без всякого таланта писанные, способствуют некоторым образом просвещению. Кто пленяется Никанором, злостным дворянином, тот на лестнице умственного образования стоит еще ниже его автора и хорошо делает, что читает сей роман: ибо без всякого сомнения чему-нибудь научается в мыслях или в их выражении» («О книжной торговле и любви ко чтению в России»). Мало того, даже Белинский, выражая сожаление, что «для простого народа... доселе не издано ни одной порядочной книги и что ему нечего читать, кроме «Милорда английского» и тому подобных пошлостей и вздоров», тут же добавлял: «А тому, что за неимением лучшего он читает себе всласть эти глупости, надо радоваться, ибо это значит, что простой народ, инстинктивно и бессознательно повинувшись направлению, данному России Петром Великим, уже не удовлетворяется завещанными ему от патриархальной старины сказками, но хочет чего-то более литературного, более сообразного с действительностью, которая его окружает и которая не может не иметь на него влияния». Действительно, как бы ни был низок художественно-литературный уровень произведений, подобных изданиям Матвея Комарова, они всё же создавали новые читательские круги, приобщали к книге массовые общественные слои. «Чтение книг вошло у нас в великое употребление,— свидетельствовал сам Комаров,— ибо ныне... всякого звания люди с великою охотою в том упражняются». Появление в последней трети XVIII в. массового читателя хотя бы и лубочной книги, несомненно, было фактом крупного культурного значения.

¹ Не меньшей популярностью, чем сочинения Комарова, пользовалась лубочная переделка «Истории о храбром рыцаре Франциле Венециане и о прекрасной королевне Рендивене», изданная в 1787 г. крепостным Андреем Филипповым.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Произведения Ф. Эмина, М. Чулкова, В. Левшина и других прозаиков XVIII в. до Карамзина и Радищева в дальнейшем не переиздавались и являются в большинстве своём библиографической редкостью. В 1913 г. вышел первый том академического издания полного собрания сочинений Чулкова, содержащий в себе первые три части чулковского песенника. Однако на этом первом томе издание прекратилось. Подробное изложение содержания большинства повествовательных произведений XVIII в., с обильными текстуальными выдержками из них, дано в работе В. В. Сиповского «Очерки из истории русского романа», только этим главным образом и ценной (т. I, вып. 1-й, «XVIII век», СПб 1909, и т. I, вып. 2-й, «XVIII век», СПб 1910). Ему же принадлежит наиболее подробный и ценный библиографический перечень оригинальных и переводных повестей и романов XVIII в. «Из истории русского романа и повести (материалы по библиографии, истории и теории русского романа)», СПб 1903.

Из немногочисленной литературы об отдельных писателях-прозаиках XVIII в. можно упомянуть две книги В. Шкловского: «Матвей Комаров, житель города Москвы», Л. 1929, и «Чулков и Левшин», Л. 1933, дающие некоторые новые материалы (см. критический отзыв А. Гайсиновича «История у историков литературы», «Литературное наследство», 1935, № 19—21, стр. 650—655); в последней впервые опубликован ряд важных биографических документов; работа о Ф. Эмине: А. Лященко «К истории русского романа. Публицистический элемент в романах Ф. А. Эмина», СПб 1898; о М. Чулкове: В. С. Нечаевой «Русский бытовой роман XVIII века. М. Д. Чулков»; «Учёные записки», Ранион, т. II, кн. 1-я, М. 1948, стр. 5—41. Несомненную ценность представляет недавно опубликованная работа (глава из кандидатской диссертации о Чулкове) П. А. Орлова «Реально-бытовые романы Чулкова и его сатирико-бытовые повести». Учёные записки Рязанского педагогического института, 1949, № 8, стр. 60—97.



Державин

В творчестве одного из крупнейших представителей классицизма второй половины XVIII в. Хераскова, потрясённого восстанием крестьянских масс против дворянско-помещичьей государственности, мы видели, наряду с попытками подкрепить эту государственность бегство от действительности в масонскую мистику, в художественные вымыслы, в область фантазии и, тем самым, зарождение дворянского сентиментализма. В творчестве другого поэта, также тесно связанного с традициями классицизма, — «богатыря нашей поэзии», по слову Белинского, — крупнейшего русского поэта-художника XVIII в. Державина, мы, наоборот, видим, под влиянием той

же общественной обстановки и тех же исторических событий, появление элементов «поэзии жизни», «поэзии действительности», т. е. элементов поэзии реалистической, не укладывавшейся в условные рамки поэтики классицизма и потому эти рамки изнутри разламывавшей.

**Жизнь
и личность.**

Личность Гаврилы Романовича Державина (1743—1816) являет собой в высшей степени яркий и полнокровный образ типичного представителя XVIII столетия — человека, который исполнен многими не только идеями и понятиями, но и предрассудками своего времени и своего класса.

«...у Державина, — замечает Чернышевский, — напрасно было бы... искать какой-нибудь последовательности в образе мыслей; его понятия представляют самую пёструю смесь мыслей, внушаемых сердцем, по природе благородным, с господствовавшими тогда идеями совершенно иного характера». Эту пёструю смесь мыслей мы неоднократно находим и в его стихах.

Но наряду с этим Державин резко выдаётся из массы своих современников, рельефно выступает из общего фона своими высокими моральными и интеллектуальными качествами, делающими его одним из наиболее примечательных людей, одним из наиболее колоритных характеров эпохи.

Хотя сам Державин и любил говорить о происхождении своём от некоего владетельного татарского мурзы Багрима, родители его, мелкопоместные казанские дворяне, жили в большой нужде. Отец поэта, служивший в офицерских чинах по провинциальным гарнизонам, умер, когда мальчику исполнилось всего одиннадцать лет. У вдовы, оставшейся с тремя детьми на руках, не оказалось даже пятнадцати рублей, чтобы заплатить долг покойного. Первыми наставниками будущего поэта были традиционные учителя провинциальных мелкопоместных дворян — дьячок, пономарь; позднее мальчик был отдан в школу некоего ссыльного немца Розе; арифметику и геометрию, познания в которых требовались указами о «недорослях», он прошёл под руководством бывших «служивых». Таким образом, весь набор учителей из фонвизинского «Недоросля» — Кутейкин, Вральман, Цыфиркин — оказался налицо. Но сам будущий поэт отнюдь не был Митрофанушкой. Даже посещение «школы» невежды Розе для живого и восприимчивого мальчика не прошло бесследно: Державин выучился не только читать и писать, но и довольно свободно говорить по-немецки. Мать Державина в своём неустанном стремлении наилучшим образом воспитать детей также не походила на Простакову. Когда в 1759 г. в Казани открылась гимназия, в числе первых четырнадцати учеников, поступивших на её дворянское отделение, оказались и два брата Державины. Директор гимназии, драматург М. И. Веревкин, старался привить своим питомцам любовь к литературе, между прочим заставлял их разыгрывать трагедии Сумарокова. К этому времени относятся первые литературные опыты и самого Державина. Мальчик сразу же

оказался в числе лучших учеников, но кончить гимназии ему не удалось: в 1762 г. его потребовали в Петербург на военную службу. Позднее Державин любил подчеркивать, что главным его учителем была не школа, а сама многотрудная и богатая всякого рода испытаниями жизнь: «В сей-то академии нужд и терпения научился я и образовал себя». Приезд Державина в Петербург и явился как бы определением в эту «академию». Не в пример дворянским сынкам из состоятельных семей Державин в течение свыше десяти лет служил простым солдатом в гвардейском Преображенском полку, первое время живя в казарме вместе с рядовыми из крестьян и выполняя наряду с ними всю «чёрную работу». Активное участие вместе со всем полком в дворцовом перевороте 1762 г., возведшем на престол Екатерину II, не внесло никаких перемен в его личное положение. Исход энергии и честолюбию Державина открыло начавшееся вскоре после его производства в офицеры восстание Пугачёва. Державин по собственному желанию принял деятельное участие в подавлении восстания. Но наряду с этим Державин (и это делает большую честь его уму, принципиальности и справедливости) сумел достаточно глубоко заглянуть в общее положение вещей в стране и достаточно точно понять социально-политический повод к восстанию. Повод этот он видел главным образом в тех угнетениях и произволе, которые царили повсюду. После года пребывания в охваченных «колебанием народным» местах Державин писал казанскому губернатору Бранту: «Надобно остановить грабительство, или, чтоб сказать яснее, беспрестанное взяточничество, которое почти совершенно истощает людей... Это лихоимство производит наиболее ропота в жителях, потому что всякий, кто имеет с ними малейшее дело, грабит их... если смею говорить откровенно, это всего более поддерживает язву, которая свирепствует в нашем отечестве». Наблюдения и впечатления этого рода имели несомненное значение для формирования его общественно-политических взглядов. Совершенно те же мысли Державин «смеет» откровенно высказать и самой Екатерине в «Оде на день рождения ее величества, сочиненной во время войны и бунта 1774 года». Ода эта входит в цикл так называемых «Читалагайских од», которые были написаны Державиным во время пребывания в Саратовской губернии, куда он был командирован для захвата Пугачёва; в некоторых из этих од уже намечаются характерные черты его последующего творчества, в частности, сатирическая его окрашенность («Ода на знатность»). Два года спустя Державин опубликовал эти оды отдельной книжкой.

В это же время рельефно выступили и ярко проявились наиболее крупные отличительные черты характера Державина: неукротимая энергия и активность, пылкость и нетерпеливость, смелость и решительность, прямота, отсутствие необходимого для карьериста ловкости, умения подлаживаться и потворствовать слабостям и капризам высшего начальства и, наоборот, чувство собственного достоинства, личной чести. Всё это тогда же сослужило Державину и весьма плохую службу, вызвав против него сильнейшее раздраже-

ние его начальников. Главнокомандующий граф Пётр Панин грозил повесить его вместе с Пугачёвым; его обошли наградами; было даже признано, что он «недостойн продолжать военную службу». Державин поневоле вынужден был перейти на гражданскую службу в Сенате. Однако способный, инициативный и независимый чиновник и тут пришёлся не ко двору: навлёк на себя неудовольствие своего непосредственного начальника, одного из самых влиятельных людей того времени, кн. Вяземского, и должен был выйти в отставку. Но то, что никак не давалось Державину — гвардейскому офицеру и Державину-чиновнику, неожиданно и блестяще удалось Державину-поэту. Как раз около этого времени поэтическое творчество Державина достигает замечательного расцвета. В 1779 г. он создаёт одно из значительнейших своих произведений — оду-эпигранию «На смерть князя Мещерского»; тогда же пишет глубоко новаторские «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока». Стихотворения Державина начинают систематически, хотя и без имени автора, появляться в журналах; на них обращают внимание в литературных кругах. Однако настоящая литературная слава и широкая известность при дворе приходят к Державину в 1783 г., с появлением его знаменитой, обращённой к Екатерине оды-сатиры «Фелица». В «Фелице» Державина (и в этом заключалась и большая политическая смелость, и замечательная литературная новизна оды) тонкие похвалы Екатерине сочетались с серией остро отточенных и метко разящих эпиграмм на её «мурз»: фаворитов, ближайших придворных. Державин не побоялся задеть здесь и всемогущего Потёмкина, и того же Вяземского. Соответственно двойственной своей природе ода имела для Державина и двойкие последствия. Екатерина поспешила щедро наградить поэта, через несколько дней лично приняла во дворце, поручила успокоить и обнадежить его в связи с отставкой: «Скажите ему, что я его имею на замечании. Пусть теперь отдохнёт, а как надобно будет, я его позову». Огромен был и чисто литературный резонанс «Фелицы». Певец «Фелицы» в глазах его многочисленных и восторженных почитателей сразу стал крупнейшим поэтом современности — репутация, окончательно упрочившаяся после написания Державиным в 1784 г. другой, наиболее прославленной его оды «Бог». Но одновременно с монаршими милостями и литературной славой «Фелица» навлекла на Державина страшное негодование со стороны высмеянных и сатирически изобличённых им екатерининских «мурз». Именно с этих пор начинается жестокое и непримиримое гонение на Державина со стороны Вяземского и многочисленной партии его друзей и прихлебателей, причинившее поэту немало и служебных неприятностей, и личных огорчений и обид.

Позиция самой Екатерины в борьбе между Державиным и его вельможными «недоброжелателями», испытывавшими сильнейшую ненависть и к нему самому, и к его «стихотворству», оказалась не только весьма неопределённой, но и прямо двусмысленной. Лично она ничего не имела против сатирических выпадов автора «Фелицы» по адресу её фаворитов и приближённых: на тёмном фоне тем ярче

выступало ее «сияние» (так сам Державин и объяснял, кстати сказать, замысел и структуру своей оды). Екатерина даже отправила кой-кому из задетых поэтом лиц экземпляры «Фелицы», специально подчеркнув места, к ним относившиеся. Но и ссориться всерьёз со своими любимцами из-за смелого поэта и отважного чиновника, почитавшего «правду» выше личных интересов и служебных отношений, Екатерина не хотела. Подытоживая впоследствии отношение к себе царицы, Державин замечал: «Должно по всей справедливости признать, что она при всех гонениях сильных и многих неприятелей не лишала его своего покровительства и не давала, так сказать, задуть его; однако же и не давала торжествовать явно над ними оглаской его справедливости или особливою какою-либо доверенностью, которую она к прочим оказывала». Двусмысленность этого отношения не замедлила проявиться вскоре же после «Фелицы». Решив снова «позвать» Державина на службу, Екатерина вместе с тем позаботилась услатить его подалеже от двора и столицы. Державин был назначен губернатором в глухую Олонецкую губернию, только что тогда образованную. И сам Державин, и другие склонны были рассматривать это назначение как своего рода почётную ссылку (подобным образом был удалён лет за пятьдесят до того из Петербурга в Лондон Антиох Кантемир). Непосредственный начальник Державина, наместник Тутолмин — лицо, очень близко связанное с Вяземским, — так и понимал это назначение, иронически величая его «изгнанным мурзой». Соответственно этому он и повёл себя с Державиным, вскоре заслав его ещё дальше, на самое побережье Белого моря, в непроходимые тундры и болота — открывать, как на месте выяснилось, в сущности и вовсе тогда ещё не существовавший город Кемь. Державину ясны были причины этого: «Я увидел тогда, что многие знатные люди стихотворства моего не жалуют, а меня гонят, и на несколько лет совсем оставил поэзию». Действительно, в течение своего олонецкого губернаторства Державин написал всего лишь одно стихотворное подражание псалму «Уповающему на свою силу», навеянное столкновениями его с Тутолминым. Всю свою энергию Державин обратил на выполнение административно-служебных обязанностей. Служебная деятельность Державина сопровождалась рядом резких потрясений, провалов и даже катастроф. Олонецкое губернаторство ознаменовалось громкой ссорой с наместником, сделавшей невозможной их дальнейшую совместную службу. Подобная же история повторилась во время губернаторства в Тамбове, куда Державин был переведён Екатериной. Тамбовское губернаторство закончилось и прямым скандалом: смещением Державина и отдачей его под суд. Многие склонны были приписывать всё это вспыльчивому, резкому характеру Державина, его неумению ладить и уживаться с людьми. О разговоре своём с Державиным в связи с тамбовской служебной катастрофой Екатерина передавала так: «Я ему сказала, что чин чина почитает. В третьем месте не мог ужиться, надобно искать причины в себе самом». Позднее, после одной из многочисленных очередных от-

ставок Державина, известный остряк граф Растопчин писал приятелю: «Державин... прямо из генерал-прокурорского дома взлез опять на Парнас. Опасно, чтобы там не прибил Аполлона и не обругал муз». Сам Державин считал, что он страдает за свою неуклонную приверженность к «правде» всегда и во всём. «Я тем стал бесполезен, что горяч и в правде чорт», — восклицал он в стихах периода одной из его служебных опал. Беспристрастное рассмотрение многочисленных документов, материалов, перепроверка и проверка свидетельств современников удостоверяют, что в основном прав был поэт.

По своим политическим взглядам и убеждениям Державин был человеком достаточно консервативно, а в последний период, в начале XIX в., и прямо реакционно настроенным. Он не только отрицательно относился к революции (французскую революцию он встретил, подобно Хераскову, с резким осуждением), но не помышлял и ни о каких больших государственных преобразованиях, реформах.

К нему вполне можно применить слова Добролюбова о сатириках XVIII в., которые старались не повредить «зданию существующего порядка», ибо «убеждены были, что здание само по себе совершенно хорошо, но что его нужно только очистить несколько от накопленного в нём сора». И это «очищение от сора» Державин настойчиво старался проводить. Пафосом его политической мысли и деятельности было соблюдение существующих законов. Но в этом он был безусловно силен. Державин ставил себе в заслугу, что он «жил, сколько мог, для общего добра». И в самом деле, злоупотребления любого рода, неправосудие, угнетение бедных и слабых встречали в нём неизменный и решительный отпор. Принципу «чин чина почитает» Державин всей своей служебной практикой противопоставлял другой принцип: всякий чин да почитает превыше всего справедливость, правду. За правду или за то, что он считал ею, Державин, действительно, готов был биться изо всех сил. Вся его служебная деятельность проходит под знаком ожесточённой борьбы с неправдой и насилием, от кого бы они ни исходили. Обличая сильных мира в своих сатирических одах, Державин ведёт ожесточённую борьбу с ними на практике. Мало того, в своей ревности о том, что Державин почитал правым делом, он не останавливался перед столкновениями не только с вельможами, но и с самими царями. Через три года после отставки от тамбовского губернаторства исполнилась давняя мечта Державина о непосредственной службе самой императрице. В конце 1791 г. он был назначен Екатериной её личным секретарём при принятии прошений. Однако эта осуществлённая мечта оказалась совсем не тем, на что Державин надеялся. Теперь, когда он стоял лицом к лицу с самодержицей, у самого подножья того трона, «где совесть с правдой обитают, где добродетели сияют», как с полной убеждённостью восклицал он в «Фелице», Державин, казалось ему, имел все основания рассчитывать, что правда восторжествует, что все бюрократические хитросплетения и узлы будут мгновенно разрублены, единым мановением державной руки его

«богоподобной царзвны». Но Екатерина никак не была заинтересована в том, чтобы ломать ею же в значительной степени заведённую и установленную бюрократическую машину. Она даже не хотела входить в существо большинства дел, с которыми Державин к ней обращался, «лез», по её собственному энергичному выражению. И в самом деле, добываясь справедливости, Державин действовал зачастую с чрезвычайной настойчивостью. Екатерина прямо жаловалась на него, что он «не только грубил при докладах, но и бранился». Однажды в пылу объяснения Державин даже схватил Екатерину за край мантильи. Она велела позвать из соседней комнаты одного из приближённых, которого просила побыть при ней, говоря про Державина: «Этот господин, мне кажется, меня прибить хочет». Неудивительно, что в должности секретаря Екатерины Державин пробыл так же недолго, как и в должности губернатора. Вообще служебная карьера Державина изобиловала, по его собственным словам, «частыми, скорыми и неожиданными переменами фортуны», представляя собой ряд крутых и стремительных взлётов и столь же резких падений. Павел I, при котором Державин занимал несколько высоких постов (президента коммерц-коллегии, второго министра при казначействе и т. д.), подверг его опале «за непристойный ответ»; Александр I, сделавший было его министром юстиции, — за то, что он «слишком ревностно служит». В 1803 г. Державин был окончательно «уволен от всех дел» и последние годы жизни прожил на полном покое, частью в Петербурге, частью в приобретённом им богатом Новгородском имении, селе Званка.

Оглядываясь на свою служебную деятельность, Державин не без законной гордости мог сказать: «Без всякой подпоры и покровительства, начав со звания рядового солдата и отправляя через двенадцать лет самые низкие должности, дошел сам собой до самых высочайших». Но и сюда — в высшие придворно-вельможеские сферы — донёс он замечательную самобытность своего характера: некоторую выделявшую его «демократичность», цельность и простоту натуры, резкую откровенность, правдолюбие, смелую прямоту в обращении с сильными мира, гордое сознание своего личного достоинства. Все эти черты с замечательной выпуклостью проступают и в поэтическом творчестве Державина.

В соответствии со взглядом на литературу, чрезвычайно распространённым в его время, сам Державин постоянно подчёркивал, что писанием стихов он занимался только в «свободное от службы время», «от должности в часы свободны». Несмотря на это, по количеству написанного Державин принадлежит к числу наиболее плодотворных наших писателей. Особенно усиливалась его литературная деятельность в частые периоды служебных неудач, опал. Проигрывая как чиновник, Державин неизмеримо выигрывал в это время как поэт. Вообще пёстрая, исполненная всяческих неожиданностей и треволнений жизненная судьба Державина, огромный размах движения его по ступеням общественной лестницы (из среды дворянского мелкопоместного «множества» и солдатской казармы — на самые верхи

империи, в царский дворец, к подножию трона) исключительно обогатили его поэтический опыт. Перед пытливо раскрытым, внимательным взором поэта прошла за его долгую жизнь вся современная ему Россия в её наиболее значительных людях и событиях, в самых ярких её проявлениях. Во время многочисленных служебных скитаний Державин имел возможность соприкоснуться с самыми различными областями нашей народной жизни, с самыми разнообразными классами, сословиями и отдельными представителями нашего общества — от рядовых солдат до величайших полководцев своего времени: Суворова, Румянцева; от столичных и провинциальных чиновников всех рангов и степеней до уральских горнорабочих, до закабалённой олонецкой крестьянской бедноты; от Екатерины до Пугачёва. Этот богатейший, насыщенный жизненный опыт Державина дал ему возможность с большой широтой охвата отразить в поэтическом творчестве всю свою современность.

**Творческое
созревание.**

В нашей лирической поэзии 60—70-х годов XVIII в. продолжали бороться две литературные школы, две поэтические манеры. Общественно-утверждающей, государственной лирике Ломоносова, который разрабатывал по преимуществу жанр героической торжественной оды, начинавшей вырождаться в творчестве Василия Петрова, противостояла традиция поэтов дворянского классицизма — Сумарокова и его многочисленных учеников. Сумароков выступал против торжественной приподнятости, гремящего пафоса — «громкости», «витийства» — од Ломоносова. В противоположность жанру героической оды Сумароков и его ученики усилению культивировали жанры интимной, камерной лирики (так называемая «анакреонтическая ода», любовная песня, элегия) и сатирические жанры (сатира, басня, эпиграмма). От стихов они требовали «простоты» и «естественности» языка и стиля.

Первые поэтические опыты Державина представляют собой непрерывное колебание между этими двумя традициями, разрешившееся их конечным слиянием, художественным синтезом.

Молодой Державин начинает свою литературную деятельность в рамках сумароковской школы: пишет любовные песенки и разного рода стихотворные мелочи, «безделки» (мадригалы, эпиграммы и т. п.). В одном из стихотворений этой поры он сам определяет свой творческий путь, как прямо противоположный «высокому» пути «Российского Пиндара» — Ломоносова:

Не мышлю никогда за Пиндаром гоняться
И бурным вихрем вверх до солнца подыматься...

Не треснуть бы с огня.

Стихи мои слагать,

Довольно для меня

Зефиру подражать.

Он нежно на цветы и розы красны дует,

И все он их цалует;

Чего же мне желать? Пишу я и цалую

Анюту дорогую.

Как видим, в известном споре Ломоносова с Анакреонтом Державин словно бы решительно становится на сторону последнего. Но и в это время Державин не ограничивается тем, что идёт интимно-личным, «зефирным» путём сумароковской школы. В свою раннюю рукописную тетрадь середины 70-х годов, сейчас же вслед за процитированным стихотворением, которое её и открывает, Державин вносит отрывок из оды, написанной им в связи с громкими победами русского оружия в так называемой первой турецкой войне 1768—1774 гг.:

Что день, то звук и торжество,
Летят победами минуты.
Коль склонно выше божество
Тебе, богиня, в брани люты!
На восток, на юг орел парит!
За славой вихрь не ускорит!
Ты, муза, звезд стремись в вершины,
Как мой восторг, несишь, шуми,
Еще триумф Екатерины,
Еще триумф звучи, греми!

В этом отрывке, как видим, Державин, в явной непоследовательности с только что заявленным им намерением не возлетать на небеса следом за Пиндаром, как раз возносится «в вершины звезд», впадает в традиционный стиль торжественно-хвалебной оды. Первым оригинальным произведением Державина, с которым он выступает в 1773 г. в печати, также была именно ода «На бракосочетание великого князя Павла Петровича», построенная по всем правилам ломоносовской школы. Во время одного из очередных литературных нападений на Ломоносова со стороны Сумарокова Державин явно становится на сторону первого — пишет по адресу Сумарокова резкую ответную эпиграмму. В 1779 г. он публикует восторженную надпись «К портрету Михайла Васильевича Ломоносова»:

Се Пиндәр, Цицерон, Виргилий,— слава Россю,
Неподражаемый, бессмертный Ломоносов.
В восторгах он своих где лишь черкнул пером,
От пламенных картин поныне слышен гром.

И одновременно, в том же 1779 г., начинается разрушение Державиным прочно установившейся в литературе системы ломоносовской оды. В одном из журналов появляется замечательное стихотворение Державина «Стихи на рождение в Севере порфиородного отрока». Характерно, что Державин начал было это стихотворение ещё в 1777 г., причём стал писать его в обычной манере ломоносовской торжественной оды, возлетая «в вершины звезд». Но вскоре, не удовлетворённый этим, он уничтожил сделанное и написал два года спустя стихи совсем в другом роде. Сам Державин в автобиографической записке 1805 г. так рассказывает об этом: «Он в выражении и стиле старался подражать г. Ломоносову, но хотел парить, не мог выдерживать постоянно, красивым набором слов, свойственного един-

ственно российскому Пиндару велелепия и пышности. А для того с 1779 г. избрал он совсем другой путь».

Действительно, Ломоносов в своём программном произведении «Разговор с Анакреонтом», противопоставляя друг другу две тематики — героическую и любовную, — соответственно этому противопоставлял и два жанра и стиля — оды и анакреонтической песни. Державин кладёт в основу своих «Стихов на рождение в Севере порфирородного отрока» тему хвалебной оды — воспевание родившегося монарха, будущего Александра I, воплощает же эту тему в форме лёгкой и шутовой анакреонтической песенки. Это подчёркивается всем строем стихотворения, не только его образностью и языком, но даже и самим стихотворным размером: взамен твёрдо и раз навсегда установленного Ломоносовым для жанра хвалебной оды ямба, «Стихи» Державина написаны традиционным для русской анакреонтики XVIII в. хореем.

Отталкивание в этом стихотворении от стиля ломоносовской оды ощущается тем сильнее, что начинается оно словно бы совсем по-ломоносовски: «С белыми Борей власами» (ср. в одной из наиболее прославленных од Ломоносова «На восшествие на престол Елизаветы Петровны 1747 г.»: «Где мерзлыми Борей крылами...»). Однако это сходство лишь резко подчёркивает разницу между последующей разработкой обоими поэтами одного и того же образа-мотива. Борей Ломоносова — традиционный мифологический образ; Борей Державина — условно-поэтическое обозначение обыкновенной русской зимы, которое тут же и реализуется поэтом, причём реализация эта проводится методом бурлескной, иронико-комической перелицовки, «снижения», пересмеиванья «высоких» мифологических персонажей:

С белыми Борей власами
И с седою бородой,
Потрясая небесами,
Облака сжимал рукой;
Сыпал инии пушисты
И метели воздымал,
Налагая цепи льдисты,
Быстры воды оковал.
Вся природа содрогала
От лихого старика;

Землю в камень претворяла
Хладная его рука;
Убегали звери в норы,
Рыбы крылись в глубинах,
Петь не смели птичек хоры,
Пчелы прятались в дуплах;
Засыпали нимфы с скуки
Средь пещер и камышей,
Согревать сатиры руки
Собирались вокруг огня.

В этих строках Державина перед нами в сущности развёртывается реальный северный зимний пейзаж. Правда, нимфы и сатиры к такому пейзажу как будто не имеют никакого отношения. Но, как уже сказано, появляются они в порядке шутового пересмеивания — нарочитого литературного приёма, способствующего тому общему снижению тона хвалебной оды, которое по всем линиям проводится здесь Державиным.

«Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока» свидетельствовали о литературном рождении и самого Державина как созревшего поэта-художника, вышедшего из-под школьной опеки лите-

ратурных традиций, идущего отныне своим особым, самостоятельным путём.

Новая, резко сниженная по отношению к ломоносовским хвалебным одам форма стихов Державина является естественным выражением начинающегося нового отношения поэта-одописца к самому предмету его воспевания. Российские монархи и монархини в одах Ломоносова воспеваются в качестве земных богов и богинь. Отсюда намеренная приподнятость всех элементов стиля ломоносовских од от их образной системы до стихотворного размера — канонических ямбов, которые, «поднимаясь тихо в верх, материи благородство, великолепие и высоту умножают». Державин в своих «Стихах» ещё традиционно пишет по поводу рождения будущего царя: «Знать родился некий бог», но он же одновременно обращается к нему и со следующим столь новым в устах одописца призывом: «Будь на троне человек!» Эту гуманистическую формулу-призыв, на которой лежит явственный отпечаток передовых просветительных идей эпохи, мы постоянно будем встречать и в дальнейших стихах Державина.

«Человеком» прежде всего и больше всего и ощущал себя поэт:

Я любил чистосердечье,
Думал нравиться лишь им:
Ум и сердце человечье
Были гением моим,—

пишет Державин в одном из ещё более поздних своих стихотворений «Признание», которое сам он склонен был рассматривать как «объяснение на все свои сочинения». В этом сознании человека и себя, и монарха уже содержится зародыш того нового отношения к верховной власти, которое получит такое замечательное развитие и горько-саркастическое переосмысление в знаменитых строках пушкинского «Анчара» о «бедном рабе» и его «непобедимом владыке»: «Но человека человек послал к Анчару властным взглядом». Так далеко Державин не мог ещё пойти. Но и в его творчестве это новое сознание сыграло исключительно важную роль. Человеку-поэту с другим человеком, хотя бы и сидящим на троне, естественно говорить на ином, более обычном, более человеческом языке. Отсюда пренебрежительная оценка Державиным «подносителей похвальных од», которых он сравнивает с «нищими, сидящими с простертыми руками и ковшичками на мостах и воспевающими богатырей, которых они нимало или и вовсе не знают». Этим и объясняется тот «другой» относительно Ломоносова путь, которым идёт, начиная с этого времени, Державин. Полное своё выражение этот «другой путь» нашёл три года спустя в оде Державина «Фелица».

«Фелица».

«Фелица» (первоначальное полное название её: «Ода к премудрой Киргиз-Кайсацкой царевне Фелице, написанная некоторым мурзою, издавна проживающим в Москве, а живущим по делам своим в Санкт-Петербурге. Переведена с арабского языка 1782 года») написана с установкой на обычную хвалебную оду. По своей внешней форме она представляет собой

с точки зрения новизны словно бы даже шаг назад от «Стихов на рождение...»: написана ямбом, традиционными для торжественной оды десятистишными строфами («Стихи на рождение...» на строфы совсем не расчленены). Однако на самом деле «Фелица» являет собой художественный синтез ещё более широкого порядка, образец подлинного большого и глубокого новаторства.

Название Екатерины Фелицей (латинское *felix* — счастливая) подсказано одним из её собственных литературных произведений — сказкой, написанной для её маленького внука, будущего Александра I, и незадолго до того опубликованной в весьма ограниченном количестве экземпляров. Киевского царевича Хлора похищает киргизский хан, который с целью проверить молву об исключительных способностях мальчика приказывает ему отыскать редкий цветок — «розу без шипов». По пути царевича зазывает к себе мурза Лентяг, пытающийся соблазнами роскоши отклонить его от слишком трудного предприятия. Однако с помощью дочери хана, Фелицы, которая даёт в путеводители Хлору своего сына Рассудок, Хлор достигает крутой каменистой горы; взобравшись с великим трудом на вершину её, он и обретает там искомую «розу без шипов», т. е. добродетель. Использованием этой немудрёной аллегии Державин и начинает свою оду.

Условно-аллегорическими образами детской сказочки травестийно подменяются традиционные образы канонического зачина оды — восхождение на Парнас, обращение к музам. Самый портрет Фелицы-Екатерины дан в совершенно новой манере, резко отличающейся от традиционно-хвалебной одописи.

Державин, зная в эту пору Екатерину только по «слуху» («слух идет о твоих поступках»), искренно верил, что она и на самом деле является той, за кого всё время стремилась себя выдать, — просвещённой «матерью отечества», неустанно трудящейся на благо своих подданных, свято соблюдающей законы, творящей правый суд, воздающей каждому по заслугам. И вот взамен торжественно-тяжёлого, давно заштамповавшегося в руках «подносителей похвальных од» — многочисленных подражателей Ломоносова вроде того же Василия Петрова — и потому мало выразительного образа «земной богини» поэт с большим воодушевлением и небывалым дотоле поэтическим мастерством изобразил Екатерину в лице деятельной, умной и простой «Киргиз-Кайсацкой царевны», «не подражающей» своим ленивым и изнеженным мурзам. Противопоставление «добродетельному» образу Фелицы контрастного образа порочного «мурзы» проводится через всё стихотворение. Это обуславливает исключительное, небывалое у нас дотоле жанровое своеобразие «Фелицы». Хвалебная ода в честь императрицы оказывалась в то же время резкой политической сатирой — памфлетом против ряда лиц её ближайшего окружения. В поэзии русского классицизма XVIII в. с самого начала определились две не только самостоятельные, но и противоположные тенденции: «высокая», приподымающая действительность, одическая — ломоносовская и сатирическая — кантемировская. В творче-

стве одного и того же писателя подчас наличествовали обе эти тенденции. Сам же Ломоносов писал, как мы знаем, не только оды, но подчас и остро сатирические произведения. Ещё более резкий пример — литературная деятельность Сумарокова, автора не только од и трагедий, но и комедий, сатирических басен, «Хора ко превратному свету» и др.

Однако если одическое и сатирическое начала и находили своё параллельное выражение в рамках творчества одного и того же писателя, то они были строжайшим образом изолированы друг от друга в жанровом отношении. Торжественная ода должна была только восхвалять, прославлять, сатира — только обличать. В «Фелице» Державина неизбежная односторонность каждого из этих начал, порождённая взятыми, сглаживается, стирается. Это делает стихотворение Державина гораздо полнократнее, ибо, по справедливым словам Белинского, соединение «патетического элемента с комическим... есть не что иное, как умение представлять жизнь в её истине». И глубоко знаменательно для всего хода развития русской литературы, что в одном и том же 1782 г. появились два произведения двух крупнейших русских писателей XVIII в., в которых комический — сатирический — элемент и элемент патетический оказались слитыми воедино, — «Фелица» Державина и «Недоросль» Фонвизина, где злонаправленным Простаковым и Скотининым противопоставлены Правдины и Стародумы. Причём особенно значительны в этом отношении смелость и новаторство Державина, который слил патетическое и комическое в рамках торжественной оды, впервые создав произведение, совершенно небывалое дотоле в литературе. ««Фелица» — произведение до того самобытное и оригинальное, исполненное ума и поэтической грации, — восхищался Белинский, — что эстетики сбились с толку, не зная, к какому роду сочинений отнести его. Для «Фелицы» Державину не было образцов ни в русской и ни в какой другой литературе». Ещё резче, чем в «Стихах на рождение в Севере порфирородного отрока», меняется в «Фелице» и поза певца в отношении предмета его воспевания. Ломоносов подписывал свои оды императрицам — «всеподданнейший раб». Отношение Державина к Екатерине-Фелице, традиционно наделяемой им порой «богоподобными» атрибутами, при всей почтительности не лишено в то же время, как видим, некоторой шутилой короткости, почти фамильярности.

Противопоставляемый Фелице образ мурзы на протяжении стихов характерно двоятся. В сатирических местах оды — это некий собирательный образ, включающий в себя порочные черты всех высмеиваемых здесь поэтом екатерининских вельмож; в известной степени вводит Державин, вообще склонный к автоиронии, в этот круг и самого себя. В высоких патетических местах — это лирическое авторское «я», опять-таки наделяемое в какой-то мере конкретными автобиографическими чертами. Появление в «Фелице» этого авторского «я» — живой, конкретной личности поэта, было фактом огромного художественного и историко-литературного значения. Хвалеб-

ные оды Ломоносова также начинаются подчас от первого лица: «Не Пинд ли под ногами зрю? || Я слышу чистых сестр музыку. || Пермесским жаром я горю. || Теку поспешно к оных лику». Однако то «я», о котором здесь говорится, представляет собой не столько индивидуальную личность, сколько некий условный образ отвлечённого «певца» вообще, образ, который является неизменным атрибутом любой оды любого поэта. С подобным же явлением сталкиваемся мы в сатирах — другом, наряду с одами, наиболее распространённом и значительном жанре нашей поэзии XVIII в. Разница в этом отношении между одами и сатирами состоит лишь в том, что в одах певец всё время играет на одной единственной струне — «священного восторга», в сатирах же звучит также одна единственная, но негодующе-обличительная струна. Столь же «однострунными» были и любовные песенки сумароковской школы — жанр, который, с точки зрения современников, считался вообще полузаконным и уже во всяком случае сомнительным. В «Фелице» Державина, взаме этого условного «я», появляется подлинная, живая личность человека-поэта во всей конкретности его индивидуального бытия, во всём реальном многообразии его чувствований и переживаний, со сложным, «многострунным» отношением к действительности. Поэт здесь не только восторгается, но и гневается; восхваляет и одновременно хулит, обличает, лукаво иронизирует. Причём в высшей степени важно, что эта впервые заявляющая себя в нашей хвалебно-одической поэзии XVIII в. индивидуальная личность несёт на себе и несомненные черты национального своеобразия, народности. Пушкин отзывался о баснях Крылова, что они отражают в себе некую «отличительную черту в наших нравах» — «весёлое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться». Из-под условно-«татарского» обличья «мурзы» впервые эта «черта» проступает в державинской оде к Фелице. Сказывается это и в языке «Фелицы». В соответствии с новым характером этого произведения находится и его «забавный русский слог», как определяет его сам Державин, — заимствующая своё содержание из реального бытового обихода, лёгкая, простая, шутивно-разговорная речь, прямо противоположная пышно изукрашенному, нарочито приподнятому стилю од Ломоносова. В поэтике русского классицизма — основного направления нашей додержавинской литературы XVIII в. — не существовало стихов вообще. Поэзия делилась на резко разграниченные, ни в каком случае не смешивающиеся друг с другом, обособленные и замкнутые поэтические виды: ода, элегия, сатира и т. д. Державин, начиная со «Стихов на рождение в Севере порфиородного отрока» и, в особенности, с «Фелицы», ломает рамки традиционных жанровых категорий. В противоположность однопланным родам и видам классицизма поэт создаёт сложные и полнокровные полифонические жанровые образования, зачиная новые традиции, предваряя в этом отношении не только «пёстрые главы» пушкинского «Евгения Онегина» или в высшей степени сложный жанр его же «Медного всадника», но и тон многих вещей Маяковского.

Всем этим Державин совершил подлинный литературный переворот. Многие писатели-современники, в особенности литературная молодёжь, восторженно приветствовали автора «Фелицы» за то, что он проложил «новый путь на Парнас», обрёл «путь непротоптанный и новый», сумел «вознестъ себя» среди всех остальных поэтов «простотой». «Оды, наполненные именами баснословных богов, наскучили и служат пищею мышам и крысам; «Фелица» написана совсем иным слогом, как прежде такого рода стихотворения не писались», — читаем в одной анонимной журнальной статье 1784 г. Наоборот, литературные «старики» резко напали на оду Державина. Однако это не помешало её колоссальному успеху: «у каждого читать по-русски умеющего очутилась она в руках», — свидетельствует современник.

В дальнейшем «Фелица» сделалась одним из самых популярных произведений нашей литературы XVIII в. Этот громадный успех наглядно доказывает, что ода Державина, которая произвела своего рода революцию в отношении поэтики Ломоносова, полностью отвечала основным литературно-общественным стремлениям и потребностям эпохи. В «Фелице» оказались объединёнными два начала поэзии Державина: положительное, утверждающее, и избличающее, критическое. Воспевание мудрой монархини — Фелицы — составляет одну из центральных тем творчества Державина, которому и современники, и позднейшая критика так и присвоили прозвание «Певца Фелицы». За «Фелицей» последовали стихотворения: «Благодарность Фелице», «Изображение Фелицы», наконец, прославленная почти столь же, как «Фелица», ода «Видение мурзы» (начата в 1783 г., окончена только в 1790 г.). В «Видении мурзы» воспевание Екатерины снова перемежается с сатирическими выпадами против вельмож, которые возмутились нападками на них поэта в «Фелице» и в ответ выступили с обвинениями его — один в «неприличной лести», другие, наоборот, в недопустимой фамильярности по отношению к царице в том, что «очень своевольно с тобой мурза твой говорит»; «словом, — как иронически, в народно-поговорочной форме резюмирует Державин, — тот хотел арбуза, а тот соленых огурцов». Всем этим недоброжелателям Державин отвечает с сознанием своей правоты и чувством собственного достоинства, напоминающими позднейшие знаменитые стансы Пушкина «Друзьям»:

Но пусть им здесь докажет муза,
 Что я не из числа льстецов,
 Что сердца моего товаров
 За деньги я не продаю...

Искренность этих стихов мы не имеем оснований подозревать. Последующая судьба темы Екатерины-Фелицы в творчестве Державина лучше всего доказывает это. В результате тесного личного общения с Екатериной, приблизившей было к себе Державина (одно время, как уже сказано, он служил её секретарём), он довольно скоро начал разочаровываться в том идеализованном образе, кото-

рый себе создал, начал убеждаться, что отнюдь не все дела Екатерины «суть красоты», что она «управляла государством и самым правосудием более по политике или по своим видам, нежели по святой правде», как прямо подчёркивал он позднее в своих автобиографических «Записках». И вот тема «Фелицы» в его творчестве замирает. Присяжный «певец Фелицы», несмотря на прямые и недвусмысленно заявляемые Екатериной ожидания от него новых хвалебных стихов, не мог принудить себя писать в прежнем роде. «Несколько раз принимался, запираясь по неделе дома, — рассказывает сам он в тех же «Записках», — но ничего писать не мог», — и тут же поясняет: «Не будучи возбужден каким-либо патриотическим славным подвигом, не мог он воспламенить своего духа, чтобы поддерживать свой высокий идеал, когда вблизи увидел подлинник человеческого с великими слабостями». А другому личному секретарю Екатерины, Храповицкому, призывавшему его продолжать писать хвалебные оды последней, поэт резко отвечал: «Богов певец не будет никогда подлец».

О том, что Державин, действительно, не мог и не хотел воспевать ложные достоинства и заслуги, лучше всего свидетельствует следующий факт. Вскоре после «Фелицы», по настояниям издателя «Собеседника любителей российского слова» княгини Дашковой, которая хотела «в угождение императрице сделать приветствие» в журнале князю Потёмкину, Державин вынужден был написать ему хвалебную оду: «Ода великому боярину и воеводе Решемыслу, писанная подражением Оды к Фелице в 1783 году» (Решемысл — персонаж из другой сказки Екатерины «О царевиче Февее»). Однако Державин поступил весьма «лукаво». В образе Решемысла он рисует свой идеал истинного вельможи, наделяя его такими чертами, которых у Потёмкина заведомо не было и которые прямо противоположны его порокам, высмеянным в «Фелице». Больше того, в последней строфе Державин совершенно открыто это подчёркивает:

Но, муза! вижу, ты лукава,
Ты хочешь быть пред светом права:
Ты Решемысловым лицом
Вельможей должность прославляешь.
Конечно, ты своим пером
Хвалить достоинства лишь знаешь.

Таким образом, к стихотворению даётся необходимый для его понимания ключ; хвалебная ода благодаря этому превращается почти в сатиру.

Правда, положение «политика и царедворца», рождённого к тому же «под жезлом», под «железным скиптром самодержавства», заставляло подчас Державина идти столь неприятным ему путём подлаживания и лести. С едкой горечью, окрашенной вместе с тем в тона высокого гражданского негодования, сам он признаётся в этом в одном из стихотворных посланий к тому же Храповицкому, кото-

рый назвал его в своих стихах «державным орлом». Оспаривая это название, Державин продолжает:

А по твоему коль станет,
Ты мне путы развяжи;
Где свободно гром мой грянет,
Ты мне небо покажи;
Где я в поприще пушуся
И препон бы не имел?

Где чертог найду я правды? —
Где увижу солнце в тьме? —
Покажи мне те ограды
Хоть близ трона в вышине,
Чтоб где правду допускали
И любили бы ее.

Страху связанным цепями
И рожденным под жезлом,
Можно ль орлами крылами
К солнцу нам парить умом?
А хотя б и возлетали:
Чувствуем ярмо свое.

Должны мы всегда стараться,
Чтобы сильным угождать,
Их любимцам поклоняться,
Словом, взглядом их ласкать.
Раб и похвалить не может,
Он лишь может только лстыть.

Но даже и лстыя, Державин умел не быть рабом. Пушкин, считая высоким качеством современной ему поэзии, выгодно отличавшим её от литературы французской, то, что она «не носит на себе печати рабского унижения», что «наши таланты благородны, независимы», добавляет в одном из своих литературно-полемических писем к А. Бестужеву: «С Державиным умолкнул голос лести. А как он лстыл? — О вспомни, как в том восхищеньи, || Пророча, я тебя хвалил, || Смотри, я рек, триумф минуто, || А добродетель век живет». Строки эти взяты из оды «На возвращение графа Зубова из Персии», посвящённой Валериану Зубову, брату последнего фаворита Екатерины, Платона Зубова. С этой своей одой Державин, который и ранее, в период всесильного господства Зубовых при Екатерине, хвалил Валериана Зубова, обратился к нему тогда, когда при Павле Зубовы находились в жестокой опале. Один из знакомых Державина иронически заметил ему, что, конечно, теперь он уже не станет больше «лстыть» Зубову. Державин ответил ему, как он сам рассказывает в «Записках», что «в рассуждении достоинств он никогда не перемняет мыслей и никому не лстыит, а пишет истину» — и демонстративно написал эту оду. И случай с одой Зубова не является чем-то исключительным. Наиболее охотно воспеваемыми Державиным современниками, которых он выдвигал в качестве образца истинных достоинств и подлинного героизма, оказывались по преимуществу люди, находившиеся в опале: знаменитый екатерининский полководец Румянцев, подвергнувшийся гонениям Потёмкина и отстранённый им от дел; уволенный одно время при Павле I в отставку и сосланный под присмотр полиции в своё имение Суворов.

Правда, новое отношение Державина к Екатерине проявлялось в его поэзии чисто отрицательным образом. Державин лишь перестал писать ей хвалебные оды. Но и теперь — и в этом яркий пример той «пёстрой смеси мыслей», о которой писал Чернышевский, — это не помешало ему придавать исключительно важное значение его

прежним «дифирамбам» Фелице. В воспевании Екатерины сам Державин (и здесь, конечно, сказывается его классово-историческая ограниченность) склонен был, опять-таки совершенно искренно, усматривать чуть ли не свою главную литературную заслугу, во всяком случае своё наиболее верное право на бессмертие (см. стихотворение «Мой истукан», 1794, и др.).

**Сатирические
оды.**

Если культ «Фелицы» был связан с желанием Державина сохранить «здание» дворянско-помещицкой государственности таким, как оно есть,— сатирические темы и мотивы поэзии Державина были вызваны стремлением очистить его от «сора». Вот почему, наряду с темой Фелицы — мудрой и просвещённой монархини, «матери народа», второй основной тематической линией державинской поэзии является бичующе-сатирическое обличение высшей придворной знати — «злых» «князей мира». «Державин, бич вельмож, при звуке грозной лиры || Их горделивые разоблачал кумиры», — превосходно скажет об этой стороне его поэзии Пушкин. И лира Державина, действительно, бывала подчас грозной. В одной из записок, которую Державин, уже в бытность министром юстиции, подал Сенату, он писал, что происхождение, «порода» есть только путь к преимуществам, запечатлевается же благородное происхождение воспитанием и заслугами. И в своих сатирических одах, наиболее ярким образцом которых является ода «Вельможа», Державин с неукротимой энергией и небывалой у нас дотоле силой художественной выразительности громит «гордящуюся» только «своей древностью», «гербами предков» «позлащенную грязь», «жалких полубогов», «истуканов на троне», «мишурных царей на картонных престолох». «Не ты, сидящий за кристаллом, || В кивоте, блещущий металлом, || Почтен здесь будешь мной, болван!» — энергично восклицает Державин ещё в своей ранней оде «На знатность» (1774), явившейся первоначальным вариантом знаменитого, написанного двадцать лет спустя «Вельможи». Этих же блещущих златом мундиров и орденов «болванов» (слово, в то время равнозначное словам: кумир, идол) заклеит поэт в «Вельможе» негодующе-презрительными строками об «осле», который «останется ослом, хотя осыпь его звездами, || Где должно действовать умом, он только хлопает ушами».

Предельной резкости и силы «бичующий» голос Державина достигает в одном из его многочисленных «Преложений» псалмов — жанр, который разрабатывался им вслед за Ломоносовым и Сумароковым, — а именно в переложении 81-го псалма, названном им «Властителям и судиям». С пафосом ветхозаветного пророка Державин призывает в нём небесные громы на «неправедных и злых» — «сильных мира», земных богов. Над этим переложением Державин работал в течение многих лет, несколько раз его переделывая (начато около 1780 г., окончательно завершено в 1787 г.). В 1780 г. Державин попытался опубликовать вторую редакцию переложения в уже известном нам журнале «Санкт-Петербургский Вестник», в котором появилась и «Сатира I» Капниста. Но по требованию вла-

стей книжка, которая открывалась как раз этим стихотворением, была задержана, лист с ним был вырезан и заменён другим, повидимому, в связи с этим журнал сперва заметно обесцветился, а примерно через полгода и вовсе прекратил своё существование — история, хорошо памятная нам по «Трутню» и «Живописцу» Новикова. В 1787 г. Державину удалось напечатать несколько смягчённую и близкую к окончательной третью редакцию переложения. Но когда в 1795 г., т. е. в самый разгар французской революции, Державин поднёс Екатерине для предварительного просмотра том своих сочинений, в который внёс и эту свою оду, он вдруг заметил, что на одном из очередных дворцовых приёмов императрица встретила его с чрезвычайной холодностью. Что же касается окружающих, они просто, по собственному позднему рассказу Державина в его «Записках», «бегали его, как бы боясь с ним даже и встретиться, не токмо говорить». То же произошло и на следующем приёме. Наконец, приехав во дворец в третий раз, Державин прямо обратился к одному из наиболее влиятельных вельмож, графу Безбородко, спрашивая, разрешены ли его стихи к печати: «Он, услышав от него вопрос сей, побегал прочь, бормоча что-то, чего не можно было выразуметь». Разъяснил всё Державину один из приятелей, встретившийся с ним на стороне: Он спросил его: «Что ты, братец, пишешь за якобинские стихи?» — «Какие?» — «Ты переложил псалом 81-й, который не может быть двору приятен». — «Царь Давид, — сказал Державин, — не был якобинец, следовательно песни его не могут быть никому противными». В тот же вечер Державин к ужасу своему узнал от поэта И. И. Дмитриева, что грозному следователю тайной экспедиции, «кнутабойце» Шешковскому, через руки которого за несколько лет до того прошёл Радищев, велено допросить его, как он смеет писать такие «дерзкие стихи». Державин тотчас же написал особую оправдательную записку, в которой «ясно, — как он говорит, — доказал, что тот 81-й псалом перефразирован им без всякого дурного намерения». Эту записку он отправил фавориту Екатерины Зубову и ещё двум влиятельнейшим вельможам. Записка возымела действие. Тем не менее Екатерина так и не разрешила Державину опубликовать собрание его стихов. Не пропущена была цензурой в 1798 г., т. е. уже при Павле, и окончательная редакция оды.

В державинской оде и в самом деле имеется несколько крайне смело и резко звучащих строф, по грозному и гневному чувству почти приближающихся к пафосу радищевской оды «Вольность». Особенно резок конец:

Воскресни, боже! Боже правых!
И их молению внимай:
Приди, суди, карай лукавых
И будь един царем земли!

По силе заключённого в этой концовке призыва божьего суда над земными владыками переложение Державина почти может идти

в сравнение со знаменитой концовкой лермонтовских стихов на смерть Пушкина. У Державина, правда, нет расплаты кровью, но зато стихотворение его грозит не тем, кто «стоит у трона», а прямо тем, кто сидит на нём.

Нападая на «боярских сынов», «дмящихся» (гордящихся) не личными заслугами, а «пышным древом предков дальних», Державин, подобно Сумарокову, противопоставляет им «истинную подпору царства» — ту социальную среду, к которой он и сам принадлежал по своему происхождению. Это — широкие дворянские круги — «росское множество дворян», которое во время пугачевского восстания, по словам Державина, «спасло от расхищения империи», «утвердило монаршу власть», а ныне «талантом, знаньем и умом» «дает примеры обществу», «пером, мечом, трудом, жезлом» служит его «пользе». Тем не менее в переложении 81-го псалма, высоко оценённом и Белинским и Добролюбовым, как и в некоторых сатирических одах «певца царей» Державина, зазвучали подлинно гражданские темы и мотивы. Таковы знаменитые строфы того же «Вельможи» о лжевельможах — «глыбах грязи позлащенной» — и вельможах истинных, «кои доблестью снискали себе почтенье у граждан». Державин подхватывает и развивает здесь, как и в ряде других своих стихов, основные образы и мотивы, рассеянные по нашей сатирической литературе XVIII в. — от сатир Кантемира и сатиры Сумарокова «О благородстве» до сатирических журналов Новикова и Крылова. В частности, строка о «шутах», наряженных в «вельможи», прямо перекликается с одним из «Вопросов» Фонвизина. Мотив «коня Калигулы» повторяется в нашей сатирической литературе неоднократно. Но под пером Державина эти ходовые мотивы достигают стельбы высокого патетического накала и одновременно такого небывалого словесного чекана, что при всей исторической ограниченности политических взглядов поэта именно он в значительной мере должен считаться зачинателем русской гражданской поэзии. В частности знаменитое послание Рылеева «К временщику» непосредственно восходит к традиции державинской обличительной оды. Некоторые же строфы «Вельможи» — произведения, отозвавшегося в «Вольности» Пушкина, — вплотную подводят нас к «Размышлениям у парадного подъезда» Некрасова. Недаром с таким высоким уважением произносит имя Державина не кто иной, как Радищев. Не случайно тот же Рылеев, вызывая в своих «Думах» в ряду других героев свободы и тень Державина, прямо приравнивает его гражданский пафос — «к общественному благу ревность» — к пафосу и своему собственному, и своих современников декабристов. Звучавшие для декабристов как нечто своё и близкое, гражданские стихи Державина продолжали сохранять это звучание и позднее, среди петрашевцев.

В своих сатирических одах Державин, действительно, не только был «зла непримиримый враг», обличая неправду и беззакония своего времени, но и «чтил достоинства», «славил святую добродетель».

тель». Порочным «судьям и владыкам» противопоставит в них образ высокого духом мужа-гражданина, «праведного судии», защитника угнетённых и обиженных, гонителя порока во всех его видах и степенях, человека, ратующего за «общественное благо» (выражение самого Державина, подхваченное Рылеевым) и в этом одном находящего истинную свою награду: «Желает хвал, благодаренья || Лишь низкая себе душа, || Живущая из награжденья». Поэт, несомненно, рисует здесь некий идеал человека-гражданина; но, столь же несомненно, в этом идеальном образе просвечивают для нас и некоторые знакомые нам реальные черты самого Державина — администратора и государственного деятеля. Вообще явившаяся впервые в «Фелице» живая личность поэта не только никогда уже не уходит из державинского творчества, но и всё больше конкретизируется, «оплотняется» в последующих его стихах, обретает в них всё более и более устойчиво-реальные очертания.

Автобиографичность Державина.

Из тяжёлой золотой рамы кованных державинских строф перед нами с необычайной и яркой жизненностью выступает уже известный нам облик — один из замечательных русских характеров, человек исключительно горячей крови, живущий всей полнотой бытия, кипуче-деятельный, пылкий, порывистый, увлекающийся, честный, прямой, умеющий страстно любить и столь же страстно презирать и ненавидеть, владеющий даром беспощадно-бьющего слова, острой насмешки, зачастую переходящей в тонкую автоиронию. Из од Ломоносова мы ничего не можем узнать о личной жизни самого поэта. В стихах Державина перед нами развёртывается почти вся его красочная биография, во всей конкретности отдельных её эпизодов, со всем многообразием личных, семейных, дружеских и служебно-общественных связей и отношений.

Первым из всех наших поэтов-описцев Державин спускается с высот одического Олимпа — мифологизированного обиталища «земных богов» и «богинь» — в сферу обыкновенной человеческой жизни, ярко изображает частный семейный быт — и свой собственный, и своих современников. Это замечательное расширение, своеобразная «демократизация» круга явлений действительности, впервые допускаемых поэтом в свои стихи, имели исключительно важное историко-литературное значение. И недаром даже Пушкин, уже почти в конце жизни, в период работы над «Езерским» и «Медным всадником», отстаивая право на введение в поэму «ничтожного героя» — мелкого петербургского чиновника, ссылался именно на Державина как на своего предшественника:

Державин двух своих соседей
И смерть Мецгерского воспел.
Певец Фелицы быть умел
Певцом их свадеб и обедов,
И похорон, сменивших пир,—
А знал ли их, скажите, мир?

И в самом деле, строфы стихов Державина перенасыщены реальной действительностью, окружавшей поэта, густо населены пёстрой и многоголосой толпой его современников — царей, полководцев, крупных государственных деятелей, близких, друзей, врагов, наконец, просто соседей, вплоть до привратника его петербургского дома, до простых крестьянских девушек, пляшущих народный танец — так называемого «бычка».

Самого поэта прямо смущала эта столь непривычно автобиографическая, сугубо личная окраска его стихов. Это заставляло его порой и вообще весьма скептически смотреть на будущее своего творчества, отзываться о своих произведениях, как о «пустяках». «Всё это так, около себя, и важного значения для потомства не имеет: всё это скоро забудут». Опасения эти оказались до известной степени основательными. Многие из мимолётных фактов и эпизодов, мелких бытовых подробностей, злободневных намёков и околичностей, которыми переполнены державинские стихи, скоро стало чуждым и зачастую просто непонятным последующим читательским поколениям. Но, с другой стороны, именно эта «личность», жадная и заинтересованная внимательность к окружающему, живая конкретность художественно-поэтического созерцания сделали творчество Державина важнейшим этапом на путях развития нашей литературы от классицизма к Пушкину и вместе с тем нагляднейшим, красноречивейшим литературным памятником России той эпохи. «Певец Фелицы» ярко и красочно отражает в своих стихах и всё своё время.

Победно-патриотические оды.

В творчестве Державина нашла замечательное выражение героика его времени. Державин был пылким русским патриотом. Патриотизм, по словам Белинского, был его «господствующим чувством». Опять-таки вместе с передовой сатирической журналистикой своего времени — журналами Новикова и позднее Крылова, вместе с Фонвизинным Державин резко восставал против «галломании» — рабского подражания придворных и высших дворянских кругов иноземцам. «Французить нам престать пора, но Русь любить!» — энергично восклицал он. И Державин любил Русь. Жизнь Державина проходила в эпоху дальнейшего мощного роста Русского государства, решившего в это время в свою пользу ряд «вековых споров» и героически отстаившего себя от поползновений иноземных захватчиков и поработителей. В 1760 г., когда Державину исполнилось 17 лет, русские войска, за год до того наголову разбившие крупнейшего западноевропейского полководца того времени прусского короля Фридриха II при Кунерсдорфе, заняли столицу Пруссии Берлин. На глазах 70-летнего Державина прошла народная Отечественная война 1812 г., завершившаяся разгромом Наполеона и победоносным вступлением русских войск в Париж. Державин был свидетелем неслыханных успехов русского оружия: побед Румянцева во время первой турецкой войны при Ларге и Кагуле, морской победы при Чесме, взятии во время второй турецкой войны Суворовым, прославившим

себя годом ранее победами при Фокшанах и Рымнике, крепости Измаил, его же побед в Польше, позднее блестящих побед в Италии, небывалого в военной истории по героическому преодолению трудностей перехода русских войск под водительством того же Суворова через Альпы. «Мы тогда были оглушены громом побед, ослеплены блеском славы», — писал об этой поре Белинский. Героическая мощь, ослепительные военные триумфы России наложили печать на всё творчество Державина, подсказали ему звуки и слова, исполненные подобного же величия и силы. И в человеке превыше всего ценил он «великость» духа, величие гражданского и патриотического (в его понимании этих слов) подвига. «Великость в человеке бог!» — восклицал он в одном из ранних своих стихотворений («Ода на великость»). И это проходит через всю его поэзию. Недаром Гоголь склонен был считать его «певцом величия» по преимуществу — определение меткое и верное, хотя и не покрывающее собой всей сложности державинского творчества. «Стоит пробежать его «Водопад», — пишет Гоголь, — где кажется, как бы целая эпопея слилась в одну стремящуюся оду. В «Водопаде» перед ним пигмеи другие поэты. Природа там как бы высшая нами зримой природы, люди могучее нами известных людей, а наша обыкновенная жизнь перед величественной жизнью, там изображенною, точно муравейник, который где-то далеко копошится внизу». «Всё у него величаво, — продолжал Гоголь, — величав образ Екатерины, величава Россия, созерцающая себя в осми морях своих; его полководцы — орлы». Действительно, блестящие победы русского оружия находят в Державине самого восторженного и вдохновенного барда. В своих победных одах, которых является особенно много в его творчестве 90-х годов, Державин откладывает в сторону «гудок» и «лиру» — признанные орудия «русского Горация и Анакреона», как величали его современники, — и вооружается боевой «трубой». В победных одах он в значительной степени возвращается даже к столь решительно в своё время отвергнутой им поэтике «громозвучной» ломоносовской оды. Ода «На взятие Измаила» и прямо снабжена эпиграфом из Ломоносова. Торжественная приподнятость тона, патетика словаря и синтаксиса, грандиозность образов и метафор — таковы основные «ломоносовские» черты победных од Державина. С извержением вулкана, с «черно-багровой бурей», с концом мира — «последним днем природы» — сопоставляет поэт «победу смертных выше сил» — взятие русскими крепости Измаил, которая считалась и самими турками и военными специалистами на Западе абсолютно неприступной. Подобные же образцы грандиозной батальной живописи даёт Державин и в других своих победных одах. С огромным воодушевлением, широкой размахистой кистью рисует он мощные и величавые образы замечательных военных деятелей и полководцев эпохи во главе с «вождем бурь полночного народа» — великим, не ведавшим поражений Суворовым. «Кем ты когда бывал побеждаем. || Всё ты всегда везде превозмог», — торжествующе восклицает поэт о Суворове. Длинный ряд державинских

стихотворений, посвящённых Суворову и упоминающих о нём («На взятие Измаила», «На взятие Варшавы», «На победы в Италии», «На переход Альпийских гор», «На пребывание Суворова в Таврическом дворце», «Снигирь» и многие другие), слагается как бы в целую блистательную поэму — грандиозный поэтический апофеоз беспримерной воинской славы величайшего из полководцев, того, «кто превосходней всех героев в свете был». Знаменательно при этом, что с особенной любовью подчёркивает Державин в «князе славы» Суворове черты, роднящие его с народом: неприязнительность в быту, простоту в обращении, живую связь взаимного доверия, дружбы и любви между полководцем и идущими за ним на всё солдатами:

«Друзья!» — он говорит: «известно,
Что Россам мужество совместно;
Но нет теперь надежды вам.
Кто вере, чести друг неложно,
Умреть иль победить здесь должно». —
«Умрем!» клик вторит по горам.

(«На переход Альпийских гор».)

В отчаянии, что «львиного сердца, крыльев орлиных нет уже с нами», Державин в стихах, вызванных смертью Суворова, горестно вопрошает:

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари,
В стуже и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари,
Тысячи воинств, стен и затворов,
С горстью Россиян всё побеждать?

Художественно подчёркивая глубокую народность Суворова, Державин воображает его в характерном облике эпического «вихря-богатыря» русских народных сказок. При этом, постоянно указывая на беспощадность Суворова к врагам родины, Державин вместе с тем всегда отмечает в нём и черту русского национального великодушия, милости к «малым сим» — к слабым тростинкам. Вообще в своих победных одах Державин — и это замечательная их особенность — не ограничивается воспеванием только великих вождей и полководцев. Вождям соответствуют их геройские рати — «русски храбрые солдаты, в свете первые бойцы». Первый тост в застольной воинской песне Державина «Заздравный Орел», написанной, как он сам поясняет, «в честь Румянцева и Суворова», поэт провозглашает за «русских солдат»:

О! исполать, ребята,
Вам, русские солдаты,
Что вы неустрашимы,
Никем непобедимы:
За здравье ваше пьем!

Больше того, в ряде стихов Державина из-за создаваемых им колоссальных образов полководцев — Репнина, Румянцева, Суворова —

как бы выступают ещё более безмерно могучие очертания «твёрдо-каменного Росса» — всего русского народа. Именно народ, народный дух и народные крепость и сила спасли страну в години наиболее тяжких исторических испытаний — во времена монгольского ига, кровавых оборонительных войн XVII в. Вот как, например, рисует Державин свержение монгольского ига, когда русский народ «три века» лежал один, всеми оставленный и покинутый, в страшном, близком к смерти сне:

Лежал он во своей печали,
Как темная в пустыне ночь;
Враги его рукоплескали,
Друзья не мыслили помочь,
Соседи грабежем алкали;
Князья, бояре в неге спали
И ползали в пыли, как червь:
Но бог, но дух его великий
Сотряс с него беды толики,—
Расторгнул лев железну вервь!.

Где есть народ в краях вселенны,
Кто б столько сил в себе имел:
Без помощи, от всех стесненной
Ярем с себя низвергнуть смел
И, вырвав бы венцы лавровы,
Возверг на тех самих оковы.
Кто столько свету страшен был?
О Росс! твоя лишь добродетель
Таких великих дел содетель...

Не «князьям и боярам», а именно «всему русскому народу», как поясняет сам Державин в примечаниях к той же оде «На взятие Измаила», из которой заимствованы и только что приведённые строфы, обязана своими величественными победами и современная поэту Россия. И Державин не устаёт славить в своих стихах «великий дух» русского народа, необоримую, твёрже скалы, грудь «Росса», российскую доблесть и силу, которой «нет преград»: «Чья Россов тверже добродетель? Где больше духа высоты?» — постоянно спрашивает себя поэт и неизменно, рисуемыми им живыми картинами и образами русской доблести, исконного русского героизма отвечает: ничья и нигде. Вот русские воины, зная, что «слава тех не умирает, кто за отечество умрет», со спокойной твёрдостью и с «сияющей душой», молча и непреодолимо движутся на неприступные твердыни Измаила:

Идут в молчании глубоко,
Во мрачной, страшной тишине;
Собой пренебрегают, роком;
Зарница только в вышине
По их оружию играет,
И только их душа сияет,
Когда на бой, на смерть идет.
Уж блещут молнии крылами.
Уж осыпаются громами;
Они молчат,— идут вперед.

Вот они же, ведомые Суворовым, победоносно переваливают через Альпийские льды и снега, через непроходимые горные потоки и крутые теснины, заполненные притаившимся и смертоносным врагом: «Но Россу где и что преграда?» — гордо вопрошает он, переключаясь с соответствующим местом «Оды на взятие Хотина» Ломоносова.

Победы России — грозное предупреждение её недругам. В стихах, посвящённых победам в 1807 г. атамана донских казаков Платова и характерно озаглавленных «Атаману и войску Донскому», Державин, с законной национальной гордостью оглядываясь на славное прошлое русской земли, вопрошает:

Был враг Чипчак — и где Чипчаки?
Был недруг Лях — и где те Ляхи?
Был сей, был тот: их нет; а Русь?..
Всяк знай, мотай себе на ус.

Последняя строка явно адресована Наполеону, неизбежное падение которого, если он отважится вторгнуться в Россию, Державин prophetically предсказывал ещё за несколько лет до войны 1812 г. Уже в старческих своих стихах, посвящённых Отечественной войне 1812 г., «Гимн лироэпический на прогнание французов из Отечества», слабеющей рукою набрасывает Державин замечательную характеристику «добльственного» русского народа:

О Росс! О добльственный народ,
Едиственный, великодушный,
Великий, сильный, славой звучный,
Ивящностью своих доброт!
По мышцам ты неутомимый,
По духу ты непобедимый,
По сердцу прост, по чувству добр,
Ты в счастье тих, в несчастье бодр...

Ещё Ломоносов в своих одах, как мы знаем, проводил резкую грань между войнами хищническими, порождёнными стремлением к захвату чужих областей, к порабощению других народов, и войнами законными, оборонительными, являющимися «щитом», т. е. вызванными необходимостью защитить свою страну. Историческую миссию России он видел в том, чтобы нести народам мир — «тишину». Эта же нота настойчиво звучит и у Державина, считающего «проповедь мира миру» одной из основных своих заслуг как поэта («Лебедь»). В своей уже несколько раз упоминавшейся и цитировавшейся нами оде «На переход Альпийских гор» поэт, обращаясь к народам Европы, восклицает: «Воюет Росс за общее благо, за свой, за ваш, за всех покой». Конкретно-политическая наполненность и обращённость этого и подобных лозунгов и деклараций определена и ограничена условиями исторической действительности, классовой природой и отсюда «пёстрой смесью взглядов» поэта. В частности, в данном случае «общее благо» и «покой» он связывает с поражением французской революции. Но Державин, как и Ломоносов, сумел в то же время почувствовать и сформулировать здесь то, что составляет существеннейшую черту нации, породившей и выдвинувшей Суворова и Кутузова, — бескорыстие, героическое великодушие русского народа, не стремящегося к захватам и завоеваниям, но умеющего грудью стать на защиту родины. Равным образом в слово «Росс» и даже в выражение «весь русский народ» Державин, весьма возможно, вкладывал классово-ограничивающее содержание, прежде

всего и больше всего разумея под этим «росское множество дворян». Так, строка его об Екатерине II — «свободой бы рабов пленила» — могла бы подать повод к самым произвольным толкованиям, если бы у нас не было прямого свидетельства самого поэта, что он разумел ею не что иное, как «Манифест о вольности дворянства». Но объективное звучание победно-патриотических стихов Державина, в особенности в сознании последующих поколений, несомненно, было гораздо шире смысла, вкладывавшегося в них самим автором.

Картины русской жизни.

Наряду с героической стороной современной ему русской действительности Державин рисует исключительно яркие картины быта эпохи. В его стихах воочию оживает перед нами праздничная, пиршественная сторона жизни нашего XVIII в. «Вредной роскоши» вельмож Державин любит полемически противопоставлять «гораццианский» идеал довольства малым, — «умеренности», неприхотливого семейного обихода рядового дворянина, который идёт «средней стезей», почитая «всю свою славу» в том, «что карлой он, и великаном, и дивом света не рожден». Тем не менее в поэзии Державина с исключительной яркостью и наглядностью отразились весь павлинный блеск, всё фейерверочное великолепие екатерининского времени — времени неслыханно-пышных торжеств, потешных огней, победных иллюминаций, «гремящих хоров» — самой праздничной «светозарной» эпохи в жизни русского дворянства. Особенно колоритно в этом отношении составленное Державиным в стихах и в прозе описание знаменитого празднества в Таврическом дворце князя Потёмкина, данного им незадолго перед смертью. Описание это сделано с такой осязательностью, что, читая его однажды ночью в деревенском уединении, поэт Батюшков пережил почти настоящую зрительную галлюцинацию: «Тишина, безмолвие ночи, — рассказывает Батюшков, — сильное устремление мыслей, поражённое воображение — всё это произвело чудесное действие. Я вдруг увидел перед собою людей, толпу людей, свечи, апельсины, бриллианты, царицу, Потёмкина, рыб и бог знает чего не увидел: так был поражён мною прочитанным. Вне себя побежал к сестре... «Что с тобой?» — «Оно, они!» — «Перекрестись, голубчик!..» Тут-то я насилиу опомнился». С такой же яркой красочностью развёртывает Державин картины частного быта русского дворянства, благоденствующего в своих городских особняках или на просторах светлого и довольного поместного приволья — говоря словами Белинского, «вельможескую русскую жизнь на распашку». Полностью воспроизводя известную оду Державина «Приглашение к обеду», обращённую к вельможным «благодетелям» поэта — князю Платону Зубову, И. И. Шувалову и графу Безбородко, Белинский замечает: «Как всё дышит в этом стихотворении духом того времени — пир для милостивца, и умеренный стол без вредных здравью приправ, но с золотую шекснинскую стерлядь, с винами, которые «то льдом, то искрами манят», с благовониями, которые льются с курильниц, с плодами, которые смеются в корзинках, и, — добавляет Белинский, — особенно с слугами, которые не

смеют и дохнуть!..» С наименьшей яркостью, обилием живописных подробностей, материальной ощутительностью изображает Державин быт богатого купечества («К первому соседу»), работы крестьян в полях и на крепостных фабриках, их «сельские забавы» («Евгению. Жизнь Званская», «Крестьянский праздник» и др.), народные городские гулянья в праздничные дни («На рождение царицы Гремиславы» и др.).

«Дух того времени», дворянское мироощущение Державина склывается и на этих описаниях, в особенности, на изображении им жизни и труда крепостных крестьян. В полную противоположность Радищеву, Державин совершенно не останавливается на мрачных, тяжёлых сторонах жизни крестьянства. Его крестьяне веселы и довольны, бодро и проворно служат своим господам («Бьет полдня час, рабы служить к столу бегут»). В «Горькой участи» Чулкова было показано убогое детство крестьянских детишек, в «Отрывке путешествия в ***» оборванные и голодные ребятишки пугались одного вида барина, разбегаясь и прячась от него, куда попало. В стихах Державина «крестьянский рой детей» дружно сбегается к барину, чтобы получить от него по нескольку кренделей или баранок («Евгению. Жизнь Званская»). Тяжкий барщинный труд именуется Державиным «деревенскими упражнениями», после которых господа задают своим «счастливым, радостным» крестьянам «пир горой» («Крестьянский праздник»), с тем, чтобы на следующее утро они ещё с большим рвением принялись за свою обычную работу:

Но только, встав поутру рано,
Перекрестите шумный лоб,
Умыв водой лицо багряно;
С похмелья чару водки троп¹ —
Уж не влекитесь больше к пьянству,
Здоровью вредну, христианству
И разорительну всем вам;
А в руки взяв серп, соху, косу,
Пребудьте, не поднявши носу,
Любезны богу, господам.

В этих идиллических картинах, подобных уже известной нам комической опере Василия Майкова со схожим и столь же характерным названием «Деревенский праздник» или описаниям крестьянской жизни у Карамзина, перед нами Державин — убеждённый крепостник, решительно высказывавшийся как раз в это время — в последний период своего творчества — за безусловную необходимость сохранения крепостного права, автор стихотворения «Голубка», в котором он вкладывал в уста самих же крестьян заявление о «сладости» крепостного «плена» и о том, что «златая вольность» не только не желательна, а и прямо для них вредна.

Природа. Впервые под пером Державина возникает в нашей поэзии XVIII в. и объективный земной мир — природа. В сатирах Кантемира, с их исключительным вниманием

¹ Тропнуть (областное слово) — сильно ударить.

к человеку, к человеческим порокам и «злонравию», природы, пейзажей вообще нет. В одах Ломоносова чаще всего рисуется некий, столь же абстрактный, как и образ одического «певца», мифологизированный мир, весьма далёкий от подлинной земной действительности. Имеющиеся в них земные пейзажи даны или в таком охватывающем, гиперболизированном виде, что могут быть воспринимаемы не взглядом, а только умом (характерная для него гигантская картина — точнее даже олицетворённая карта всей России, опирающейся локтем на Кавказ, а ноги уставившей в великую Китайскую стену), или предстают в условно персонифицированном виде вроде излюбленной им метафоры: «брега Невы руками плещут». Правда, в одах Ломоносова мы встречаем замечательные картины полярной природы, но и они даны в плане предельной грандиозности и для большинства его читателей, никогда не видевших ни ледяных гор, ни северных сияний, носят точно так же в значительной степени умопостижимый характер. В рассудочно-выхолощенной поэзии Сумарокова природы как таковой вообще в сущности нет. Те же штампованные элементы пасторального пейзажа, которые находим в его вклогах, идиллиях и т. п., носят совершенно условно-теоретический характер, заранее заданный поэтикой жанра. В своей «Эпистоле о стихотворстве» Сумароков требует от пасторального поэта:

Вспевай в идиллии мне ясны небеса,
Зеленые луга, кустарники, леса,
Биющие ключи, источники и рощи,
Весну, приятный день и тихость темной ночи
Дай почувствовать мне пастушью простоту...

Точно по этому рецепту и выписывается сумароковская природа:

Распустились деревья, на лугах цветы цветут,
Веют тихие зефиры, с гор ключи в долины бьют,
Воспевают сладки песни птички в рощах на кустах,
А пастух в свирель играет, сидя при речных струях.

В стихах Державина перед нами развёртывается реальный, зримый, вещный мир во всей его чувственной наглядности, осязательности, ощутимости, в обилии красок, звуков, тонов, переливов. В одном из своих стихотворений («Радуга») Державин призывает живописца «подражать» величайшему в мире художнику — солнцу:

Только одно солнце лучами
В каплях дождя, в дол отражаясь,
Может писать сими цветами
В мраке и мгле, вечно светясь.
Умей подражать ты ему:
Лей свег в тьму.

И Державин умел «подражать» солнцу — заливать потоками света строфы и строки своих стихов. По своей необычайной красочности,

ярчайшей феерической живописности стихи Державина едва ли имеют себе что-либо равное. «Какое зрелище очам!» — эта излюбленная Державиным строка, повторяемая им в ряде стихов, может быть распространена почти на всю его поэзию. Почти всё в ней сверкает золотом, драгоценными камнями, дорогими пышными тканями — «золотом», «сребром», «лазурью», «пурпурами», «бархатом», «багрянницей». По его стихам разлиты «огненные реки», рассыпаны «горы алмазов», рубинов, изумрудов, «граненых бриллиантов холмы», «бездны разноцветных звезд». Всю природу рядит он в блеск и сияние. Небеса его «златобисерны» и «лучезарны», дожди — золотые, струи — жемчужные, заря «багряным золотом покрывает поля, леса и неба свод», берега «блещут», луга переливаются «перлами», воды «сверкают сребром», облака — «рубином». Очень охотно употребляет Державин составные эпитеты типа — «искросеребряный», «златозарный», в которых каждая составляющая часть выражает блеск, горение, сверкание. У него встречается такая строка, как: «В златых, блистающих, безмрачных цепях своих». «Лазурны тучи краезлаты, ||Блισταющи рубином сквозь,|| Как испещренный флот богатый ||Стремятся по эфиру вкось» — таков характерный пейзаж Державина, в создании которого участвовала столько же баснословная роскошь дворянского быта екатерининского времени, сколько отзвуки военно-морских триумфов эпохи, отсветы победных зарев Кагула, Измаила и Чесмы.

Но наряду с подобной парадной, подчас почти по-дворцовому изукрашенной природой, невольно вызывающей в памяти знаменитую золотую анфиладу, тронный зал, янтарную комнату или комнату-табакерку Большого Царскосельского дворца, в стихах Державина появляются и тонко выписанные, точные и правдивые зарисовки природы различных местностей и краёв России, предвосхищающие пейзажную живопись Пушкина. Таково, например, описание осени и зимы в оде «Осень во время осады Очакова». В этих пейзажах, почти непосредственно подводящих нас к осенне-зимним пейзажам «Евгения Онегина», замечательны конкретная точность Державина, тщательное соблюдение им «местного колорита». Так, Белинский, отмечая верность описаний Державина в ряде строф той же «Осени во время осады Очакова» («...по ним вы думаете, что вы в России»), по поводу стихов «И роскошь винограду прорит || Рукою жадной на вино» добавляет: «Тоже прекрасные стихи, но куда они переносят нас — бог весть!» На самом деле стихи эти как раз вполне соответствуют южно-русской природе; ведь стихотворение описывает осень не под Москвой, а под Очаковом. Равным образом в «Водопаде» Державин дал столь же величественное, сколь и точное описание водопада Кивач, который в бытность свою олоонецким губернатором он посетил и подробно описал в своём путевом дневнике. В одной из од он попытался — в данном случае, очевидно, по рассказам — дать впервые в нашей литературе картину дикой природы Кавказа (Пушкин с похвалой приводит её в примечаниях к «Кавказскому пленнику»).

Поэт-мыслитель. Поэтическое творчество Державина отличается не только своей живописной яркостью. Поэт-живописец, в ряде своих стихов он становится и поэтом-мыслителем. Давая изумительные зарисовки жизни и быта XVIII в., где всё, действительно, «дышит духом того времени», Державин в своих поэтико-философских созерцаниях умел зачастую в какой-то мере подняться над своим временем, ощутить его ограниченность, обречённость. Радостное, чувственно-анакреонтическое восприятие Державиным жизни, его эпикурейски-безоблачное, наивно-материалистическое наслаждение всяческими «негами и прохладами» омрачается почти с самого начала одним призраком, одной роковой мыслью — мыслью о хрупкости, мимолётности, неминуемой преходящести всех этих «нег и прохлада» — мыслью о смерти. Со страшной силой мысль о смерти звучит уже в одном из относительно ранних и наиболее замечательных созданий Державина — стихотворении «На смерть князя Мещерского». Мысль о неизбежной, неотвратимой смерти входит трагической нотой в радостно-торжествующие, мажорные хоры державинской поэзии. И это не случайно. Пиршественная пышность, праздничный блеск и сверкание вельможеско-дворянской, «екатерининской» России расцветали — Державин это остро чувствовал — в значительной степени «бездны на краю». Державин был не только современником американской и французской революций, но и пережил лицом к лицу грозное крестьянское движение — восстание Пугачёва. На глазах Державина разверзлась было та пропасть, которая едва не поглотила весь дворянско-крепостнический строй. «Подобен мир сей колесу. Се спица вверх и вниз вертится», «Здесь к небу вознесен на троне, а там — на плахе Людовик», «Единый час, одно мгновенье удобны царства поразить, одно стихиев дуновенье гигантов в прах преобразить», — не устаёт твердить поэт в своих одах. Равным образом на глазах Державина развёртывались пёстрые и калейдоскопические судьбы многочисленных «возведенцев счастья», как называл он екатерининских временщиков. Из социального небытия они поднимались на предельные выси империи и подчас так же стремительно ниспадали со своих мгновенных высот: «...сегодня бог, а завтра прах». В своей служебной карьере Державин знал тот же непрерывный ритм взлётов и падений: «Я царь — я раб, я червь — я бог». Вот почему в стихах Державина, наряду с картинами роскошной пиршественной жизни так настойчиво повторяется антитетичная им тема всеуничтожающей, всепоглощающей, всеподстерегающей смерти: «Где стол был яств — там гроб стоит». Высшего художественного воплощения это двойное восприятие Державиным жизни своего времени достигает в его знаменитой оде «Водопад», которую Пушкин справедливо считал лучшим его произведением вообще. В образе водопада — «алмазной горы», с «гремящим ревом» низвергающейся вниз в долину, чтобы через короткое время бесследно «потеряться» «в глуши глухого бора», — Державиным дано не только аллегорическое изображение жизненной судьбы одной из самых характерных фигур нашего XVIII в. — «сына сча-

стия и славы» «великолепного князя Тавриды», но и грандиозный охватывающий символ всего «века Екатерины» вообще. Последними стихами Державина, намеренно написанными им грифелем на аспидной доске, были знаменитые и глубоко пессимистические строки: «Река времен в своем стремлении || Уносит все дела людей...»

Непосредственно оптимистическое восприятие мира и пессимистическая мысль о нём, встречающая нас неоднократно в стихах дворянских поэтов второй половины XVIII в., и в последних стихах Сумарокова, и у Хераскова, но под пером Державина достигающая особенной выразительности и силы,— таково одно из основных противоречий творчества Державина, подсказанное поэту его временем и ограниченностью его социально-исторического кругозора. В поэзии Державина намечаются и два пути преодоления страшной мысли о смерти. Один из них — религия. В стихах Державина религиозные мотивы занимают видное место. Наиболее замечательным образцом религиозных стихотворений Державина является его прославленная ода «Бог», пользовавшаяся наряду с «Фелицей» особенной популярностью, долгое время считавшаяся не только лучшим произведением Державина, но и одним из величайших достижений нашей литературы вообще (хотя уже Пушкин решительно протестовал против этого, как раз характерно противопоставляя оде «Бог» оду «На смерть князя Мещерского», а «Фелице» — «Вельможу»). Первым из всех произведений русской литературы ода «Бог» получила и широчайшую мировую известность: многократно переведилась на все основные европейские и некоторые восточные языки (не менее 15 раз на один французский язык, не менее 8 — на немецкий и т. д.).

Но несмотря на неоднократно встречающиеся в стихах Державина полемические выпады против философов-материалистов, по справедливым словам Белинского, ум его был «русский, положительный, чуждый мистицизма и таинственности... его стихиею и боже-ством была природа внешняя». Характерно, что в той же оде «Бог» наряду с прославлением бога Державин славит и человека, который, хотя и «кistleвает в прахе», но «умом повелевает громам» (домоносовская тема изобретённого в это время громоотвода). И гораздо ближе, органичнее для Державина, чем путь небесных утешений, религии, был другой, в духе его класса — путь языческо-горацианский, путь наивозможно большего наслаждения «пролетным мгновеньем», «благоуханьем роз» — радостями земного бытия. Характерна в этом отношении и концовка «Оды на смерть князя Мещерского»:

Сей день иль завтра умереть,
Перфильев! должно нам конечно;
Почто ж терзаться и скорбеть,
Что смертный друг твой жил не вечно?
Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою...

«Покой» жизни и есть, в устах Державина, гораццианское наслаждение жизнью. После потрясающих строф оды, в которых звучит, по словам Белинского, «воплъ подавленной ужасом души, крик нестерпимого отчаяния», подобная концовка несколько неожиданна и мелка. Но зато она-то и делает это стихотворение одним из типичнейших произведений XVIII в.— «золотого века» русского дворянства.

Анакреонтические стихи.

В связи с только что сказанным очень значительное место в поэзии Державина занимает анакреонтическая лирика с её проповедью всяческих земных, чувственных — в первую очередь любовных — радостей и наслаждений. Если Ломоносов противопоставлял друг другу героику и анакреонтику, поэзию общественного — национально-государственного — пафоса и личного, любовного чувства, отдавая безусловное предпочтение первой, Державин, подобно другим поэтам-дворянам, совмещает в своём творчестве и то и другое. Особенно усиливаются в его стихах анакреонтические темы и мотивы и тесно связанные с ними мотивы привольной и счастливой «сельской» — поместной — жизни, сочувственной противопоставляемой «тесноте» и «затворам» города и двора, начиная со второй половины 90-х годов, в периоды опал при Павле и Александре. В 1794 г. одним из ближайших личных и литературных друзей Державина, Н. А. Львовым, был опубликован новый полный перевод греческого сборника стихов, приписывавшихся Анакреонту и переведённых в своё время ещё Кантемиром и частично Ломоносовым (при переводах Львова был напечатан и греческий подлинник). Это, видимо, и послужило непосредственным литературным толчком к написанию Державиным своих многочисленных переложений и, главным образом, подражаний Анакреонту. В 1804 г. он издаёт свои «Анакреонтические стихи» отдельным сборником, включая сюда и ряд более ранних любовных стихотворений. В любовных стихах Державина иногда сквозит подлинное чувство. Такова, например, одна из его ранних любовных песенок «Разлука», в которой сквозь условную «сумароковскую» форму прорываются искренняя боль и страстная, неутолимая нежность:

Неизбежным уже роком
 Расстаешься ты со мной.
 Во стени жестоким
 Я прощаюся с тобой.
 Обливаюсь слезами,
 Скорби не могу снести;
 Не могу сказать словами —
 Сердцем гсворю: прости!

Руки, грудь, уста и очи
 Я целую у тебя.—
 Не имею больше мочи
 Разделить с тобой себя.
 Лобызаю, обмираю,
 Тебе душу отдаю,
 Иль из уст твоих желаю
 Выпить душу я твою.

Это едва ли не самое искреннее и художественно-убедительное стихотворение из всей нашей многочисленной любовной поэзии XVIII в. Однако «Анакреонтические стихи» Державина чаще всего не выходят за пределы здоровой чувственности, окрашиваемой и обостряемой условной «чувствительностью», проникающей в державинскую поэзию из расцветающей в 90-е годы XVIII в. сентимен-

тальной школы Карамзина. Но вместе с тем державинские «Анакреонтические стихи», свидетельствующие, по справедливым словам Белинского, о «живом» и «артистическом сочувствии поэта к художественному миру древней Греции», отличаются высокими достоинствами.

«Что в Державине был глубоко-художественный элемент,— пишет Белинский,— это всего лучше доказывают его так называемые «анакреонтические» стихотворения. И между ними нет ни одного вполне выдержанного; но какое созерцание, какие стихи!» В качестве образца таких «превосходных стихов» Белинский приводит из стихотворения «Рождение красоты» строки о Зевесе, который:

Распался столько гневом,
Что, курчавой головой
Покачав, шатнул всем небом,
Адом, морем и землей.

Он же восторженно отмечает строки о создании Зевесом из морской пены богини красоты Афродиты:

Ввил в власы пески златые,
Пламя в щеки и в уста,
Небо — в очи голубые,
Пену — в грудь...

**Последний
период
творчества.**

Особенно усилилась творческая деятельность Державина в последние тринадцать лет его жизни (1803—1816), когда он совершенно освободился от служебных обязанностей. За это время им написано очень большое число стихов, среди которых имеется такой, единственный в своём роде, шедевр, как «Евгению. Жизнь Званская». Помимо того Державин усиленно обращается к драматургическому творчеству. В драматургическом роде он пробовал писать и ранее (несколько «прологов», перевод оперы «Батмендий»), но именно за последние годы им было написано и переведено очень большое число пьес, по преимуществу трагедий и опер. Среди них имеется несколько произведений на сюжеты русской истории: «Героическое представление с хорами и речитативами», «Пожарский, или освобождение Москвы» — попытка объединения оперы и трагедии; две трагедии: «Евпраксия» и «Темный», в которой в числе действующих лиц фигурирует и его легендарный предок Багрим, наконец, опера «Грозный, или покорение Казани». Оперы в это время особенно увлекают Державина, который готов видеть в них венец художественно-поэтического творчества — «перечень или сокращение всего эримого мира», «живое царство поэзии». Одновременно пишет он в это время и комические или, как он их называет, «бездельные» оперы, и «детскую комедию» «Кутерьма от Кондратьев». Современники не без основания называли драматические произведения Державина «развалинами» его таланта, однако они примечательны тем, что поэт захватывает в них различные стороны не только придвор-

ного, но и мелкопоместного и даже мещанского быта. Особенно любопытна его комическая опера «Рудокопы». В ней, едва ли не впервые в нашей литературе — правда, в той же идиллической манере, в какой рисовались им крепостные крестьяне, — дано изображение крепостных рабочих-рудокопов, в хорах и переключках которых содержатся зачатки своего рода «производственной» поэзии. Например:

Пусть горы могут сталью стать:
Не устать
Нам ломать их, разбивать,
Рассыпать,
Серой, порохом все рвать;
Когда ж там вдруг
Гром грянет, бух!
Сколь всякий из нас рад!

Очень интересны написанные в это же время автобиографические «Записки» Державина — один из выразительнейших мемуарных документов екатерининской эпохи, острая критическая оценка которых дана Чернышевским в его статье «Прадедовские нравы».

Некоторые последующие критики, приверженцы романтизма, и Державина склонны были провозгласить романтиком. Против этого решительно выступил Белинский: «Жуковский по преимуществу романтик так, как Державин по преимуществу классик, во внутреннем значении этих слов. Как северное сияние, роскошны и великолепны картины природы у Державина, но также и внешни и холодны, как северное сияние... В изображениях природы у Державина вы не услышите прозябания дольной лозы...».

Творчество Державина развивалось на основе литературной деятельности Ломоносова и Сумарокова как наиболее значительных его предшественников и, следовательно, шло в русле нашего классицизма. Но в то же время в творчестве Державина имеются и некоторые элементы романтизма, и вместе с тем, что ещё важнее, возникает, как уже сказано то, чего не было у его предшественников — элементы «поэзии действительности». Ломоносов и Сумароков — рационалисты, создающие в своих стихах некую умопостигаемую действительность. Державин, который и сам наряду с «умом» прямо объявляет своим поэтическим руководителем чувство, «сердце человека», по существу своего творческого метода — сенсуалист, даже в какой-то мере, вопреки своим религиозным убеждениям, стихийный материалист. В свои стихи он переносит ту действительность, которая дана в нашем непосредственном чувственном опыте, воспринимается всеми пятью чувствами.

В предствлении писателей-«классиков» «высокая природа», которую можно и следовало вводить в сферу лирической и эпической поэзии, резко отличалась от природы «низкой», которую включать в эту сферу считалось абсолютно недопустимым. Державин, для которого, по слову Белинского, «никакой предмет не казался низ-

ким», смело нарушил этот основной закон классицизма: «дерзнул вопреки всем понятиям того времени о благородной и украшенной природе в искусстве говорить о зайцах, о голодных волках, о медведях, о русском мужике и его добрых щах и пиве, назвать зиму седою чародейкой, которая машет косматым рукавом». Включение Державиным в свои стихи «прозаических подробностей» очень ценно в нём и Пушкин.

Действительность в теории и практике классицизма расчленена по категориям «высокого» и «низкого», «возвышенного» и «смешного» и, соответственно этому, распределена по строго дифференцированным, накрепко замкнутым друг от друга жанровым делениям, языковым «штилям» и т. п., представляющим собой в целом стройную иерархическую систему литературных форм, точно соответствующих тому или иному содержанию. Над утверждением в русской литературе этой системы особенно много потрудились Ломоносов, в отношении главным образом литературного языка с его чётким разграничением «трёх штилей», и Сумароков, в отношении создания жанровой иерархии. Поэзия Державина, за отдельными исключениями, по существу своему представляет во многом и многом явное разрушение ломоносовско-сумароковской системы. Мы уже видели это в отношении жанров. «Высокое» содержание торжественной оды излагается Державиным жанром анакреонтической песни («Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока»); хвалебная ода сочетается с сатирой («Фелица») или вовсе превращается в сатиру («Вельможа»); включает в себя элементы басни и т. д. То же самое имеем в отношении образной системы Державина, его поэтических троп — метафор и т. п. На протяжении одной и той же оды Державина находим такие строки, как «Небесные прошу я силы, || Да их простря сафирны крылы», и тут же, почти рядом: «И сажей не марают рож». В своей «Риторике» Ломоносов, говоря о метафорах, замечает: «К вещам высоким и важным не пристойно переносить речений от вещей низких и подлых; например: *небо плует* не пристойно сказать вместо *дождь идет*». Державин опрокидывает это правило. В его стихах мы неоднократно встречаем такие «опрошённые» образы, как «И смерть к нам смотрит чрез забор». А в одном из его стихотворений, словно бы прямо полемически обращённом в этом месте против только что приведённого правила ломоносовской риторики, об осени говорится в таких разящих натуралистических тонах, перед которыми ломоносовский пример: «небо плует» выглядит совершенно невинной вещью: осень, «подняв пред нами юбку, дожди, как реки, прудит». Точно такое же смешение «высокого» и «низкого», сочетание прямо противоположных друг другу элементов имеем в языке Державина. Уже Гоголь отмечал, что если «разъять анатомическим ножом» слог Державина, — увидишь «необыкновенное соединение самых высоких слов с самыми низкими и простыми», при этом столь этнографически-экзотичными, что их не сыщешь подчас ни в одном словаре. Это непосредственное наблюдение

Гоголя полностью подтверждается лингвистическим анализом, действительно вскрывающим в языке Державина самую причудливую смесь церковно-славянского элемента с народным. Это выражается не только в наличии в стихах Державина друг подле друга церковно-славянских и народных слов, форм, синтаксических конструкций, но и в своеобразном, как бы химическом их взаимопроникновении. Специально занимавшийся изучением языка Державина редактор академического издания его сочинений Я. Грот указывает: «Часто церковно-славянское слово является у Державина в народной форме и, наоборот, народное облечено в форму церковно-славянскую». В этом и, конечно, только в этом отношении слог Державина до известной степени оказывается близок той стилистической неслаженности, которую мы имеем в стихах Тредиаковского. Этим объясняется и известный резкий отзыв об языке и слоге Державина, сделанный Пушкиным в 1825 г. в письме к Дельвигу. Но при всей полемически-заострённой резкости этого отзыва Пушкин говорит здесь о Державине словами, показывающими, что для него совершенно очевидно была мера державинского дарования, в частности, прямо называет его «гением». Действительно, Державин был гениальным поэтом. В этом, конечно, и коренное отличие его от Тредиаковского. Языковый хаос Тредиаковского был выражением той хаотической разладицы и неустойчивости, которые господствовали в языке нашей послепетровской литературы до Ломоносова. Языковый и жанровый «хаос» Державина возникает в результате разрушения им того порядка и строя, которые внесли в наш язык и литературу Ломоносов и Сумароков. Этот порядок и строй при всей исторической плодотворности литературного дела Ломоносова и Сумарокова был, однако, осуществлён в узких и ограниченных рамках поэтики классицизма. Снятие этих ограничений, в свою очередь, было весьма исторически-прогрессивным. Однако, разломав рамки жанровой и языковой иерархии классицизма, Державин не смог дать новый более высокий художественный синтез, поднять наше литературное развитие на качественно новую ступень. В этом отношении он только подготавливал путь Пушкину. В ряде существеннейших моментов подготавливая он пути и непосредственных предшественников и ближайших учителей Пушкина — Жуковского и Батюшкова. Именно под пером Державина впервые по-настоящему возникает у нас то, что составляет душу и жизнь лирической поэзии, — лирическое «я», личность поэта. Мало того, Державин не ограничивается созданием внутреннего мира поэта — будущая линия Жуковского. С ещё большей силой художественно-поэтической выразительности живописует он в своих стихах и внешний мир, окружающую поэта объективную действительность — будущая линия Батюшкова. Пишет он, напоминая в этом отношении автора «Недоросля», прямо «с натуры». «Часто заставал я его стоявшим неподвижно против окна и устремившим глаза свои к небу», — рассказывает в своих мемуарах поэт И. И. Дмитриев. «Что вы думаете?» — однажды спросил я его. — «Любуюсь вечерними обла-

ками», — отвечал он. И через некоторое время вышли стихи, в которых он впервые назвал облака *краеялатыми*. В другой раз заметил я, что он за обедом смотрит на разварную *щуку* и что-то шепчет; спрашиваю тому причину. «А вот я думаю, — сказал он, — что если бы случилось мне приглашать в стихах кого-нибудь к обеду, то при исчислении блюд, какими хозяин намерен подчивать, можно бы сказать, что будет и *щука с голубым пером*». И мы через год или два услышали этот стих». Но всё это ещё отнюдь не даёт права считать, что в существе своего поэтического метода Державин — реалист. Художник-реалист от отдельных ощущений и восприятий восходит к широким типическим обобщениям действительности. Державин — весь во власти отдельных ощущений. Это делает его поэзию неизмеримо более полнокровной, жизненной по сравнению с рационалистической поэзией Ломоносова и, в особенности, Сумарокова. Но, с другой стороны, изумительная живопись державинских стихов, при несомненной реалистичности детали, при всей свежести красок, художественной яркости отдельных цветных пятен и мазков, никак ещё не слагается в подлинно реалистическую картину действительности. Вообще в стихах Державина изображение бытия чаще всего сводится к тщательному выписыванию быта, живописуемого с «фламандской» красочностью и пестротой, но, за исключением отдельных немногих стихотворений, не поднимаемого на высоту подлинного художественного обобщения, при котором частное, временное, случайное приобретает широкое типическое значение. Так, например, ничего, кроме изображения данного частного случая, не вынесешь из превосходного по-своему стихотворения Державина «Призывание и явление Пленеры» (на другой день после смерти любимой жены поэту пригрезилось, что она явилась к нему «в мечте или в легком сне»). Во избежание всяких недоразумений случай, о котором Державин повествует, поясняется им в специально составленном комментарии — «объяснении» к стихам: «Сочинено в Пб. в 1797 г. в июле месяце по случаю, что на другой день смерти первой жены его, лежа на диване, проснувшись по утру, видел, что из дверей буфета течет к нему белый туман...» и т. д. Всё это — вплоть до дивана — с фотографически-бытовой точностью и описывается в стихах. Стихи Державина настолько прикреплены, можно сказать, прикованы к месту и времени, конкретной обстановке, вещам, бытовым деталям, что без таких «объяснений» бывают подчас и просто непонятны. Державин и сам остро чувствовал это. Подготавливая к печати в 1808 г. собрание своих стихотворений, он прямо опасался, что многое и многое в них будет неясно читателям. С этой целью сам же он составил к ним подробнейшие автокомментарии.

На истинного поэта Державин вообще смотрел, как на служителя «правды», провозвестника «истины»: «Долг поэта в мир правду вещать». Обычно, говоря о взглядах Державина на поэзию и её значение, цитируют широко известные афористические строки Державина, обращённые им в «Фелице» к Екатерине: «Поэзия тебе любезна, || Приятна, сладостна, полезна, || Как летом вкусный

лимонад». Однако неправильно, как это всегда делалось, видеть в этих строках выражение отношения к поэзии самого Державина. Здесь ведь прямо сказано: «Тебе любезна», — т. е. речь идёт о хорошо известном современникам снисходительно-пренебрежительном отношении к поэзии самой Екатерины. В поэтическом самосознании Державина мы, наоборот, находим следы совсем иного и очень высокого представления о роли и назначении поэта — представления, прямо приближающегося подчас к «Пророку» Пушкина. Так, в своём «Памятнике» — стихотворении, подсказанном знаменитой одой Горация, но разработанном замечательно оригинально и явившемся, в свою очередь, непосредственным литературным источником «Памятника» Пушкина, — Державин в одну из основных заслуг вменял себе то, что он вещал «истину царям». В замечательном стихотворении «Лебедь» Державин гордо рисует картину своей посмертной славы среди многочисленных населяющих Россию народов в чертах, прямо ведущих нас к тому же пушкинскому «Памятнику». Сходен и гуманизм, которым ярко окрашены соответствующие строки обоих поэтов. В незаконченном стихотворении «Лирик», относящемся к самым последним годам Державина, поэт, приравнивая себя к псалмопевцу Давиду, с гордостью напоминал о том, что, будучи вначале пастухом, Давид, благодаря своему поэтическому дару — «своим восторгам», не только «стал царь», но и «с самим стяжался богом». Здесь опять невольно вспоминается пушкинское обращение к поэту: «Ты царь...». Но если для Пушкина, для которого литература была не только основным делом его жизни, но и основным занятием, профессией, сознание поэта царём связывалось с предельным утверждением его полной независимости, высшей творческой свободы («Ты царь: живи один, дорогою свободной иди, куда влечет тебя свободный ум...»), то Державин — чиновник, губернатор, министр, — наоборот, не мог забывать о своей неизбежной зависимости. Пушкин призывал своего поэта-пророка «глаголом жечь сердца людей»; Державин писал о себе: «Будучи поэт по вдохновению, я должен был говорить правду; политик или царедворец по служению моему при дворе, я принужден был закрывать истину иносказанием и намеками». Равным образом, приравниваясь ко вкусам и требованиям Екатерины, Державин вынужден был облекать ту истину, которую он провозглашал царям, в специально «улыбательную» форму: «Истину царям с улыбкой говорить». Последняя строка связана рифмой с другой, ей предшествующей: «О добродетелях Фелицы возгласить». Провозглашение добродетелей Фелицы хотя бы и в сниженном «забавном русском слог» по самому своему заданию слишком близко примыкало к заданиям «классической» оды. Державин порой смело опрокидывал, как мы видели, каноны ломоносовской «Риторики». Это не мешало, однако, его поэзии во многом ещё оставаться слишком риторичной. Равным образом самое вещание им «истин» во многом ещё не далеко ушло от традиционной дидактики. Замечательные по своей живописной точности и по верности натуре картины природы, даваемые Держави-

ным, зачастую являлись для самого поэта лишь поводом к последней прямолинейно-дидактической аллегории, превращающей «приятное» в «полезное» (см.; например, его стихотворения «Облако», «Павлин»). Иногда эту «пользу» поэзии Державин склонен был понимать и самым непосредственным, буквальным образом. В трудных обстоятельствах своей личной жизни Державин постоянно прибегал «к своему таланту». Многим своим стихотворениям он придавал чисто служебное значение в прямом смысле этого слова. Служебная карьера Державина начинается с его оды «Фелица», за которую Екатерина пожаловала ему табакерку, осыпанную бриллиантами, и 500 червонцев и дала аудиенцию, удовлетворяя собственное желание поэта, откровенно высказанное им в последней строфе оды. Своё положение после отставки от губернаторства Державин поправляет новой одой Екатерине — «Изображение Фелицы»; возвращает себе, по его собственным словам, «благоволение» Павла I одой на восшествие его на престол. Этот специфический характер его од, представляющих в большинстве своём типичные стихотворения «на случай», накладывает на них особый отпечаток, мельчит их, переполняет частным, временным, случайным — узкозлободневными деталями и штрихами, относящимися ко всякого рода эпизодам и происшествиям, подчас весьма малозначительным и вскоре забытым, общественной и придворной жизни того времени. Свойственные Державину риторичность, дидактизм, стремление сочетать в поэзии «приятное» с «полезным», «удовольствие» с «поучением» — всё это продолжает тесно связывать Державина с направлением русского классицизма.

Подчёркивая, что поэзия Державина далеко разнообразнее, живее, человечнее со стороны содержания, нежели поэзия Ломоносова», Белинский вместе с тем в связи со словами Державина о выборе им другого пути по сравнению с Ломоносовым предупреждал: «Не думайте также, чтобы «совершенно особый путь» означал полную независимость от Ломоносова и совершенную самобытность». Но в то же время из всех наших поэтов-«классиков» XVIII в. Державин, действительно, является не только наиболее «беззаконным», но и наиболее самобытным. Говоря о своём особом пути, сам он ссылается на «советы» друзей-литераторов: Н. Львова, Капниста, Хемницера и на «наставления» современного ему французского теоретика классицизма, автора нескольких трактатов по эстетике, Баттё, выдвинувшего, в качестве основного эстетического требования, лозунг «подражания изящной природе» — лозунг, как мы видели, Державину внутренне совершенно чуждый. Равным образом, усвоив одно из основных требований «классиков» — подражать античным образцам, Державин «оправдывал» осуществлённое им разрушение жанровой и языковой системы классицизма ссылками на пример Горация. Однако на самом деле это было связано, в первую очередь, с непосредственной творческой практикой Державина, впервые вводившего в нашу «классическую» поэзию мир живой личности поэта и картины природы. Оригинальность, само-

бытность Державина здесь столь несомненна, что она дала Белинскому законное право поставить вопрос о народности (в смысле национальной самобытности) державинского творчества. В период раннего чрезмерного увлечения стихами Державина Белинский допускал даже в этом вопросе некоторое преувеличение (см. его высказывания в «Литературных мечтаниях»). Но в своей основной статье о Державине (1843) Белинский правильно подчёркивает в его поэзии «черты народности, столь неожиданные и поразительные в то время». Державин, как и столь многие его современники, живо интересовался «славянским баснословием», т. е. русским народным творчеством, известным ему и непосредственно и, в особенности, в литературных обработках Чулкова, Попова, Левшина и др. На образах и мотивах, заимствованных из русских сказок, былин, он прямо строит ряд своих произведений: оперу — «театральное представление с музыкой в пяти действиях» «Добрыня» (1804), обширный (больше 200 стихов) «романс» «Царь-девица» (1812). Однако «народность» этих произведений носит чисто внешний, условно-литературный характер. Черты подлинной народности Державина проявляются не в них, а рассеяны по всему его творчеству, сказываясь в многочисленных и, действительно, народных элементах его языка, в описаниях русской природы, картинах русской жизни, проявляясь, по словам Белинского, «в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи», свойственным его сатирическим и шутивным «одам» (по поводу одной такой оды «На счастье», Белинский писал, что в ней «виден русский ум, русский юмор, слышится русская речь»).

Но как далеко ни шёл Державин по пути преодоления поэтики классицизма, всё же, как сказано, его творчество во многом и много продолжало оставаться органически близким эстетике и теории классицизма, представлениям поэтов-«классиков» о задачах и значении искусства. В последние годы жизни Державин написал теоретический трактат «Рассуждение о лирической поэзии или об оде» (1811—1815), в котором и сам стремится установить теснейшую преемственную связь между своим творчеством и почти вековым развитием русской оды. Но и здесь, опираясь в качестве признанных и основных образцов на теорию и практику русского классицизма, Державин взамен рассудочного восторга поэтов-одописцев, подчёркнуто выдвигает на первое место принцип вдохновения. Ода «не есть, как некоторые думают, одно подражание природе, но и вдохновение оной... Она не наука, но огонь, жар, чувство», — заявляет Державин в начале своего «Рассуждения», а затем, изложив основные признаки и свойства — «принадлежности» — одического жанра, снова настойчиво твердит: «Поистине, вдохновение есть один источник всех вышеписанных лирических принадлежностей, душа всех ее красот и достоинств: всё, всё и самое сладкогласие от него происходит, — даже вкус, хотя дает ему дружеские свои советы... Вдохновение, вдохновение, повторю, а не что иное, наполняет душу лирика огнем небесным».

Классицизм в творчестве Державина не только расшатывался изнутри, но и извне на него накладывался ряд чужеродных черт. Державин издавна увлекался западноевропейскими «поэтами природы» и предромантиками (Клейст, Клопшток, Юнг). В 90-е годы огромное впечатление произвели на него так называемые «Песни Оссиана». Это сказалось на ряде его стихов, в частности, на знаменитой оде «Водопад». Несомненно и известное воздействие на «сельские» мотивы Державина сентиментальной поэзии Карамзина. С другой стороны, усиленная разработка Державиным в конце XVIII — начале XIX в. анакреонтических мотивов подводит в этом отношении его творчество почти вплотную к «лёгкой» поэзии Батюшкова.

Литературная позиция Державина в последние годы его жизни характерно двойственна. С одной стороны, он является «живым памятником» XVIII в., одним из устоев «классицизма»: основывает вместе с адмиралом Шишковым, энергично отстаивавшим «старый», ломоносовский, слог против языковой реформы Карамзина, специальное литературное общество «Беседу любителей русского слова», явившуюся оплотом литературного «староверия». С другой стороны, Державин явно сочувствует новым литературным веяниям: в противоположность всем своим литературным единомышленникам «восхищается», «стоит горой» за Карамзина (начинает писать оперу на сюжет одной из его повестей). Эта двойственность вполне соответствует историко-литературной роли державинского творчества, завершающего развитие всей нашей поэзии XVIII в. и вместе с тем, по глубоко верным словам Белинского, зажигающего «блестящую зарю новой русской поэзии».

Не случайно свою лиру «старик Державин» завещает именно такому яркому представителю новой русской поэзии, как Жуковский:

Тебе в наследие, Жуковской,
Я ветку лиру отдаю,
А я над бездной гроба скользкой
Уж преклоня чело стою.

В этих словах, набросанных Державиным в самые последние годы его жизни, ярко сказывается ещё одна прекрасная его черта: благожелательность к молодёжи, идущей ему на смену, душевная щедрость к своим поэтическим наследникам, неугасимая и бескорыстная любовь к родной литературе. Ещё ярче проявляется эта черта в знаменитом рассказе Пушкина о чтении им на лицейском экзамене в присутствии Державина своих «Воспоминаний в Царском Селе». «Благословение» сходящим в гроб Державиным (год спустя он, действительно, умер) отрока Пушкина и в сознании самого Пушкина, и в глазах современников явилось своего рода символическим актом: демонстрацией нерушимости поэтического предания, установлением живой связи времён — литературного прошлого и литературного будущего: XVIII века и великой классической русской литературы.

Разрушив строй и лад языковой и жанровой иерархии классицизма, Державин расчистил дорогу тому новому и высшему художественному строю, который явило собой творчество Пушкина. Резко отталкиваясь от Державина (вспомним отзыв о нём Пушкина в письме к Дельвигу), Пушкин вместе с тем глубочайшим образом связан с ним теснейшей исторической преемственностью. Лучше всего эту связь подметил и сформулировал тот же Белинский, заметив в своих пушкинских статьях, что Державин — это не во-время родившийся Пушкин, а Пушкин — во-время родившийся Державин.

**Поэтическое
мастерство
Державина.**

Историко-литературная двойственность Державина сказалась и на художественных особенностях его творчества. Вдохновенный поэт, Державин был вместе с тем очень строгим, взыскательным к себе мастером-художником. Свои произведения он обычно отделявал с необычайной тщательностью и упорством. Такие вещи, как «Бог», «Видение мурзы», «Водопад», писались в течение ряда лет. Большинство его стихотворений имеет по нескольку редакций, которым зачастую предшествовали прозаические наброски и планы — приём, к которому, как известно, будет прибегать и Пушкин. Но выйти за рамки эпохи, полностью преодолеть недостаточное развитие нашего литературного языка и стиха Державин, понятно, не мог. Белинский путём детального эстетического анализа ряда державинских стихов наглядно демонстрирует невыдержанность его поэтического мастерства: «Превосходнейшие стихи перемешаны у него с самыми прозаическими, пленительнейшие образы — с самыми грубыми и уродливыми». Слабым местом Державина является и чрезмерная длиннотность многих его стихотворений, крайнее изобилие словесного материала. По своему объёму многие его «оды» представляют собой целые поэмы. Так, например, в его «Водопаде» — 444 стиха, а в «Изображении Фелицы» — 464 (для сравнения напомним, что в «Медном всаднике» Пушкина всего 465 стихов). Этот недостаток, который можно назвать «экстенсивностью формы» — преобладанием слов над мыслями, — Державин опять-таки делил почти со всей нашей литературой XVIII в. Но наряду с этим в ряде произведений Державина или отдельных мест в них мы имеем образцы поразительного художественного совершенства, не только исключительного для того времени, но в некоторых отношениях непревзойдённого и позднее.

Помимо поэтического гения, Державин отличался тонкой восприимчивостью и к другим искусствам, в частности, обладал способностями и влечением к живописи и к музыке. В поэзии Державина мы находим огромное количество образов, заимствованных из области живописи, валяния, зодчества, хореографии. В своих стихах поэт даёт ряд замечательно-пластических зарисовок искусства танца. Таково его знаменитое описание плавной, стыдливо-сдержанной пляски «девушек российских», строго-спокойную красоту и целомудренную грацию которых он готов поставить выше воспетых «певцом Тинским», т. е. Анакреонтом, древних гречанок («Русские

девушки»). Совсем в другом роде, но по-своему не менее выразительно даваемое Державиным описание знойно-страстной, буйно-нейстовой вакхической «цыганской пляски» (в стихотворении, так названном). Ряд стихов Державина представляет прямые отклики на поразившие его явления изобразительного искусства и архитектуры, действительно достигших у нас в то время блестящего своего расцвета. В державинских стихах предстают перед нами во всей своей архитектурной пышности и великолепии екатерининский Петербург, дворцы и парки Царского Села, Павловска. Картинность и музыкальность, доведённые в ряде случаев до высших степеней художественной выразительности, составляют два замечательнейшие свойства его стихов, редко сочетающиеся с такой равной силой в творчестве одного и того же поэта. Это подметила уже современная ему критика, точно определяя его стихи, как «картины для слуха и взора». Действительно, если ломоносовская ода является ораторским жанром по преимуществу, — Державин делает основную установку на «живописность» своих стихов. В соответствии с эстетическими понятиями своего времени Державин вообще склонен смотреть на поэзию, как на «говорящую живопись». Двойная ода-рэнность — поэта и живописца — помогла ему дать в своих собственных стихах, весьма часто являющихся непосредственными откликами на те или иные поразившие его явления искусства, блестящие образцы подлинно «говорящей живописи». Таково хотя бы известное описание Екатерины II в «Видении мурзы». Этот превосходный словесный портрет представляет собой совершенно точное стихотворное соответствие знаменитому портрету Екатерины, написанному одним из лучших наших художников-портретистов XVIII в., прославленным колористом Лавицким. Изумительным колоризмом, необычайной яркостью и богатством расцветки отличаются и державинские стихи, как мы можем убедиться в этом хотя бы на описаниях Державиным природы или на его натюрмортах (вроде знаменитого описания уставленного закуской обеденного стола в послании «Евгению. Жизнь Званская»). Вот, например, данное в пурпурной гамме описание освещённого утренней зарёй «шумного и прозрачного источника», «текущего с горной высоты»:

Когда в дуги твои сребристы
 Глядится красная заря,
 Какие пурпуры огнисты
 И розы пламенны, горя,
 С паденьем вод твоих катятся!

(«Ключ».)

Но острый глаз художника умеет уловить, а перо поэта — зарисовать в слова не только резкие краски, а и оттенки, полутона, игру света и тени, неуловимые переливы из цвета в цвет (см. стихотворение «Радуга» или описание «черно-зеленых в искрах» перьев павлина — «Павлин»). Оставаясь художником-живописцем, Державин использует и все преимущества поэзии, позволяющей запечатлеть не только статику, а и динамику природы, последовательность и

настойчиво, в иных строках по три раза повторяемом звукосочетании *ла*), при почти совершенном отсутствии *р* (в приведённых строках встречается только два раза при тринадцати *л*). Для того чтобы ещё нагляднее показать свойственные русскому языку «изобилие, гибкость, легкость и вообще способность к выражению самых нежнейших чувствований», Державин пишет целых десять анакреонтических стихотворений, в которых, как он сам указывает, буквы *р* «совсем не употреблено». Однако наряду с подобной «легкостью» и «сладкогласием» стих Державина часто отличается намеренной жёсткостью, шероховатостью, сгустками согласных, словно бы нарочитой затруднённостью в расстановке слов. Едва ли не ещё замечательнее стих Державина в отношении «звукоподражания». Сам он, в качестве примера этого, приводит строку из своего стихотворения «Мой истукан». Наклонный к автоиронии, поэт представляет себе, что его мраморный бюст будет сброшен неблагоприятными потомками и скатится по длинной лестнице царскосельской Камероновой галереи, в которой были поставлены бюсты «славных мужей: «Стуча с крыльца ступень с ступени» — сту... сту... сту... Вот ещё яркие примеры звукоподражательных строк: «И гул глухой в глуши гудет», или «Затихла тише тишина» и т. п. Очень часто стих Державина обладает необычайной мощью звуков, огромной силой звуковой изобразительности. Таково знаменитое место «Водопада» (строфы 28—29), где рисуется единственная в своём роде «картина для слуха» — осязательно даны самые разнообразные звуки, от «шороха» до «рева» и многократно, отражениями эхо в горах, умноженного, «гремящего по громам» грома.

Утонченнейшим мастером и знатоком выказывает себя Державин и в области метрики и ритмики. Его «вольный стих», который он первым дерзает перенести из жанра басни в жанры высокой лирики, отличается подчас, как и его звукопись, замечательной изобразительностью. Так, например, рисует он явление поэту музыки, слетающей к нему «как зефир», как резвый «ветерочек» («Любителю художеств»). Позволяет себе Державин и ещё большую метрическую «дерзость»: пишет иногда «смешением мер» — соединением различных стихотворных размеров (см. замечательное его стихотворение «Ласточка»). Что касается разнообразия строфического построения стихов, то с Державиным в этом отношении не может идти в сравнение никто в нашей поэзии.

Справедливо называя Пушкина первым подлинно и во всех смыслах совершенным «поэтом-художником Руси», Белинский, подчёркивая, что стихи Державина «преисполнены элементов поэзии как искусства», вместе с тем соглашался признать в них лишь «проблески художественности». Действительно, многое, что было только начато Державиным, нашло своё завершающее художественное воплощение в творчестве Пушкина. Однако даже и величайший Пушкин не реализовал всех возможностей, заключённых в поэзии Державина, не охватил всей широты державинского поэтического искусства. Этим объясняется то, что и после Пушкина поэзия Державина

жавина продолжала оказывать непосредственное воздействие на ряд позднейших явлений нашей литературы. Яркая красочность и ослепительный блеск державинских зарисовок природы сказались на пейзажной манере Гоголя, автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки», так же как патетически-величавый образ России — в лирических отступлениях его «Мёртвых душ». Предпринятые Державиным опыты «смещения мер», мимо которых полностью прошёл Пушкин, были продолжены Тютчевым, в лирике которого вообще своеобразно обживает державинская струя нашей поэзии.

В XX в. пытались присвоить себе Державина представители декадентских течений — символисты, акмеисты. Однако дальше внешних стилизаций их попытки писать «под Державина» не пошли. Наоборот, некоторые аналогии «смешанному» жанру од Державина, соединяющему воспевание с шуткой и сатирой, его «шуточному тону», который вместе с тем «есть истинно-высокий лирический тон» (Белинский), можно, как уже сказано, найти в творчестве Маяковского.

Кружок Державина.

Творческая деятельность Державина проходила в тесном литературном и личном общении с несколькими друзьями-литераторами: Н. А. Львовым, автором «Оды на рабство» и «Ябеды» — В. В. Капнистом, И. И. Хемницером. Со всеми тремя Державин сблизился в год своего творческого перелома в 1779 г., — время написания «Стихов на рождение в Севере порфиородного отрока». Личная и литературная близость закрепилась родственными связями. Капнист, Львов и Державин были женаты (Державин — вторым браком) на сёстрах Дьяковых, выдававшихся не только красотой, но образованностью и одарённостью в области искусства (жена Львова, Мария Алексеевна, которой Хемницер посвятил свои басни, сама писала стихи). Друзья помогали друг другу литературными советами и указаниями. На рукописях стихов Державина имеются довольно многочисленные следы поправок Львова и Капниста, отчасти принятых поэтом. С тем же сталкиваемся в рукописях Хемницера. Знаток античных языков и литературы, Капнист способствовал широкому ознакомлению с ними Державина. Наибольшим авторитетом в кружке в отношении вопросов эстетики и литературного вкуса пользовался Николай Александрович Львов (1751—1803). Львов, который являлся «душою кружка», был разносторонне одарённым человеком, сочетая в себе поэта, живописца, архитектора, знатока музыки, механика, геолога, изобретателя. Львов решительно выступал против риторической высокопарности в поэзии, выдвигая принципы естественности и простоты. Усиленно интересовался Львов русским народным творчеством, являясь одним из наиболее горячих пропагандистов сближения с ним литературы. В 1790 г. им, как уже упоминалось, было издано «Собрание русских народных песен с их голосами», т. е. музыкальными записями, сделанными Прачем. В предисловии Львов подчёркивал значение народного языка и стиха, народно-поэтических преданий, народно-песенных мелодий как материала, не только

исключительно важного для познания национального характера, но и представляющего драгоценные источники вдохновений для поэтов и композиторов. На народных песнях — «Ямских, хватских, уда-
лых» «с заливцем» — в основном построил он сам написанную им несколько ранее комическую оперу «Ямщики на подставе» (1777—1778). Равным образом Львов призывал от силлабо-тонического стихосложения, утверждённого Ломоносовым, обратиться к чистому тонизму народной поэзии. Сам он написал несколько стихотворений размером народных песен и начал большую поэму — «Богатырская песнь» «Добрыня», которую стремился сделать «в совершенно русском вкусе» и по форме, и по содержанию. Добрыню, в качестве подлинно русского витязя, он противопоставляет столь популярному Бове Королевичу («Я Бову Королевича || Не хочу петь: не русской он: || Он из города Антона, || Сын какого-то Гвидона, || Макаронного царя...»). Написан «Добрыня» вольным тоническим размером. При жизни Львов печатался очень мало; первая глава «Добрыни» была напечатана только после его смерти; большая часть его стихов и до сих пор не опубликована. Это обусловило сравнительно мало заметное место Львова в истории нашей литературы. Между тем творчество Львова и своеобразно, и симптоматично. Излюбленным его стихотворным жанром были непринуждённо-шутливые дружеские послания. Писал он и сентиментальные любовные романсы. В 1797 г. он написал нечто вроде романтической баллады о крестьянской девушке, растерзанной стаей волков, «Ночь в чухонской избе на пустыре», опять-таки стараясь придать ей народно-песенный колорит. Всё это и, в особенности, настойчиво и энергично выдвигаемое им требование народности делает Львова одним из предшественников не только нашего сентиментализма, но и нашего романтизма. Гораздо большее историко-литературное значение имеет творчество Капниста (о нём см. в главе «Драматургия конца века») и Хемницера.

Басни Хемницера.

Недолгая жизнь Ивана Ивановича Хемницера (1745—1784) небогата событиями. Сын врача, он уже с двенадцатилетнего возраста фактически служил в армии; затем перешёл в горное ведомство; переводил труды по минералогии; участвовал в составлении горного словаря; в 1776—1777 гг. вместе с Н. А. Львовым путешествовал по Европе; вскоре по возвращении, в течение ближайших двух-трёх лет, принимал оживлённое участие в дружеском державинском кружке; в 1782 г. получил место генерального консула в Смирне, где, страдая от одиночества и тоски по России, вскоре умер. На его гробнице была вырезана составленная им же самим горькая эпитафия: «Жил честно, целый век трудился || И умер гол, как гол ридился».

Литературная деятельность Хемницера необширна: невелико и оставленное им литературное наследство. Первым дошедшим до нас его литературным опытом была хвалебная — в ломоносовском стиле — «Ода на победу при Журже»; однако одический жанр был

менее всего ему свойствен: первый опыт оказался и единственным. Вслед за тем он переводит героиду (род элегического послания) Дора на сюжет драмы Лилло «Лондонский купец» — «Письмо Барнвеля к Труману из темницы»; пишет, продолжая линию Кантемира — Сумарокова, две сатиры — «На худых судей» и «На худое состояние службы» — против взяточничества; набрасывает планы двух других сатир; складывает, опять-таки по типу Сумарокова, сатирическую «Оду на подьячих». Дошло до нас и несколько его эпиграмм. Но в полную силу дарование Хемницера развернулось в басне. Одновременно с державинскими «Стихами на рождение в Севере порфиородного отрока» появился в печати небольшой сборник «Басен и сказок» Хемницера в составе 27 номеров; в 1782 г. вышло второе его издание, пополненное ещё 36 баснями. Оба издания явились без имени автора, которое было известно лишь небольшому кружку друзей. Литературную известность басни Хемницера приобрели только после его смерти, когда пятнадцать лет спустя, в 1799 г., Львов и Капнист выпустили посмертное их издание в трёх частях (81 басня; всего до нас дошло 104 басни Хемницера). В текст басен Львов и Капнист внесли многочисленные исправления; в результате некоторые басни получили совсем новую редакцию. В таком виде басни перепечатывались всеми последующими изданиями вплоть до издания, вышедшего в 1873 г. под редакцией Я. Грота, где в результате тщательного изучения рукописей басни были опубликованы в их подлинном авторском виде. Начиная с 1799 г., имя Хемницера становится весьма популярным в самых широких читательских кругах. В течение последующих трёх-четырёх десятилетий популярность эта всё возрастает; басни выходят всё новыми изданиями, иной раз по нескольку в год (так, в 1836 и 1838 гг. было выпущено по четыре издания); появляется ряд лубочных изданий. Всего до 1855 г. вышло 36 изданий басен Хемницера — число, которого не имело ни одно произведение ни одного нашего писателя XVIII в. Критика первой трети XIX в. также давала неизменно высокую оценку басням Хемницера, несмотря на появление в эту пору почти всех басен Крылова. Н. Полевой, например, ещё в 1837 г. заявлял, что Хемницер «может похвалиться достойным соперником Крылова и быть смело поставлен в ряду с ним». Решительно возражал против этого только Белинский. Время решило этот спор полностью в пользу Белинского. Басни Крылова вошли в золотой фонд нашей классической литературы, продолжая до сих пор сохранять неувядаемую свежесть и художественную действительность; популярность басенного творчества Хемницера уже со второй половины XIX в. начинает всё явственнее затухать; новых изданий басен появляется всё менее, и в настоящее время басни Хемницера за немногими исключениями сохраняют только историческое значение. Однако это последнее безусловно велико: в развитии жанра русской басни, в подготовке той историко-литературной почвы, на которой вырастает басенное творчество Крылова, Хемницеру принадлежит особенно видная роль.

После оды басня являлась одним из самых популярных жанров нашей поэзии XVIII в. На протяжении всего столетия, начиная с Кантемира, нет почти ни одного поэта, который бы не писал басен. Самым значительным предшественником Хемницера был Сумароков. Хемницер усваивает и развивает наиболее сильные стороны притч Сумарокова — их сатирическую заострённость и их просторечье, — но в то же время под его пером басня приобретает существенно новые черты. По своей общественно-сатирической направленности басни Хемницера движутся в основном русле развития нашей сатиры XVIII в. — от Кантемира до сатирической журналистики конца 60-х — начала 70-х годов. Хемницер ополчается в них на недостойных дворян, которые кичатся своим благородством — возносятся «своей породой» («Боярин Афинский»); на придворных, из которых каждый не удовлетворяется тем, что он лев, а хочет непременно быть «львищем» («Два волка», «Пес и львы»), на богатых выскочек («Барон»), на злонравных волков-помещиков, которые не ограничиваются тем, что стригут шерсть со своих овец, а сдирают с них всю кожу («Волчье рассуждение»). Большое число басен посвящено сатирическому обличению бюрократического аппарата — корыстных чиновников, судей-лихоимцев, сурово карающих мелких воришек, но потворствующих большим вора («Два соседа», «Паук и мухи», «Оплошала лисица», «Стряпчий и воры», «Два богача» и др.) Есть у Хемницера и образы сатиры «на лица». Такова его басня «Зяц, обойденный при произвождении», направленная против того самого «обер-шута» Нарышкина, которого гневно заклеймил в своих «Вопросах» Фонвизин. Подчас Хемницер обращает острёе своей сатиры и ещё выше — против верховной власти («Львиный указ», «Дележ львиный»); выступает против захватнических войн («Имение и ссора», «Дом»). Некоторые басни этого рода настолько резки, что даже были выкинуты николаевской цензурой из очередного переиздания Хемницера 1852 г. («Лев, учредивший совет» и, в особенности, «Привилегия»). В басне «Лестница» Хемницер смело заявляет, что в «правленье» надо «сметать сор» — «наблюдать порядок» — не с нижних, а с верхних ступенек. В своих симпатиях и сочувствиях Хемницер демократичен: он на стороне трудящихся низших классов — пашущей «крестьянской клячи» — против хвастуна и гордеца — верховного коня, который поедает добытый её трудами овёс; на стороне ограбленной нищеты, против лицемерного богатства («Конь верховый», «Кашей»). Но он отнюдь не делает из всего этого тех радикальных выводов, которые вскоре сделает Радищев. Воля даже впроголодь, конечно, предпочтительней сытой неволи («Воля и неволя»). Но каждому надо быть довольным своим состоянием и «не искать от добра добра» («Дворовая собака»). Бесплезны и попытки силой вырваться на свободу. Собаку, которая захотела было избавиться от привязи и перегрызла её, снова привязали той же верёвкой, но ещё короче прежнего («Привязанная собака»). Это сообщает общественным воззрениям Хемницера пессимистический оттенок. Общественное устройство, человеческие взаи-

моотношения полны зла. «Где сборы, там и воры», — заканчивается одна из его басен «Побор львиный». Нет счастья человеку и в его семейном быту. К безотрадному изображению семейной жизни Хемницер обращается особенно часто, настойчиво возобновляя одну из традиционных тем допетровской письменности — сатирическое изображение «злых жен» («Отец и сын его», «Тень мужа и Харон», «Усмирительный способ», «Счастливое супружество» и др.). Тщетно пытаться исправить всё это. Человек, который прямо ходит и правильно говорит, не научит этому обитателей «земли хромоногих и картавых». В результате сатира в очень большом числе басен Хемницера растворяется в моралистических рассуждениях общего характера на темы о том, что всё, что ни есть, к лучшему («Крестьянин с ношею»), что человеку следует больше всего надеяться на самого себя («Перепелка с детьми и крестьянин»), что «лучше времени глупцов препоручить» («Зеленый осел») и т. д. Не случайно среди переводных басен Хемницера, составляющих около трети всех его басен вообще, больше всего переводов из поэта-моралиста Геллерта, пользовавшегося в то время большой популярностью. Но неоднократно, теряя сатирическую окраску притч Сумарокова, басня в руках Хемницера начинает становиться художественным орудием, носительницей и выразительницей той особой поэзии здравого смысла, трезвого и практического народного ума, которая так пышно расцветает в басенном творчестве Крылова. Шедевром этого рода является наиболее популярная из басен Хемницера «Метафизик», направленная против бесплодного теоретизирования. Позднее в одном из своих писем Пушкин вспоминает эту басню в связи с увлечениями его приятелей — московских Любомудров — идеалистической философией. Цитирует её В. И. Ленин (Соч., т. 2, изд. 4-е, стр. 420). Отметим, кстати, что едва ли не словами одной из басен Хемницера «Кто ползать родился, тому уж не летать» подсказана и знаменитая строка «Песни о Соколе» Максима Горького: «Рождённый ползать летать не может».

Одной из новых и существенных черт своих басен Хемницер считал их «простой слог». Действительно, Хемницер делает в этом отношении большой шаг вперёд по сравнению с «просторечьем» Сумарокова: снимает с языка своих басен тот налёт нарочитой «низкости» — грубости, вульгарности, которые намеренно придавал своим притчам Сумароков. Басни Хемницера чаще всего написаны замечательно простым по тому времени языком, не только по своей лексике, но и по синтаксису приближающимся к обычной разговорной речи, удачно использующим целый ряд народных выражений, оборотов. Щедро черпает Хемницер из запаса народных поговорок, пословиц, народно-прибауточной речи. Связь с последней особенно чувствуется в тех прозаических планах и набросках, которые старательно работая над своими баснями, он не раз им предпосылает (например: «Наконец удалось как-то этому льву того победить и довести, чтобы на мир его склонить и часть земли нашему льву уступить»). Отсюда, возможно, идёт и та инерция глагольных рифм,

в чрезмерном употреблении которых справедливо упрекала Хемницера критика. Разнообразны басни Хемницера и в жанровом отношении. У него встречаем различные виды их от лаконичной и метко бьющей басни-эпиграммы в несколько строк («Обоз») до обширной басни-повести, басни-новеллы, которым сам он придаёт название «сказки». Те новые черты, которые внёс в басню Хемницер, разовьют в различных, подчас прямо противоположных направлениях, с одной стороны, И. И. Дмитриев, с другой — Крылов.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Наиболее полное издание Державина — Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота, СПб 1864—1883 (здесь же переписка Державина и его автобиографические «Записки», т. т. V—VI; в VIII т. — подробная биография Державина; в IX — дополнительные примечания и приложения ко всему изданию, статья «Язык Державина» и «Словарь к стихотворениям Державина»). В издании воспроизведены интереснейшие иллюстрации к стихам Державина современных ему художников.

Лучшим критическим исследованием о Державине является работа Белинского «Сочинения Державина», статьи 1—2, 1843 (см. мою сопроводительную заметку и примечания в «Избранных сочинениях» Белинского, т. III, М. 1941, стр. 730—740). Общая характеристика Державина — в статье об его автобиографических записках Н. Г. Чернышевского «Прадедовские нравы». Полное собрание сочинений, СПб 1906, т. VI. Подбор других критических статей и высказываний дан в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, т. I, стр. 603—630, и примечания и дополнения, стр. 73—134. В связи со столетней годовщиной со дня смерти Державина вышел специальный державинский номер журнала «Вестник образования и воспитания», Казань 1916. Представляет интерес статья Ф. И. Буслаева «Иллюстрация стихотворений Державина» в кн. «Мои досуги», ч. II, М. 1886, стр. 70—166 (поставлен важный вопрос о связях между поэзией, скульптурой и живописью). Из новейших работ: Е. Я. Данилко «Изобразительное искусство в поэзии Державина» в сб. «XVIII век», вып. 2, стр. 166—247. А. Д. Китина, «Державин — предшественник Пушкина», «Известия Воронежского госуд. педагогического института», 1940, т. VII. См. ещё мою книжку «Державин», М. 1944 (в ней полнее, чем в данной главе, излагается биография Державина).

О Львове см.: «Русская поэзия», под ред. С. А. Венгерова, т. I, стр. 767—776 (заметки Я. Грота, А. Галахова, текст «Добрыни» и др.); Э. Артамонова, «Неизданные стихи Н. А. Львова», «Литературное наследство», 9—10, М. 1933, стр. 264—286; Л. И. Кулакова, «Львов», в «Истории русской литературы», изд. Академии наук СССР, т. IV, 1947, стр. 446—450.

Лучшее издание сочинений Хемницера под редакцией, с биографической статьёй и примечаниями Я. Грота, СПб 1873. О Хемницере — Н. Терновский, «И. И. Хемницер и язык его басен», «Филологические записки», 1884, № 6.



Радищев

Восстание многомиллионной крестьянской массы под предводительством Пугачёва заставило многих дворянских либералов, оппозиционно настроенных по отношению к екатерининскому самовластию, качнуться вправо, в лагерь правительственной реакции или масонской мистики. Мы видели это на примере не только Хераскова и Богдановича, но и Василия Майкова, и даже Новикова. Но народное, крестьянское восстание явилось и той могучей питательной почвой, на которой выросла и окрепла революционная мысль Радищева.

Необходимость борьбы с крепостничеством, которое всё сильнее давило большинство народа в своих тисках, всё очевиднее стояло поперёк экономическому и духовному развитию страны, возникала в сознании многих передовых людей того времени. Находило это своё порой весьма яркое отражение и в художественной литературе. Обличение элоравных помещиков-крепостников стало, мы знаем, одной из основных, ведущих тем передовой русской литературы, с особенной силой сказавшись в сатирических журналах Новикова, в «Недоросле» Фонвизина. Однако, при всей подчас резкости этих обличений, и Новиков, и Фонвизин, не говоря уже об остальных наших писателях XVIII в., не переступали, как правило, определённых и, по существу, достаточно узких границ, нападали, по хорошо известным нам словам Добролюбова, «не на принцип, не на основу зла, а только на зло у п о т р е б л е н и е того, что в наших понятиях есть уже само по себе зло», «никогда почти не добивались сатирики до главного, существенного зла, не раздражались грозным обличением против того, от чего происходят и развиваются общие народные недостатки и бедствия». Радищев впервые переступил ту черту, перед которой останавливались все его предшественники, «добрался» до «главного, существенного зла», разразился «грозным обличением» против «основы», «принципа» зла, т. е. против всей системы самодержавия и крепостничества.

Крестьянские восстания носили стихийный, бунтарский и к тому же царистский характер. Радищев впервые в нашей истории поставил вопрос о необходимости борьбы не только с помещиками-крепостниками, но и с царём, впервые осветил эту борьбу светом революционного сознания, впервые внёс в русскую общественную мысль революционную идеологию. Радищевское «Путешествие из Петербурга в Москву» было первым по д л и н н о р е в о л ю ц и о н н ы м произведением нашей художественной литературы. Радищев как автор его является родоначальником революционной мысли и революционного чувства в нашей литературе, первым в славной плеяде деятелей русской революции, которыми вправе гордиться наша родина. «Нам больнее всего видеть и чувствовать, каким насилиям, гнёту и издевательствам подвергают нашу прекрасную родину царские палачи, дворяне и капиталисты», — писал в 1914 г. в статье «О национальной гордости великороссов» Ленин. «Мы гордимся тем, что эти насилия вызывали отпор из нашей среды, из среды

великоруссов, что эта среда выдвинула Радищева, декабристов, революционеров-разночинцев 70-х годов, что великорусский рабочий класс создал в 1905 году могучую революционную партию масс, что великорусский мужик начал в то же время становиться демократом, начал свергать попа и помещика»¹.

В этих словах Ленина не только развёрнута широкая картина развития русского революционного движения в его исторической преемственности, но и точно показано место, а отсюда и роль в нём Радищева. Первым среди памятников, воздвигнутых после Великой Октябрьской социалистической революции благодарным советским народом своим великим предкам, был памятник первенцу революции, стоявшему у самых истоков нашего революционного движения, — Радищеву. За сооружением памятника лично следил В. И. Ленин. Речь при его открытии произнёс А. В. Луначарский.

Жизнь. Личность. Мирозерцание. Герцен — мы помним — считал Ломоносова, как по его энциклопедизму, так и по «остроте понимания», «типом русского человека». Обеими этими национально-русскими, ломоносовскими чертами обладал и Радищев. Человек исключительно больших знаний и широких, поистине энциклопедических интересов, стоявший на высоте передовой мысли и образованности своего времени, философ-материалист, революционный политический мыслитель, писатель-демократ, Радищев отличался той остротой понимания, той замечательной ясностью ума, которая дала ему возможность так глубоко, как никому из его предшественников и современников, проникнуть в сущность основного социально-политического зла русской жизни не только конца XVIII в., но и почти всего дореволюционного периода и наметить правильный путь к искоренению этого зла — путь вооружённого восстания, революции.

По рождению и воспитанию Радищев был кровно связан с помещичьей, барской средой. Но он твёрдо и решительно выступил против этой среды, стал на сторону интересов поработённого крестьянства. Он принадлежал к тем лучшим людям из дворян, которые помогли разбудить народ. И среди этих лучших людей ему по праву принадлежит одно из первых, а исторически и прямо первое место.

Александр Николаевич Радищев (1749—1802) родился в богатой помещичьей семье, по одним источникам в Москве, по другим в селе Верхнем Аблязове (ныне Кузнецкого района Пензенской области). В Аблязове прошли и ранние детские годы Радищева. Первыми пестунами мальчика были крепостные его отца: нянюшка Прасковья Клементьевна, которую он тепло вспоминает впоследствии в одной из глав «Путешествия», и дядька Пётр Мамонтов, по прозвищу Сума, образ которого он рисует в своей сказочной поэме «Бова». Мальчик рос в окружении могучей поволжской природы, в мире народного творчества, интерес и любовь к которому он со-

¹ В. И. Ленин, Соч., изд. 4-е, т. 21, стр. 85.

хранил на всю жизнь, в атмосфере народных сказок, рассказывавшихся ему нянюшкой и дядькой, народных песен, широко распространённых по всему краю сказаний о волжских «удалых добрых молодцах» во главе со знаменитым атаманом Степаном Тимофеевичем Разиным. «Сладкую речь» дядьки, обладавшего, повидимому, как и няня Пушкина, Арина Родионовна, самородным литературным дарованием, он припоминает в том же «Бове».

Не могли не доходить до мальчика, хотя бы от тех же крепостных, и рассказы о помещицьем гнёте и произволе, которые царили в то время вокруг. Не случайно изображения некоторых жестоких помещиков в «Путешествии» очень напоминают фигуру тогдашнего соседа Радищевых В. Н. Зубова (поместье его находилось всего в шести верстах от Аблязова), который дочиста обобрал своих крестьян, кормил их из общих корыт, как скотину, сажал на цепь в специально устроенный острог и т. п. Совсем иным было отношение к крестьянам родителей Радищева. Недаром в течение многих лет в так называемых «ревизских сказках» по Верхнему Аблязову не значится ни одного беглого крестьянина и ни одного сосланного помещиком на поселение. Мало того, во время пугачёвского восстания радищевские крестьяне помогли своему помещику скрыться в окрестном лесу; малолетних же детей его — младших братьев и сестёр Радищева — деревенские женщины прятали у себя, замазав им лица сажей, чтобы придать вид крестьянских ребятишек. Грамоте мальчик Радищев был обучен тем же его дядькой Петром Сумой. Когда мальчику исполнилось шесть лет, к нему был нанят гувернёром француз, оказавшийся впоследствии беглым солдатом; очень вероятно, что именно он-то и послужил впоследствии Радищеву прототипом для француза-рекрута в главе «Путешествия» — «Городня». Для продолжения образования родители отправили сына в Москву к дяде М. Ф. Аргамакову, бывшему в родстве с директором только что открывшегося Московского университета. Радищев воспитывался и учился вместе с детьми Аргамакова. Гувернёром их был также француз, но совсем с другой биографией, бывший советник руанского департамента, убеждённый республиканец, вынужденный в силу этого покинуть родину. Уроки им давали лучшие профессора Московского университета. Вскоре после дворцового переворота 1762 г. Радищев был зачислен в Пажеский корпус. Образовательная часть в корпусе была поставлена из рук вон плохо, все учебные предметы преподавались одним учителем-французом, да и не в учении было дело. Задача корпуса заключалась в том, чтобы навести на пажей придворный лоск. Питомцы корпуса должны были дежурить во дворце, прислуживая в качестве пажей самой императрице и членам царской семьи (принимали от лакеев кушанья и напитки и подавали их к «высочайшему» столу, были на посылках у императрицы и т. п.). Радищев мог здесь видеть и наблюдать многое, что послужило ему впоследствии в «Путешествии» благодарным материалом для изображения раболепной дворцовой атмосферы и растленных придворных нравов.

По окончании корпуса с отличием Радищев, видимо, в связи с широковещательными проектами Екатерины в области законодательства, был отправлен по её личному распоряжению, в числе других пажей, в Лейпцигский университет для изучения юридических наук. В прохождении обязательных предметов Радищев, согласно отзывам, «превзошел чаяния своих учителей»; помимо того он полностью использовал предоставленное студентам право пополнить по своему желанию предписанную им программу обучения. Особенную желанность обнаружил он к литературе и естественным наукам, приобретая весьма основательные знания в области химии и медицины. Наряду с этим Радищев и его товарищи усиленно занимались самообразованием, в частности чтением и изучением философов-материалистов (Гельвеций) и писателей — социальных утопистов (Ж.-Ж. Руссо, Мабли). Именно эти самостоятельные занятия, совместные чтения, обсуждения, споры, а не курсы лейпцигских университетских профессоров, в большинстве своём (по свидетельству Гёте, учившегося как раз в те же годы в Лейпцигском университете), исполненные «мёртвого педантизма», развивали Радищева и его товарищей, складывали их философские и политические воззрения. Пребывание на чужбине сплотило русских студентов в тесный и дружный кружок. Дружеско-братские отношения — «союз душ» — сохранились между Радищевым и рядом его товарищей на всю жизнь. Особенно утвердились и окрепли эти дружеские связи в результате той общей борьбы, которую вскоре повели русские студенты, отстаивая своё личное достоинство и независимость, с приставленным к ним императрицей инспектором — «гофмейстером» из немцев — майором Бокумом. Бокум был тупой, грубый и корыстный человек: присваивая себе деньги, назначенные на содержание русских студентов, он держал их впроголодь, «рассовал по разным скаредным, воню и нечистойю зараженным лачугам». Кроме того, он безобразно обращался с ними, подвергая унижительным телесным наказаниям, граничившим с прямыми истязаниями. Одного из них «гофмейстер» высек розгами, другого избил бильярдным кием, третьего бил «фухтелем» (шпагой с широким клинком) с такой яростью, что после двадцать пятого удара «фухтель» сломался. Кроме того, он соорудил специальную клетку с остроконечными перекладинами, так что в ней нельзя было «ни стоять, ни сидеть прямо», которая подымалась на блоке, чтобы подвешивать в ней провинившихся. Попытки студентов писать о поведении Бокума в Петербург ни к чему не привели. Родители некоторых из них пытались было пожаловаться самой императрице, но получили весьма недвусмысленную отповедь, наглядно иллюстрирующую меру действительных «забот» «Тартюфа в юбке» о засланной ею на чужбину русской молодёжи: «Извольте объявить тем отцам и матерям, как почитают, что дети их в Лейпциге от Бокума столь много претерпевают, что в их воле состоит их оттудова отозвать, ибо я рушить не намерена все тамошнее мною сделанное учреждение...» Тогда студенты решили действовать сами.

Особенным влиянием и авторитетом в группе русских студентов пользовался один из них, отличавшийся выдающимися дарованиями, Фёдор Васильевич Ушаков. Он был значительно старше других, находился на пути к блестящей карьере, но, «алкая науки», бросил всё и добился присоединения к группе юношей, направляемых в Лейпциг. Ушаков сразу же повёл себя крайне независимо по отношению к Бокуму, а через некоторое время и прямо возглавил резкую оппозицию ему со стороны всех студентов. Кончилось это форменным «бунтом». Бокум ударил одного из студентов. Остальные, «предводительствуемые» Ушаковым, настояли, чтобы обиженный ответил Бокуму тем же. Все вооружились, кто чем мог, и вызвали Бокума для объяснений в столовую. Там в присутствии товарищей студент потребовал у него «удовольствия», т. е. удовлетворения, и в ответ на отказ дать его, в свою очередь, дважды ударил его по лицу. Дело могло бы принять весьма серьёзный оборот, если бы Бокум не спасся бегством. На помощь себе он вызвал вооружённых солдат; студенты были заключены «под стражу». В своих донесениях в Петербург Бокум изобразил выступление студентов как попытку убить его.

Конфликт с Бокумом разрешился, в конце концов, благополучно, по существу даже победой студентов. Русский посол в Лейпциге «помирил» их с Бокумом, «и с того времени,— рассказывает Радищев,— жили мы с ним почти как ему неподвластные: он рачил о своем кармане, а мы жили на воле и не видали его месяца по два». Но в духовном развитии Радищева столкновение с Бокумом сыграло весьма значительную роль и запомнилось ему на долгие годы. Борьба с «элонравным» чиновником, «частным» тираном и «притеснителем» была для Радищева, как он сам об этом позднее свидетельствовал, практической воспитательной школой, в которой он приобрёл «деятельную науку нравственности»; эта борьба открыла ему глаза на многое и многое и оказала большое влияние на развитие его политического сознания и политической мысли. Вторым эпизодом из лейпцигской жизни Радищева, который произвёл на него неизгладимое впечатление, была безвременная смерть его «учителя юности» Ф. В. Ушакова.

Окончив курс в университете, Радищев вместе с двумя своими товарищами — А. М. Кутузовым, которому он посвятил впоследствии своё «Путешествие из Петербурга в Москву», и А. К. Рубановским, на сестре которого через некоторое время женился, выехал из Лейпцига в Петербург. В противоположность всякого рода дворянским Иванушкам, пребывание на чужбине ещё больше усилило в Радищеве любовь и преданность к родной стране. Радищев и его друзья ехали на родину, исполненные самых высоких гражданских чувств, самых искренних стремлений употребить свои знания и способности на пользу родной земли. Вспоминая почти двадцать лет спустя о «восторге», охватившем их, когда они подъезжали к границе, «узрели между, Россию от Курляндии отделяющую», Радищев горячо продолжает: «Если кто бесстрашный ничего иного в восторге не видит, как неумеренность или иногда дурачество, для того не хочу я марать

бумаги; но если кто, понимая, что есть иступление, скажет, что не было в нас такового и что не могли бы тогда жертвовать и жизнью для пользы отечества, тот, скажу, не знает сердца человеческого».

Готовность «жертвовать и жизнью для пользы отечества» осталась преобладающим чувством Радищева в течение всей его жизни. Но зрелище того, что он увидел на родине, быстро омрачило его радость. «Признаюсь,— пишет он об этом, обращаясь всё к тому же Кутузову,— и ты, мой любезный друг, в том же признаешься, что последовавшее по возвращении нашем жар сей в нас гораздо умерило». Либерально-просветительные жесты и фразы Екатерины первых лет царствования уже не могли скрывать подлинной сущности её самовластия. Комиссия депутатов, торжественно собранная Екатериной для выработки новых законов, оказалась, по словам Пушкина, «непристойно разыгранной фарсой» и фактически прекратила к этому времени своё существование. Для большой работы в области нового законодательства, на самое видное участие в которой Радищев имел все основания рассчитывать, в создавшейся обстановке не было места. С роспуском законодательной комиссии в Радищеве и его знаниях никто в сущности не нуждался. Радищев вынужден был занять весьма скромную должность сенатского протоколиста. Составление «протоколов» по слушавшимся в Сенате судебным делам было одним из кратчайших путей к тому, чтобы войти в самую гущу крепостнической действительности. Перед Радищевым проходила целая вереница дел о крепостных: крестьянские «бунты» и волнения, усмиряемые «мелким ружьем и пушкой», истязания помещиками крестьян, засекаемых до смерти или доводимых до самоубийства. При этом наказания на убийц-помещиков налагались обычно самые ничтожные. Так, одна из помещиц, столь зверски расправившаяся со своей крепостной служанкой, что та повесилась, была отправлена на шесть недель в монастырь для церковного покаяния. Другая, подвергнувшая свою дворовую истязаниям, после которых она умерла, была приговорена Сенатом к церковному покаянию и заключению на месяц в тюрьму; но просвещённой и «гуманной» императрице и это наказание показалось слишком тяжёлым, и она приказала отдать виновную мужу с тем, чтоб «он ее впредь до такой суровости не допускал». Зато с не выдержавшими всех этих жестокостей и надругательств и убежавшими от своих господ или убивавшими их крестьянами поступали «по всей строгости законов» — забивали кнутом, рвали ноздри, подвергали мучительной смертной казни. Как раз во время возвращения Радищева на родину был жестоко усмирён так называемый «чумный бунт» в Москве; ряд участников его был повешен. «Карманный стихотворец» Екатерины Василий Петров с каким-то почти садизмом описывал в приветственных стихах, обращённых к усмирителю бунта, фавориту Екатерины Григорию Орлову мучения казнённых:

Я вижу, что злодей зол горьких чашу пьёт,
Трясется, мучится, ногами воздух бьёт!
Виси, несчастливый! Терзайся, мри, исчезни...

Около этого же времени вспыхнул бунт яицких казаков, также подавленный самым беспощадным образом. Через короткое время в тех же местах грянуло восстание Пугачёва, два года спустя потопленное в крови екатерининскими генералами. Служба в качестве сенатского протоколиста, т. е. пассивного регистратора совершающихся насилий и неправд, не могла удовлетворить Радищева. Он перешёл на военную службу, а в 1775 г., вскоре после казни Пугачёва, вовсе вышел в отставку.

Почти сейчас же по возвращении в Россию Радищев заводит знакомства в литературных кругах, в частности сближается с Н. И. Новиковым. Борьба с торжествующим злом — с самодержавием и с крепостничеством — Радищев начинает оружием литературного слова. Он принимает деятельное участие в качестве переводчика в работах организованного Новиковым «Общества, старающегося о напечатании книг»¹. Из двух его переводов, изданных «Обществом», особенно значителен перевод «Размышлений о греческой истории» одного из самых радикальных представителей французской просветительной философии, историка и публициста Мабли. Перевод Радищева вышел в свет в 1773 г. При этом Радищев сопроводил его своими примечаниями подчас критического характера. Из семи примечаний особенно выразительно одно, в котором Радищев поясняет термин Мабли «деспотизм», который он переводит словом «самодержавство»: «Самодержавство есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние... Если мы уделяем закону часть наших прав и наша природная власть, то дабы она употребляема была в нашу пользу; о сем мы делаем с обществом *безмолвный договор*. Если он нарушен, то и мы освобождаемся от нашей *обязанности*. Неправосудие государя дает народу, его судии, то же и более над ним право, какое ему дает закон над преступниками. *Государь есть первый гражданин народного общества...*»

Примечание это чрезвычайно важно. Оно, в сущности говоря, представляет собой изложение той политической теории, которую Радищев разовьёт несколько позднее в своей знаменитой оде «Вольность». Царь — слуга народа, обязанный соблюдать его пользу. Если он нарушает «безмолвный договор», на основании которого ему была дана его власть, народ имеет право не только перестать ему повиноваться, т. е. право на революцию, но и может, больше того, должен поступить с ним, как с особенно тяжким преступником. Сама предельная сжатость этого примечания, придающая ему характер почти формулы, лучше всего показывает, насколько твёрдо, продуманно и точно сложились уже к этому времени общественно-политические взгляды Радищева. Причём категорический отказ в праве одному человеку иметь «неограниченную власть» над другими определяет собой отношение Радищева не только к самодержавию, но и

¹ Об авторстве «Отрывка путешествия в***», который до самого последнего времени приписывался большинством исследователей Радищеву, уже было сказано выше, в главе «Сатирические журналы 1769—1774 г. Н. И. Новиков».

к крепостничеству, которое и строилось на признании такой неограниченной власти. Таким образом, уже тогда перед Радищевым встал во весь рост два основных зла русской действительности: самодержавие и крепостничество. Однако Радищев ещё пятнадцать с лишним лет вынашивал свои убеждения, накапливал подкреплявший их опыт впечатлений от окружающего (исключительно важную роль сыграло здесь восстание Пугачёва), прежде чем дал окончательное выражение всему этому в основном труде своей жизни — «Путешествии из Петербурга в Москву».

До нас не дошло никаких данных, но очень вероятно, что Радищеву в связи с его примечаниями к переводу Мабли было сделано соответствующее внушение. Писать он отнюдь не перестал. Повидимому, в середине 70-х — первой половине 80-х годов Радищев написал автобиографическую повесть «Дневник одной недели»¹, в 1782 г. — «Письмо к другу, жительствующему в Тобольске», заключающее в себе замечательную оценку деятельности Петра I. Отдельные части «Путешествия» и произведения, введённые позднее Радищевым полностью или частично в его состав («Слово о Ломоносове», ода «Вольность», первоначальные редакции некоторых глав), также писались начиная с 1780 г. Но внешне литературная деятельность Радищева в это время совершенно прекратилась. После перевода из Мабли и сделанного Радищевым в том же году другого перевода — книги «Офицерские упражнения», не имевшей ровно никакого политического значения, в течение целых шестнадцати лет, вплоть до 1789 г., ни одного из его произведений не появилось в печати.

Всё более редел круг и прежних общественно-политических единомышленников Радищева. Большинство его лейпцигских товарищей ушло в масонство; в числе их оказался и самый большой его друг А. М. Кутузов, сделавшийся одним из ближайших сотрудников Новикова по делам ордена. Некоторое время (до 1775 г.) и сам Радищев посещал собрание одной из масонских лож, объединявших, по словам тогдашнего главы русского масонства И. П. Елагина, и «богопочитающих и афеистов». Однако методы и цели масонства никак не удовлетворяли Радищева, к масонской же мистике он относился и прямо резко-отрицательно. В полную противоположность масонам с огромным сочувствием встретил Радищев революционные движения на Западе — американскую революцию, революцию французскую.

Отходя идейно от своих бывших лейпцигских товарищей и Новикова, Радищев ищет новых отношений, завязывает новые связи. В 1776 г. он снова поступил на службу — в Коммерцколлегию, во

¹ Некоторые новейшие исследователи (П. Н. Берков, Л. И. Кулакова) считают, что «Дневник» написан не до, а после «Путешествия из Петербурга в Москву», в начале 90-х годов, во время ссылки в Сибирь. Эти выводы основаны на выдвинутых, заслуживают внимания, но все же их ещё недостаточно для того, чтобы отказаться от принятого отнесения «Дневника» к раннему периоду радищевского творчества.

главе которой стоял видный и влиятельный вельможа граф А. Р. Воронцов, скоро оценивший глубокие знания, блестящие способности и замечательную, в особенности для того времени, когда всюду царило почти поголовное казнокрадство, служебную честность Радищева и приблизивший его к себе. Либерально настроенный вельможа, Воронцов стоял во главе одной из аристократических группировок, борющихся за влияние и власть, узурпированную Потёмкиным. Резко-отрицательное отношение к потёмкинскому режиму сближало Воронцова и Радищева. После выхода в свет «Путешествия» в некоторых дворцовых кругах даже считали, что книга Радищева была инспирирована Воронцовым и его сестрой, княгиней Дашковой. Мнение это, конечно, совершенно неосновательно: между прямой революционностью «Путешествия» и аристократической оппозиционностью Воронцова лежала непроходимая пропасть. Совершенно в стороне стоял Радищев, с его негодующим осуждением екатерининского двора, фаворитизма, придворной камарильи, и от всякого рода интриг и группировок в среде аристократической знати. Однако сближение с Воронцовым сыграло свою роль. Особенно помог Воронцов Радищеву после постигнувшей его тяжёлой кары. С Воронцовым Радищев был связан в основном по линии своих служебных отношений. В 80-е годы он пытается сплотить группу единомышленников и путём литературно-общественной пропаганды. С этой целью он вступает членом в «Общество друзей словесных наук», образовавшееся в Петербурге в середине 80-х годов, и принимает участие в печатном органе общества — журнале «Беседующий гражданин». Во главе общества и журнала стоял бывший московский студент Антоновский, масон и мистик, стремившийся сообщить тому и другому реакционно-охранительное, антипросветительское направление. Радищев, вступив в общество, повёл с этим решительную борьбу, и, судя по ряду успехов, в этом отношении им достигнутых, приобрёл большое влияние и авторитет среди его членов. Несомненное влияние оказывал Радищев и на некоторые другие общественные группировки, в том числе на кружок известного вольнодумца, издателя ряда журналов, И. Г. Рахманинова, с которым был ближайшим образом связан молодой Крылов. Имеют несомненный интерес связи, которые завязываются в это время у Радищева с петербургской городской думой — новым выборным учреждением, незадолго до того созданным. По инициативе Радищева городская дума, в связи с военной опасностью, угрожавшей Петербургу по случаю русско-шведской войны, организует специальный добровольческий батальон — «городскую команду» из 200 человек для защиты города. Горячий патриот, Радищев в ответственную для родины минуту стремился призвать к действию силы общественности, причём понимал последнюю столь широко, что включил в ополчение и беглых крестьян. В 1789—1790 гг. снова необычайно ярко разгорается и литературная деятельность Радищева. В 1789 г. выходит в свет (без указания автора, как и всё остальное, опубликованное Радищевым) первое его большое оригинальное литературное произведение —

автобиографическое «Житие Федора Васильевича Ушакова», состоящее из двух частей: мемуарно-автобиографического повествования о жизни в Лейпциге русских студентов и политических философских «Размышлений» самого Ушакова, переведённых Радищевым на русский язык («Размышления» были написаны частью по-французски, частью по-немецки). Смелые политические высказывания и заявления, содержащиеся в «Житии», не могли пройти незамеченными для читателей: «Начали кричать: «Какая дерзость, позво-лительно ли говорить так» и проч., и проч.», — рассказывает Кутузов, которому Радищев посвятил и эту свою книгу. Княгиня Дашкова, познакомившись с «Житием», прямо объявила брату, А. Р. Воронцову, что в книге «его протеже... встречаются... выражения и мысли, опасные по тому времени». Не менее «опасными» выражениями и мыслями отличалось и другое литературное выступление Радищева — напечатанная им в декабрьской книжке «Беседующего гражданина» за 1789 г. небольшая, но очень значительная статья — «Беседа о том, что есть сын Отечества».

К концу 1788 г. было в основном закончено и «Путешествие из Петербурга в Москву». В июле 1789 г. Радищев, после неудачной попытки провести рукопись «Путешествия» через московскую цензуру, получил разрешение на его печатанье от петербургского обер-полицмейстера Рылеева, который, доверившись невинному географическому заглавию, подписал рукопись, почти её не читая. Безуспешно попробовав напечатать «Путешествие» в московской университетской типографии, Радищев передал его одному из частных московских типографщиков, который, однако, познакомившись с содержанием рукописи, печатать её, несмотря на цензурное разрешение, также побоялся. Тогда Радищев приобрёл в долг печатный станок и организовал типографию у себя на дому (по закону 1783 г. всем желающим было разрешено заводить так называемые «вольные» типографии). В качестве первого опыта Радищев напечатал в своей домашней типографии (в начале 1790 г.) небольшой брошюрок писанное им много лет назад «Письмо к другу, жительствовавшему в Тобольске».

Сейчас же по выходе в свет «Письма» Радищев, в самом начале января 1790 г., приступил к набору и печатанию «Путешествия», законченному в мае. Из небольшого вообще тиража (всего около 650 экземпляров) Радищев дал в продажу только 25 экземпляров, да семь роздал разным лицам, либо близким ему, либо тем, мнением которых дорожил (в числе последних был и лично знакомый ему автор оды «Вельможа» и стихотворения «Властителям и судиям» — Державин). Несмотря на это, известие о появлении новой книги, небывалой по смелости и прямоте в постановке самых острых и наиболее важных вопросов политической жизни страны, быстро разнеслось по Петербургу. Книга сразу же нашла жадных и сочувственных читателей, по свидетельству осведомлённых современников, вызвала «великое любопытство», «вошла в моду». Через некоторое время книга была представлена услужливыми людьми и, очевидно, с со-

ответствующей аттестацией, самой Екатерине, быстро заметившей и почувствовавшей огромную революционную зарядку «Путешествия». «Тут рассеивание заразы французской, отвращение от начальства», — заявила она, имея в виду происходившую в это время во Франции революцию, 26 июня своему секретарю по прочтении первых же 30 страниц «Путешествия». «Намерение сей книги на каждом листе видно», — тогда же записала она в «Замечаниях» на «Путешествие», которые сразу же начала составлять в качестве руководящих указаний следственным властям. «Сочинитель той наполнен и заражён французским заблуждением, ищет всячески и защищает все возможное к умалению почтения к власти, к приведению народа в негодование противу начальников и начальства». На книге не было указано имени автора, но Екатерина быстро установила его. На следующий же день Воронцову, в качестве начальника Радищева, было послано предписание императрицы допросить последнего обо всех обстоятельствах написания и выпуска книги с многозначительным и грозным предупреждением, что «чистосердечное его признание есть единое средство к облегчению жребия его». Не успело это приказание дойти до Воронцова, как новым письмом, написанным в тот же день, он предупреждался, что «спрашивать» Радищева не нужно, ибо его «дело пошло уже формальным следствием». Эта стремительная смена отменяющих друг друга распоряжений нагляднее всего свидетельствует о том почти паническом состоянии, в которое повергла императрицу книга Радищева. Об этом красноречиво говорит и тон последующих «Замечаний» Екатерины, который по мере чтения книги, по её собственным словам, изученной ею «от доски до доски», становится всё более и более злобным и испуганно-негодующим.

Слухи о надвигающейся грозе дошли и до Радищева. Сознавая крайнюю опасность своего положения, он распорядился сжечь все остальные экземпляры «Путешествия». Небольшая часть их (ещё около 25) была повидимому утаена исполнителями этого поручения и под рукой пущена ими в продажу. 30 июня Радищев был схвачен и брошен в казематы Петропавловской крепости. Вести следствие императрица поручила одному из самых страшных мастеров сыских дел, «кнутобойце» Шешковскому. Через руки этого «домашнего палача» Екатерины, как метко окрестил его Пушкин, прошёл за пятнадцать лет до того Пугачёв; после Радищева — Новиков и Княжнин. Рассказывают, что арестованный Радищев, отличавшийся вообще крайней нервной возбудимостью, только услышав, что к нему пришёл «человек от Шешковского», упал в обморок. Эта минута слабости, конечно, лишь ещё сильнее оттеняет, подчёркивает замечательный героизм выступления Радищева, те присущие ему «удивительное самоотвержение» и «рыцарскую совестливость», по поводу которых поражённый Пушкин почти пятьдесят лет спустя восклицал: «Мелкий чиновник, человек безо всякой власти, безо всякой опоры, дерзает вооружиться противу общего порядка, противу самодержавия, противу Екатерины». Вол-

нение Радищева было совершенно естественным. Есть сведения, что Шешковский не применил по отношению к нему обычных пыток лишь потому, что был щедро одарён продавшей для этого все свои драгоценности свояченицей Радищева и его будущей женой, Е. В. Рубановской, которая, несколько позже, предворяя подвиг жён декабристов, поехала к нему в ссылку, в Сибирь, где и умерла.

В своих допросах Шешковский точно следовал «Замечаниям» на «Путешествие» Екатерины. В последнем из них, подводившем итог всем впечатлениям от прочитанного, Екатерина писала об авторе книги: «Вероподобие оказывается, что он себя определил начальником, книгою ли, или инако, исторгнуть скипетры из рук царей; но как сие исполнить един не мог и оказываются уже следы, что несколько сообщников имел, то надлежит его допросить как о сем и о подлинном намерении и сказать ему, чтоб он написал сам, как он говорит, что правду любит, как дело было; ежели же не напишет правду, тогда принудит меня сыскать доказательство и дело его сделается дурнее прежнего».

В соответствии с этим одной из самых основных задач Шешковского и было выявить столь волновавший Екатерину вопрос, не имел ли Радищев кого «сообщником к произведению намерений в сей книге изображенных». Радищев ответил на это категорическим отрицанием, принимая всю вину только на одного себя. Многие буржуазные исследователи, подхватывая слова Екатерины о «французской заразе», распространяли утверждение о совершенной беспочвенности радищевского выступления, якобы ни в какой мере не связанного с условиями русской действительности, с русской общественной средой, а порождённого исключительно запасом радикальных идей, которые были вынесены за годы пребывания в Лейпциге из работ философов-просветителей вроде Гельвеция и Мабли, из сочинений Руссо и т. п. Они опирались при этом на следственные показания самого Радищева. Однако они не хотели видеть и понять, что в устах заточённого в крепость Радищева, принудительно исповедовавшегося своему страшному «духовнику» (как звали Шешковского современники), усиленное подчёркивание чисто литературного происхождения и природы своего выступления (подражание западным философам) было лишь наиболее надёжным защитным средством и к «облегчению его жребия», и к тому, чтобы ограничить следствие им одним, прекратить дальнейшие розыски «сообщников». Советским исследователям удалось убедительно показать, что Радищев был довольно плотно окружён сочувственной общественной средой, установить достаточно оживлённые литературные и общественные его связи. В русской научной, научно-публицистической и художественной литературе того времени также, несомненно, имелись элементы демократической идеологии. Всем этим безусловно опровергается представление о совершенном идейном одиночестве Радищева. Но выступление Радищева было предпринято им больше чем за двадцать пять лет до возникновения у нас первых революционных декабристских организаций, в порядке личного подвига, за свой

собственный страх и риск. Основоположник нашего революционного движения Радищев был первым бойцом, зачинающим собой всё расширяющийся вслед за тем круг деятелей революции. Этим психологически объясняется и поведение Радищева во время следствия, и конечный трагический исход его жизни. Самодержавие обрушилось на него всей своей тяжестью: толщей крепостных стен, недвусмысленными угрозами Екатерины, зловещей фигурой кнутобойцы и палача Шешковского, готового пустить в ход все испытанные средства воздействия. Вместе с тем Радищеву дали понять, что единственным способом хоть сколько-нибудь облегчить свою участь является безоговорочное признание вины и полное раскаяние в ней. Некоторые новейшие исследователи склонны рисовать в повышено-героических чертах и поведение Радищева в крепости. Но подвиг его так велик сам по себе, что совсем не нуждается в прикрашивании. Нет нужды рисовать Радищева каким-то сверхчеловеком, рыцарем без страха и упрека, не знающим ни упадка духа, ни «смятения чувств» — малейшей человеческой слабости. Одним из любимых исторических деятелей Радищева, имя которого он неоднократно упоминает в своих сочинениях, был Галилей. Позднее, в ссылке, Радищев прямо приравнивает своё положение к его судьбе. «Нужны обстоятельства, нужно их поборствие, а без того Иоган Гус издыхает во пламени, Галилей влечется в темницу, друг ваш в Илимск заточается». Галилей не только был заточён в темницу, но, как известно, был вынужден отречься от учения Коперника о движении земли вокруг солнца, в истинности которого он был абсолютно убеждён. При отсутствии поборствующих, помогающих, сил и обстоятельство пошёл путём отречения от своей книги и Радищев. Однако это самоотречение Радищева, сделанное им в его следственных показаниях, было целиком вынужденным. О Галилее рассказывают, что после своего отречения он снова произнёс: «А всё же она движется». Примерно так же поступил и Радищев. В крепости, лишённый книг, кроме «священных», он начал писать повесть в форме переложения из Четырёх-Миней жития одного святого, так называемого Филарета Милостивого. Повесть эта носила характер как бы духовного завещания Радищева своим детям, облечённого в форму художественных образов. «Достоин быть причтенным к лику праведных» тот человек, кто «забывая даже свое благосостояние, старается ежечасно облегчить действия себе подобных» — такова основная мысль повести Радищева. Но ведь именно «стремлением облегчить бедствия себе подобных» движим был сам Радищев, когда писал и печатал своё «Путешествие». Вообще рассказ Радищева о жизни Филарета Милостивого местами носит, как это установлено новейшими исследователями, несомненно автобиографический характер. Признавая в угоду своим тюремщикам и палачам создание «Путешествия» преступлением, Радищев в писавшейся им почти одновременно с «повинными» повести о Филарете Милостивом говорит о том же самом, как о подвиге, подражать которому призывает своих детей. Неизвестно, понял ли это Шешковский, которому Радищев послал листы начатой

повести, спрашивая, может ли он продолжать её и будет ли она передана по назначению — доставлена детям, — но повесть Радищев обратно не получил: она была приобщена к его делу и так и осталась незавершённой.

Через две недели после начала следствия Екатерина передала дело о Радищеве суду, обвиняя его за издание книги, которая «наполнена самыми вредными умствованиями, разрушающими покой общественный, умаляющими должное к властям уважение, стремящимися к тому, чтоб произвести в народе негодование противу начальников и начальства, наконец, оскорбительными выражениями противу сана и власти царской». Внешне императрица старалась соблюсти позу полного беспристрастия и невмешательства. Передавая смертный приговор Радищеву, вынесенный Судебной палатой и утверждённый Сенатом, на рассмотрение Государственного совета, она велела объявить от её имени, что «презирает всё, что в зловредной его, Радищева, книге оскорбительного особе ее величества сказано». Но именно оценка Екатериной книги Радищева, столь отчётливо выраженная в её «Примечаниях» и отъездах, целиком предопределяла вынесенный приговор. Указывая, что Радищев не только превозносит в своей книге Мирабо, «который не единой, но многия висельницы достоин», но что и сам он «бунтовщик хуже Пугачева», Екатерина прямо предрешала его судьбу. Пугачёв был казнён; к смертной казни через отсечение головы приговорён был и Радищев. Екатерина и здесь стала в позу милосердия: смертный приговор был заменён ссылкой на десять лет в Сибирь. Местопребыванием Радищеву был назначен один из самых глухих углов тогдашней Сибири, Илимский острог — небольшое поселение, меньше чем с тремястами жителей, отстоящее почти на 7000 вёрст от Петербурга (около тысячи вёрст от Иркутска). Один путь туда Радищева длился год и четыре месяца (выехал из Петербурга 9 сентября 1790 г., прибыл в Илимск 4 января 1792 г.). Полубольной, закованный в кандалы, лишённый самых необходимых вещей для такого долгого и сурового пути, Радищев, конечно бы, его не перенёс, если бы не энергичное вмешательство А. Р. Воронцова, который добился от Екатерины посылки вслед за Радищевым специального курьера с приказом расковать его и снабдить всем необходимым. Ко всем губернаторам, через губернии которых должен был проезжать Радищев, Воронцов обратился с просьбой оказывать ему всяческое содействие, прибавляя, что он «поставляет оказанные ему услуги в личное себе одолжение». В течение всей ссылки Радищева Воронцов поддерживал с ним переписку, высылал ему книги.

Вырвавшись из крепостных стен, Радищев снова гордо выпрямился. Об этом лучше всего свидетельствует небольшое стихотворение, написанное им во время проезда через Тобольск. Стихотворение это исполнено замечательного чувства личного достоинства и сознания большого исторического значения своего дела:

Ты хочешь знать: кто я? что я? куда я еду?
Я тот же, что и был и буду весь мой век:

Не скот, не дерево, не раб, но человек!
Дорогу проложить, где не бывало следу,
Для борзых смельчаков и в прозе и в стихах,
Чувствительным сердцам и истине я в страх
В острог Илимский еду.

Вернулись к Радищеву и столь свойственные ему пытливость, пристальное и углублённое внимание к окружающему, исключительное разнообразие и широта интересов. «Когда я стою на ночлеге, то могу читать; когда еду, стараюсь замечать положение долин, буераков, гор, рек; учусь в самом деле тому, что иногда читал об истории земли. Песок, глина, камень, всё привлекает моё внимание. Не поверите, может быть, что я, с восхищением переехав Оку, вскарабкался на крутую гору и увидел в расселинах оной следы морских раковин», — пишет он с пути Воронцову, прося выслать ему необходимые приборы для метеорологических наблюдений и измерения высот. Но ещё больше, чем природа, попрежнему интересует Радищева человек, общественная жизнь, общественные отношения. В путевые записи, которые он вскоре начал вести, он заносит данные по истории, этнонике, культуре, быту тех мест, через которые проезжает; отмечает он и тяжкое положение местных крестьян. В Тобольске, где Радищев задержался больше чем на полгода, наряду с наблюдениями над природой, собиранием в окрестностях города образцов полезных ископаемых, он изучает историю Сибири, в частности Тобольского края, на основании чего составляет специальное «Описание Тобольского наместничества». «Какая эта Сибирь богатая своими естественными произведениями, какая мощная страна! Нужны ещё века, но раз она будет населена, она предназначена будет играть со временем великую роль в летописях мира», — пишет он в это время Воронцову, тут же прибавляя, что, если бы мог, то, продолжая замыслы Ломоносова, охотно взялся бы за поиски морского пути в Европу через льды Северного океана.

Исключительно деятельной жизнью зажил Радищев и в Илимске. У себя в доме он устраивает химическую лабораторию; проводит с помощью зрительной трубы, компаса и других приборов, присланных ему Воронцовым, ряд естественно-научных наблюдений в поле и его окрестностях; совершает минералогические экскурсии по реке Илим, посещает окрестные месторождения и разработки металлов, которые исследует в устроенной им в своей домашней лаборатории плавильной печи. Он разводит у себя большой огород, удачно выращивая целый ряд овощей, которые, считалось, не могли произрастать в тамошнем, весьма суровом климате. Опыты Радищева в этой области имели большое значение для местного населения. В краю не было никакой врачебной помощи. Радищев, ещё в молодости интересовавшийся медициной и изучавший её, становится, по его собственным словам, «местным врачом и хирургом», производит тогда ещё совершенно новые прививки от оспы, смело ставя вопрос о возможности прививок и против других болезней. Свои медицинские знания и навыки Радищев передаёт одному из своих

служителей, бывших крепостных его отца, отпущенных по его просьбе на свободу и добровольно последовавших за ним в Сибирь, Степану Алексеевичу Дьяконову. После отъезда Радищева Дьяконов навсегда остаётся в Сибири в качестве «городового лекаря». Радищев устраивает у себя своего рода домашнюю школу, в которой вместе со своими младшими детьми (их привезла с собой Е. В. Рубановская) обучает ребят местных жителей. Повторяя то, о чём он уже заявил в своём стихотворном ответе в Тобольске, Радищев имел полное право с замечательным чувством собственного достоинства написать в одном из своих илимских писем: «Душа моя во мне, я тот же, что и был... голос мой не переменился, шея моя не стерта и высится гордо».

Почти сразу же взялся Радищев и за перо, меньше чем через две недели по приезде в Илимск начав работать над большим философским трактатом «О человеке, о его смертности и бессмертии». Замечательный трактат Радищева даёт развёрнутое изложение материалистического миросозерцания и взглядов, представляющих собой теоретическую основу политических воззрений и убеждений автора оды «Вольность» и «Путешествия из Петербурга в Москву». Основные вопросы бытия и теории познания Радищев решает, исходя из материалистических позиций. Он твёрдо выдвигает положение о материальности всего существующего. «Устремляй мысль свою, воспаряй воображение; ты мыслишь органом телесным, как можешь представить себе что-либо опричь телесности? Обнажи умствование твое от слов и звуков, телесность явится пред тобою всецела; ибо ты — она, все прочее догадка».

Он подчёркивает первичность материи и вторичность сознания: «...бытие вещей независимо от силы познания о них и существует по себе». Признавая вечность материи: «Природа... ничего не уничтожает, и небытие или уничтожение есть напрасное слово и мысль пустая», — он отрицает существование души и её бессмертие. Правда, в этом вопросе как раз и сказывается непоследовательность Радищева, желавшего бы в последних частях своего трактата принять «сердцем» то, что его разум категорически отрицает. Есть в высказываниях Радищева и следы деизма. Но в целом и основном трактат Радищева — замечательное произведение русской материалистической мысли, в своём роде — в области философии — не менее боевое, чем «Путешествие из Петербурга в Москву» — в области политики.

Наряду с философским трактатом Радищев пишет там же в Илимске историческую работу «Сокращенное повествование о приобретении Сибири» и, по просьбе Воронцова, экономический трактат «Письмо о Китайском торговле».

В первой работе замечательно попутное рассуждение о русском народном характере: «Твердость в предприятиях, неутомимость в исполнении — суть качества, отличающие народ Российский... О, народ, к величию и славе рожденный, если они обращены в тебе будут на снискание всего того, что соделать может блаженство общественное!» Эти слова дышат тем же подлинным революционным

патриотизмом, каким проникнута «Беседа о том, что есть сын Отечества».

В Илимске Радищев пробыл до начала 1797 г., т. е. пять лет и один месяц. После смерти Екатерины II Павел I разрешил Радищеву, сократив срок его наказания на четыре года, вернуться в Россию и поселиться без права выезда, под надзором полиции, в небольшом калужском имении, селе Немцове, выделенном ему отцом в собственность. Через некоторое время Радищеву удалось добиться разрешения побывать один раз у родителей, и в начале 1798 г. он отправился с детьми в село Верхнее Аблязово, где и пробыл весь год. Под влиянием своих наблюдений над сельским хозяйством в Аблязове и Немцове Радищев принялся за писание специальной работы «Описание моего владения», посвящённой в основном вопросам крестьянской экономики. Работа эта не только не докончена, но и вообще даёт черновой, во многом недоделанный текст, но направление её не вызывает сомнений. Обрисовав бесправное положение помещичьих крестьян по отношению к барину («земледелец есть раб... совершенно») и указывая на обязанности их по отношению к государству, Радищев замечает: «Кажется, поелику поселянин платит подать, то он для удовлетворения тому должен иметь собственность и проч.». Это неразвёрнутое замечание весьма многозначительно. Основной задачей работы Радищева было, очевидно, доказать государственную необходимость дарования крестьянину права собственности, которого он лишён при крепостничестве, когда помещик является полным «господином его имения и детей его, дает и отъемлет по своей воле»; причём дарование этого права рассматривается автором как первый шаг по пути освобождения крестьян вообще: это прямо показывают слова «собственность и проч.». Таким образом, и по возвращении из Сибири Радищев снова, хотя и в иной форме — не в художественном произведении, а в сельскохозяйственном агрономическом трактате, — ставит ту же цель, которая с такой энергией была выдвинута им в «Путешествии».

После нового переворота 11 марта 1801 г. — убийства Павла и восшествия на престол Александра I — Радищев был окончательно амнистирован и даже, по настоянию его давнего благожелателя Воронцова, сделавшегося одним из наиболее влиятельных сановников первых лет нового царствования, привлечён к работам специально созданной комиссии по составлению законов. Изнемогавший в вынужденном бездействии последнего десятилетия Радищев жадно рванулся к открывавшейся ему возможности работы, как ему представлялось, важнейшего государственного значения. Знания в области оценок, вынесенные им из Лейпцига, развившиеся и окрепшие в горниле мысли, создавшей «Путешествие», казалось, наконец-то были оценены и нашли себе применение. Неудивительно, что Радищев готов был на короткое время поверить в реальность и прочность либеральной «весны». «Мрачные тени создади, впреди их солнце», — писал Радищев в одном из своих самых замечательных стихотворений «Оснадцатое столетие», относящемся как раз к этому времени,

к 1801 г. Стихотворение это очень показательно для политических взглядов и убеждений Радищева последних лет его жизни, в частности для его отношения к французской революции. Традиционное мнение, что уже в период издания Радищевым «Путешествия» он начинает разочаровываться в ней (скептические строки в главе о цензуре, обращённые к Франции 1790 г.: «О, Франция, ты еще хождаеть близ Бастильских пропастей»), — неосновательно. На самом деле Радищев как раз выступает здесь против конституционного буржуазно-аристократического большинства народного собрания и за одного из вождей революции, Марата. Но к диктатуре якобинцев Радищев отнёсся, видимо, несочувственно. В «Песне исторической», написанной им незадолго до смерти, повествуя о «лютости» Суллы, он приравнивает к нему Робеспьера. На самый конец века падает термидорианская реакция. «Корабль», «несущий надежды», с которым Радищев сравнивает «осмнадцатое столетие», вблизи от пристани поглощён водоворотом: «счастье и добродетель и вольность пожрал омут ярый». Однако крушение надежд на революцию не заставило Радищева пойти столь традиционным для большинства наших «вольтерьянцев» конца XVIII — начала XIX в. путём отречения от освободительной мысли, от просветительной философии вообще. Наоборот, Радищев славит «осмнадцатое столетие», как «творца мысли», век «мудрости», хотя вместе с тем и «безумия». Взамен не оправдавшегося в глазах Радищева пути революции он готов поверить в возможность другого пути, так горячо проповедовавшегося в своё время Ломоносовым: преобразования государственного и общественного строя, насаждения идей «истины, вольности и света» сверху, посредством созидательной деятельности просвещённых монархов. В явной непоследовательности с «Путешествием» он даже готов теперь признать исторические заслуги в этом отношении своего давнего коренного врага: среди разбушевавшейся пучины, среди обломков разбитого корабля революции возвышаются в перспективе миновавшего столетия две скалы — Пётр I и Екатерина II. Заканчивается «Осмнадцатое столетие» Радищева почти в духе традиционно-хвалебной оды: достойными преемниками Екатерины и Петра является новый монарх — Александр. В связи со всем этим за работу в комиссии Радищев принялся с исключительной горячностью. Им был написан для комиссии ряд «мнений», составлена записка «О законоположении» и подготовлен обширный проект гражданского уложения. Принимал он непосредственное участие и в законодательных начинаниях А. Р. Воронцова. В своих проектах Радищев, оставаясь на почве возможной и осуществимой практической деятельности, не мог, понятно, ставить вопрос о преобразовании России с той широтой и глубиной, с какой он ставил его в своём «Путешествии». В них он не только не мог требовать уничтожения монархии, но даже настаивать на немедленном освобождении крестьян. Речь шла в них в основном о конституционных преобразованиях, намерение осуществить которые неоднократно заявлялось самим Александром I. Но и эти

достаточно умеренные проекты Радищева оказались по тому времени нетерпимо-радикальными.

Яркое представление о том, как выглядел Радищев среди остальных чиновников, работавших в той же комиссии и обладавших, говоря его словами, «согбенными разумами и душами», даёт рассказ одного из них: «Когда мы рассматривали сенатские дела и писали заключения, соглашаясь с законами, он, при каждом заключении, не соглашаясь с нами, прилагал свое мнение, основанное единственно на свободомыслии... Ему казалось всё недостаточным внимания, все обряды, обычаи, нравы, постановления глупыми и отягчающими народ...» Не удивительно, что не только ни одному из проектов Радищева не было дано хода, но на него снова начали косо поглядывать в высших сферах. Пушкин передаёт, со слов современников, о характерной реплике по адресу Радищева его непосредственного начальника в комиссии графа Заводовского, удивлённого «молодостью его седин»: «Эх, Александр Николаевич, охота тебе пусто-словить попрежнему! Или мало тебе было Сибири?» Один из сыновей Радищева в своей биографии отца также рассказывает, что незадолго перед смертью Радищев обратился к детям со словами: «Ну, что вы скажете, детушки, если меня опять сошлют в Сибирь?» Весьма скоро Радищев разгадал и подлинную сущность нового царя, в либеральные жесты которого он было поверил на короткий срок.

Как раз около этого времени Радищев работал над большим литературным замыслом — своеобразной историко-сатирической поэмой «Песнь историческая», представлявшей смелую попытку дать в стихах критический обзор всей мировой истории. В «Песни» он останавливался главным образом на царях-тиранах — «ненасытцах крови». Особенно интересны строки, связанные с убийством одного из знаменитейших тиранов древности, древнеримского императора Тиверия, и с воцарением Калигулы. Основная мысль Радищева здесь та, что при самодержавном строе даже убийство тирана не способно ничего изменить в положении народа:

Вождь падет, лицо сменится,
Но ярем, ярем пребудет.
И как будто бы в насмешку
Роду смертных, тиран новой
Будет благ и будет кроток:
Но надолго ль,— на мгновенье;
А потом он, усугубя
Ярость лютой и злобы,
Он изрыгнет ад всем в души...

Аналогия с недавними событиями — убийством тирана Павла I и воцарением «кроткого» и сладкоречивого Александра I — слишком уж близка, чтобы быть случайной. Радищев замечательно проник здесь в истинную природу той игры некоторых российских монархов в либерализм, о которой, имея прежде всего в виду как раз Екатерину II и Александра I, скажет В. И. Ленин: «монархи

то заигрывали с либерализмом, то являлись палачами Радищевых и «спускали» на верноподданных Аракчеевых»¹.

И не страх перед новой ссылкой в Сибирь, а именно глубокое разочарование в надеждах на нового царя, разочарование в возможности осуществления хотя бы даже той минимальной программы преобразований, с которой Радищев выступил в своих законодательных проектах, было основной причиной, вызвавшей роковой исход. «Терзанию, болезням, изгнанию, заточению,— писал Радищев в своём сибирском трактате «О человеке»,— всему есть предел непреодолимый, за которым земная власть есть ничто. Едва дух жизненный отлетит от уязвленного и изможденного тела, как вся власть тиранов утщется, все могущество их исчезнет, раздробится сила, ярость тогда напрасна, зверство ничтожествовать принуждено, кичение смешно. Конец дней несчастного есть предел злобе мучителей и варварству посмеяние». Равным образом ещё в «Путешествии» некий идеальный крестецкий дворянин свои поучения сыновьям закончил следующим красноречивым заветом: «Если ненавистное счастье истощит над тобою все стрелы свои, если добродетели твоей убежища на земле не останется, если доведенну до крайности, не будет тебе покрова от угнетения, тогда вспомни, что ты человек, вспомни величество твое, восхити венец блаженства, его же отъяти у тебя тщатся,— умри». Не видя вокруг себя никаких сил, с помощью которых можно было бы с какими-то шансами на успех восстать против «земной власти», Радищев стал на единственный, как ему казалось, оставшийся путь — «осмеяния» тирана. 11 сентября 1802 г. Радищев принял смертельную дозу яда.

Политический, мятежно-протестующий характер самоубийства Радищева нагляднее всего виден из одной его записки, писанной незадолго перед смертью: «Потомство за меня отомстит». Имя Радищева как самоубийцы было проклято с церковного амвона. Его могила на Волковом кладбище в Петербурге оказалась затеряна. Но потомство жестоко и по заслугам отомстило палачам Радищевых.

Творческий путь Радищева. Как уже сказано, первым, если не считать мелких стихотворений Радищева, оригинальным его произведением, видимо, был «Дневник одной недели». «Дневник одной недели» — произведение литературно-воинствующее и для своего времени глубоко новаторское.

Русский классицизм, пафосом которого было отстаивание дела Петра, утверждение мощного национального Русского государства и отсюда подчинение личных, частных интересов интересам общественным, государственным, явно стал утрачивать то прогрессивное значение, какое он имел под пером Ломоносова. Утвердившееся и окрепшее государство помещиков и торговцев при Екатерине II всё оголётнее и циничнее, выказывает свой узко и корыстно классовый, феодально-дворянский, крепостнический характер. Утверждение —

¹ В. И. Ленин, Гонители земства и Аннибалы либерализма. Соч., изд. 4-е, т. V, стр. 28.

по отношению к такому государству — прав отдельной личности, отдельного человека, его достоинства, его значения, его свободы от феодально-крепостнических оков становится лозунгом передовых умов эпохи.

Пафосом утверждения прав человека на своё самостоятельное существование, на свою личную жизнь, на мир своих внутренних чувств и личных переживаний и проникнут радищевский «Дневник одной недели». Провозглашая в нём, в противовес отвлечённо-рассудочным нормам классицизма, новое отношение к действительности, определяемое им словом «чувствительность», Радищев подводит под это философскую основу, полностью выдержанную в духе сенсуализма, окрашенного в явно материалистические тона. «Ужели человек толико раб своей чувствительности, что и разум его едва сверкает, когда она сильно встревожится?» — вопрошает себя автор «Дневника» и тут же категорически подчёркивает примат «чувства», т. е. ощущения, над разумом: «О гордое насекомое! Дотронись до себя и познай, что ты и рассуждать можешь для того только, что чувствуешь, что разум твой начало своё имеет в твоих пальцах и твоей ноге. Гордись своим рассудком, но прежде воспрями, чтобы острие тебя не язвило и сладость тебе не была приятна».

В «Дневнике» нет фабулы, нет (или почти нет) описания внешних событий. Содержание «Дневника» — картина душевных переживаний автора, вернее — одного чувства: невыносимого одиночества, которое безраздельно владеет им в течение одиннадцати дней, протекших между отъездом друзей и их возвращением. Самые образы друзей никак не раскрыты: мы не знаем ни их возраста, ни положения, ни даже пола; существо отношений, связывающих их с автором, также неясно. Да друзья почти и не входят в повесть как реальные люди, а присутствуют в ней лишь постольку, поскольку существуют в сознании автора. «Дневник» начинается с момента отъезда друзей, обрывается на их возвращении. Всё пространство повести-дневника заполнено переживаниями страдающего «я» автора. Автор почти не говорит нам, что делал всё это время, зато подробнейшим образом описывает, как он чувствовал. Да и что бы он ни делал: ехал ли в гости, шёл ли в театр, возвращался ли домой, бродил ли по улицам, обедал ли, ложился ли в постель, тщетно призывая сон, — всё, всё вызывало в нём одну мысль о покинувших его на неделю друзьях, одно чувство, для определения которого он словно бы задался целью выбрать из словаря все синонимы к слову страдание: «печаль», «уныние», «грусть», «беспокойствие», «скорбь», «пагуба», «бедствие», «тяжесть», «сокрушение», «отчаяние», «терзание», «горесть». В «Дневнике» подробно описываются переходы от этого чувства к противоположному ему чувству радости и блаженства при мысли о скором возврате друзей и новые терзания, поскольку друзей всё же нет с автором «Дневника» сейчас, сию минуту. «На что толико грустить? — убеждает сам себя автор, — ещё два дни, — и они, они будут со мною, — два дни, — о ты, что можешь разлуку с друзьями души моей исчислить временем, о ты,

злодей, варвар, змий лютый! Прочь тоlikое хладнокровие, — во мне сердце чувствует, а ты рассуждаешь».

Содержанию «Дневника» вполне соответствует язык его — предельно эмоциональная, взволнованно-торопливая речь-монолог, перебиваемая обращениями то к отсутствующим друзьям, то к самому себе, построенная на непрестанно чередующихся вопросительных и восклицательных интонациях. Крайний субъективизм, самопогружённость, чрезвычайная экзальтация чувства, сила и мучительность которого ни в какой мере не оправдываются реальным поводом, его вызывающим, — все эти черты делают «Дневник», можно сказать, программным произведением нового литературного направления, которое шло на смену классицизму, — сентиментализма. Однако для самого Радищева «Дневник одной недели» был только первым шагом на пути освобождения от оков классицизма. Тема дружбы как чувства, имеющего исключительное значение в жизни автора, неизменно проходит почти по всем основным произведениям Радищева («Житие Ушакова», посвящение к «Путешествию из Петербурга в Москву», даже философский трактат «О человеке»). «Чувствительность» — отзывчивость сердца, исключительная душевная чуткость и восприимчивость — останется почти неизбежной эмоциональной окраской большинства его произведений; но эгоистически замкнутая, сосредоточенная на себе и своих переживаниях, болезненно-преувеличенная *чувствительность* «Дневника» перерастает в них в могучее революционное *чувство* скорби и гнева при зрелище угнетённого народа — «уязвленность» «страданиями человечества». И именно «страдания человечества», а не боли и радости одинокой души станут основной темой и пафосом последующего радищевского творчества, найдя своё полное выражение в том произведении, которое является его венцом — в «Путешествии из Петербурга в Москву».

Всё это не замедлило быстро сказаться. Радищев писал в эту пору, как и позднее, и лирические любовные стихи, проникнутые чувствительностью. Но они мало его удовлетворяли. «Родясь с чувствительным сердцем, — сообщал он в своих позднейших следственных показаниях, — опыты моего письма обращались всегда на нежные предметы, но всё это было с неудачею». Это «всегда» сказано здесь Радищевым с явным намерением сбить с толку своих следователей и допросчиков, отвлечь их внимание от целого ряда своих произведений, исполненных отнюдь не узко личного, «нежного», а большого общественного революционного содержания, проникнутых ненавистью к самодержавию и крепостничеству. А именно такие произведения он и пишет по преимуществу после «Дневника одной недели». Так, в 1780 г. он принимается за большую критико-биографическую статью о Ломоносове — «Слово о Ломоносове» (закончено в 1788 г.), которым впоследствии заключает своё «Путешествие из Петербурга в Москву». Статья написана в форме похвальной речи, но к оценке деятельности Ломоносова Радищев подходит с замечательной, даже не только для того времени, разносторонностью и широтой, отмечая и сильные, и слабые её стороны. Причём и здесь, как

и в дальнейшем, основным для Радищева является политический, революционный критерий.

Чрезвычайно высоко оценивая роль и колоссальные исторические заслуги Ломоносова в качестве зачинателя, «вождя» новой послепетровской литературы, создателя нового стихосложения, художественно оправданного его литературной практикой, и, в особенности, в качестве первого образователя национальной русской литературного языка — «насадителя российского слова» — Радищев в то же время характерно укоряет его за хвалебный тон его оды. Радищев не принимает здесь во внимание, что торжественно-хвалебная ода была для Ломоносова не только обязательной, как для официального академического стихотворца, но, в сущности, и единственно возможной формой, в которой он мог тогда вести свою просветительную пропаганду во имя утверждения национальной культуры, национальной науки, национальной литературы. «Не завидую тебе, — пишет Радищев, — что, следуя общему обычаю ласкати царям, нередко недостойным не токмо похвалы стройным гласом воспетой, но ниже гудочного бряцания, ты льстил похвалою в стихах Елисавете... Но позавидует не могущий во след тебе идти писатель оды... позавидует бесчисленным красотам твоего слова; о если удастся когда-либо достигнуть непрерывного твоего в стихах благогласия, но доселе не удалось еще никому». Своё собственное «Слово о Ломоносове» Радищев демонстративно строит прямо в противовес «общему обычаю ласкати царям»: «Пускай другие, раболепствуя власти, превозносят хвалою силу и могущество», — заявляет он в самом начале «Слова», — мы воспоем песнь заслуге к обществу».

**Ода
«Вольность».**

Ещё более прямым и резким вызовом «общему обычаю» является написанная как раз в эту же пору (1781—1783 гг.) ода самого Радищева «Вольность».

В «Слове о Ломоносове» Радищев снова решительно выступает против классицизма с его строжайше регламентированной системой правил, стеснявших свободное проявление личности в процессе художественного творчества; теоретизирующе-отвлечённому бесстрастному «уму» классицизма он снова противопоставляет горячее и непосредственное «чувство». Говоря о знаменитых ораторах древнего и нового времени (от Демосфена и Цицерона до Мирабо), он замечает: «Правила их речи почерпаемы в обстоятельствах, сладость изречения в их чувствах, сила доводов в их остроумии. Удивляясь толико отменным в слове мужам и раздробляя их речи, хладнокровные критики думали, что можно начертать правила остроумию и воображению, думали, что путь к прелестям проложить можно томными предписаниями. Сие есть начало риторики».

В ту же ошибку впал, по его мнению, и сам Ломоносов как автор «Риторики»: «Ломоносов, следуя, не замечая того, своему воображению, исправившемуся беседою с древними писателями, думал также, что может сообщить согражданам своим жар, душу его наполнявший... тщетный его был труд в преподавании правил тому,

что более чувствовать должно, нежели «звердить». Однако новой формы для выражения «жара вольности» — революционного жара, уже наполнявшего к этому времени его собственную душу, Радищев ещё не обрёл. Опыт «Дневника одной недели» с его отъединённостью от внешнего мира, обращённостью вовнутрь самого себя здесь явно не подходил.

Очевидно, в силу именно этого «Дневник» не удовлетворял самого Радищева и не был отдан им в печать (опубликован только в посмертном издании его сочинений, в 1811 г.). Потому же и в своей «Вольности» Радищев, который сам себя полушутя именовал «новомодным стихотворцем», по его собственным словам, «заразительно последовал примеру», т. е. написал её в традиционной «классической» форме, по правилам Ломоносова — высоким «штилем», ямбами и десятистишной строфой. Однако, следуя в формальном отношении прочно укоренившейся традиции хвалебно-торжественной оды, Радищев внёс в неё — и это должно было тем резче поразить современников — совсем новое, прямо противоположное содержание, заставил традиционную форму служить диаметрально противоположным целям.

Хвалебная ода «воспевала» монархов. Радищев с первой же строфы воспевает тираноборцев Брута и Вильгельма Телля, славит грозу царей «вольность» — революцию, «глас» которой должен превратить «тьму рабства» в «свет» и привести в смятение тех, кто сидит «во власти» — на троне.

Ода Радищева представляет собой развёрнутое, вдохновенно поэтическое изложение тех мыслей, которые были сжато сформулированы им в примечании к переводу Мабли о «самодержавстве», как «наипротивнейшем человеческому естеству состоянии». В своей оде он развивает теорию государственной власти, основанной на принципе верховного главенства народа, восторженно прославляет все случаи восстания народов против царей, взволнованно-сочувственно рисует наиболее острый и мятежный эпизод из английской революции XVII в., горячо приветствует происходившую как раз в это время американскую революцию, наконец, пламенно предвещает торжество вольности, торжество освобождённого народа и на своей родине, в России.

Особенно патетически — в ярких наглядных образах — разрабатывает Радищев выдвинутое им в примечании положение о том, что «неправосудие государя» даёт право народу судить и карать его, как злейшего преступника. Радищев иллюстрирует это историческим примером — судом над английским королём Карлом I и его последующей казнью во время буржуазной английской революции XVII в., давая в своей характеристике Кромвеля замечательный образец широкого всестороннего подхода к оценке исторических деятелей — осуждая его как «злодея» за то, что он захватил в свои руки верховную власть, отнятую у короля, и вместе с тем горячо приветствуя за то, что он «научил в род и роды, как могут мстить себя народы» — «Карла на суде казнил».

Причём этот исторический пример имеет для Радищева отнюдь не теоретически-отвлечённый характер. Автора оды «Вольность» интересует не история, а современность, живая конкретная русская действительность. И не об отношениях царя и народа вообще, а именно о русской царице Екатерине II и об угнетённом ею могучем русском народе, который имеет полное моральное право призвать её к ответу, страстно и восторженно пишет Радищев в предшествующих строфах своей оды. Недаром в них выразительно появляются личное местоимение «мы» и глагольные формы настоящего времени. Мы — т. е. сам Радищев и его современники.

Царь, «на громном троне властно севши», вооружившись «железным скипетром», «в народе зрит лишь подлу тварь», которая полностью должна подчиняться его произволу, которая и жить-то имеет право лишь постольку, поскольку он ей это «велит». «И мы, — возмущается Радищев, — внимаем хладнокровно», спокойно относимся к тому, что «крови нашей алчный гад» превращает «в ад» нашу жизнь, стоим на коленях вокруг «надменного престола». Но вечно так не будет продолжаться: «Мститель, трепещи, грядет», — обращается поэт к царю и вслед за тем рисует вдохновенно-яркую картину всенародного вооружённого восстания («надежда всех вооружит») против «истукана», «сторучного исполина» — царя, которого народ призовет к ответу за все его преступления и предаст жесточайшей казни:

Злодей, злодеев всех лютейший,
Превзыде зло твою главу,
Преступник, изо всех первейший,
Предстань, на суд тебя зову!
Злодействы все скопил в едино,
Да ни единая преидет мимо
Тебя из казней, супостат.
В меня дерзнул острить ты жало.
Единой смерти за то мало,
Умри! умри же ты сто крат!

Радищев понимает, что эта столь страстно и горячо нарисованная им картина конца «бед народа» — дело ещё очень далёкого будущего, что в настоящем для этого ещё нет «поборствующих» — подходящих — условий: «не приспе еще година, не совершились судьбы». Но вместе с тем он безусловно знает, что это время настанет, что придёт «вожделенная» пора, когда прозревшие народы, восстав, «задавят» «хищного волка» — царя, которого столь долгое время они слепо почитали «своим отцом». Говоря так, Радищев имел в виду и недавнее восстание Пугачёва, царистскому характеру которого он противопоставляет впервые выбрасываемый им революционный лозунг борьбы с царём. Именно потому-то Екатерина и называла Радищева «бунтовщиком хуже Пугачёва». Замечательно, что и само будущее государственное устройство России Радищев мыслит в качестве содружества «малых светил», т. е. федеративной республики. Вдохновенным пророчеством об этом «дне, избраннейшем всех

дней» — грядущей народной революции, — и заканчивается радищевская ода.

Громя в своей оде земную царскую власть, Радищев не щадит в ней и власти «небесной», разоблачает реакционную роль религии, союз самодержавия и церкви, которая, пользуясь его поддержкой и действуя «святой лжей», помогает угнетать народ. «Сторучному исполниту» самодержавия соответствует «стоглавая гидра» церкви: «Власть царска веру охраняет, власть царска вера утверждает: союзно общество гнетут». Сатирические обличения пороков духовенства настойчиво звучат в ряде произведений нашей литературы XVIII в., начиная с трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир» и сатир Кантемира. Но у Радищева эта тема впервые из области этики переводится в область политики: от нападок на отдельных представителей церкви он переходит к нападению на церковь вообще как на соподчинённый царской власти государственный аппарат рабства и эксплуатации.

Грозная бичующая сатира, направленная против царского самодержавия и крепостничества, «Вольность» Радищева является одновременно страстным и пламенным прославлением, вдохновенным гимном русскому народу — его тяжкому и самоотверженному труду на пользу государства, его творческой мощи. Цари — лишь забывшие свою обязанность, восставшие на народ слуги народные. Единственным подлинным источником силы, богатства и процветания государства является сам народ. Об этом судия-народ грозно напоминает влекомому им на плаху преступнику-царю:

Преступник власти мною данной!
Вещай, злодей, мною венчанной,
Против меня восстать как смел?..

Покрыв я море кораблями,
Устроил пристань в берегах,
Дабы сокровища торгами
Текли с избытком в городах...
Своих кровей я без пощады
Гремящую воздвигнул рать;

Я медны изваял громады,
Злодеев внешних чтоб карать;
Тебе велел повиноваться,
С тобою к славе устремляться;
Для пользы всех мне можно все;
Земные недра раздираю.
Металл блестящий извлекаю
На украшение твое.

Словно бы непосредственным реально-историческим комментарием к этим строкам Радищева выглядят замечательные цифры, приводимые историком русской техники, советским учёным, профессором В. В. Данилевским: «В 1700 г. — 150 тысяч пудов, в 1800 г. — 9 миллионов 971 тысяча пудов чугуна. Таковы размеры ежегодной выплавки в России в начале и в конце XVIII века самого важного металла... Мастерские, „бергалы“, приписные крестьяне — это они приняли на свои плечи беспримерную тяжесть труда, поднимая и развивая русскую металлургию XVIII века».

Истинный владыка, «господь», для Радищева не царь и не бог, а народ. Народ как основной двигатель истории, как её главный герой — такая постановка проблемы совершенно переворачивала традиционные представления нашей литературы XVIII в., согласно

которым историю делали цари, полководцы, вельможи. В XIX в. радищевская точка зрения на народ во многом ляжет в основу философии истории пушкинского «Бориса Годунова».

Прочтя оду «Вольность», которую Радищев в сокращённом виде, сохранив её общий смысл и наиболее политически сильные места, тоже включил в последствии в состав «Путешествия из Петербурга в Москву», Екатерина II в гневе и с величайшим возмущением написала: «Ода совершенно явно и ясно бунтовская, где царям грозитя плахою. Кромвелев пример приведен с похвалами. Сии страсти суть криминального намерения, совершенно бунтовские».

Действительно, ода «Вольность» обнаруживает не только исключительную смелость, зрелость и пронизательность политической мысли автора. Под руками Радищева традиционная хвалебная ода ставится на службу революции, становится острым оружием, зажигающей прокламацией, беспощадно клеймящей и царское самодержавие, и церковь, призывающей массы к вооружённому восстанию.

Всё это делает замечательную оду Радищева не только самым сильным гражданским, но первым и единственным в нашей поэзии XVIII в. подлинно революционным произведением — родоначальницей всей нашей последующей революционной поэзии и непосредственной предшественницей и образцом для одноимённой оды Пушкина. Правда, у Пушкина передовое содержание, проникнутое освободительными идеями своего времени, обрело и в высшей степени совершенную художественную форму. Об оде Радищева, при всей её страстной энергии, мы этого ещё не можем сказать. Зато по своему революционно-политическому наполнению она, несомненно, сильнее. Радищев и сам сознавал и подчёркивал художественные недочёты своей оды: «смысл в стихах неясен, и много стихов топорной работы». Однако эта «топорность» в какой-то мере соответствовала «предмету» оды Радищева и вообще его материалистической, в основе своей, эстетике: «Осызанию твоему подлежать будет гладкости. Никогда не раздерет благотворная шероховатость в тебе нервов осызательности», — говорит в радищевском «Путешествии из Петербурга в Москву» Истина ослеплённому ложными картинами всеобщего благополучия царю (глава «Спасская Полесь»)). Такой же «гладкой», «сладостной», «благогласной», сглаживающей все диссонансы, неровности и противоречия, была, с точки зрения Радищева, и ломоносовская поэтическая традиция. Наоборот, сам Радищев именно стремится «разодрать» у своих читателей «нервы осызательности», дать резко почувствовать всю безжалостно-суровую, возмущающую душу «шероховатость» подлинной действительности екатерининского времени. Именно в силу этого он даже готов в какой-то мере предпочесть столь восхищающим его с художественной стороны «изящным» и «непрерывно благогласным» стихам Ломоносова некоторые строки лишённого «вкуса», «дерущего слух» и «впадавшего в столь уничижительное презрение» творца политически оппозиционной «Тилемахиды» Тредиаковского, которого он, по его собственным весьма характерным словам, читал «для отдохновения

от чтения торжественных песней». «Смейтесь, как хотите: «чудище обло, огромно, стозевно и лаля» не столь дурной стих», — заявляет он в одном из вариантов к «Путешествию». Сам Радищев также подчас предпочитает сознательно затруднённые, негладкие стихи «сладостной» стихотворной гармонии. Указывая, что некоторые осуждали в оде «Вольность» стих: «Во свет рабства тьму претвори», за то, что «он очень туг и труден на изречение ради частого повторения буквы Т и ради соития частого согласных букв, «бства тьму претв» — на десять согласных три гласных, а на Российском языке толико же можно писать сладостно, как и на италианском», — Радищев заявляет: «Согласен... хотя иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия...» И Радищев оставляет стих таким, как он есть, хотя мог бы без всякого труда сделать его более «гладким», более лёгким для произношения. Это позволяет думать, что «шероховатая», затруднённая форма языка и стиха оды «Вольность» носит до известной степени намеренный характер.

Революционная публицистика Радищева.

Своей одой «Вольность» Радищев дал образец революционного произведения исключительной силы. Тем не менее сама форма классической оды всё же явно не удовлетворяла его. Именно этим, очевидно, объясняется то, что во всём дошедшем до нас творческом его наследии образец этот оказался единственным: «все прочие сгорели в огне», — заявляет он — трудно сказать шутя или всерьёз — устами условного «автора» оды «Вольность», которого он выводит в «Путешествии из Петербурга в Москву». Зато в его творчестве продолжает дальнейшее развитие линия революционной публицистики, начало которой было заложено примечанием (в переводе из Мабли) о «самодержавстве». Следующим образцом её является «Письмо к другу, жителюствующему в Тобольске, по долгу звания своего», посвящённое описанию торжественного открытия 7 августа 1782 г. фальконетовского памятника Петру I — знаменитого «Медного всадника». Письмо написано по горячим следам, на следующий же день: датировано 8 августа. Открытие памятника является для Радищева поводом высказать свою оценку деятельности Петра. Ж.-Ж. Руссо отказывал Петру в праве называться великим историческим деятелем, считая, что русский народ якобы не созрел для того гражданского порядка, который Пётр старался внедрить. Радищев решительно оспаривает это несправедливое и оскорбительное для «преславного» «народа российского» мнение, совершенно не знающего его «женевского гражданина». Вопреки ему он подчёркивает, что Пётр, не в пример многим другим царям, «коих ласкательство великими называет» (вспомним, что «великой» уже при её жизни называли и Екатерину), является «действительно мужем необыкновенным... название великого заслужившим правильно». Но в то же время он возражает и против традиционной и безоглядной идеализации Петра, сопровождая своё признание его величия весьма характерной оговоркой, существенно ограничивающей значе-

ние его деятельности: Радищев не прощает Петру, облечённому «ужасом беспредельно самодержавных власти», окончательного закабаления крестьянства в результате подушной переписи и некоторых других мероприятий. «Да не уничижуся в мысли твоей, любезной друг, превознося хвалами столь властного самодержавца, который истребил последние признаки дикой вольности своего отечества. Он мертв, а мертвому льстить не можно! И я скажу, что мог бы Петр славные бггы, возносяся сам и вознося отечество свое, утверждая вольность частную; но если имеем примеры, что цари оставляли сан свой, дабы жить в покое, что происходило не от великодушия, но от сытости своего сана, то нет и до скончания мира примера может быть не будет, чтобы царь упустил добровольно что-либо из своего власти, сядя на престоле». Эта концовка — совершенно в духе Радищева, и недаром Екатерина, заинтересовавшись после прочтения «Путешествия» и «Письмом», неодобрительно подчеркнула в нём ряд мест, а в конце заметила, что, как видно из «Письма», «давно мысль» Радищева «готовилась по взятому пути».

Другим, в своём роде ещё более замечательным и прямым образом революционной публицистики Радищева является его «Беседа о том, что есть сын Отечества», написанная им значительно позднее, видимо, уже тогда, когда было закончено «Путешествие из Петербурга в Москву».

Тема «Беседы» — определение существа истинного патриотизма. Подчёркивая, что «истинный человек и сын Отечества», т. е. патриот, «есть одно и то же», Радищев начинает свою «Беседу» с утверждения, что далеко не всякий достоин «величественного наименования сына Отечества (патриота)». Имя сына Отечества принадлежит человеку, а не зверю или скоту, или другому бессловесному животному», — человеку, как «существу свободному». Отсюда не достойны «украшаться сим именем» «под игом рабства находящиеся». Таким образом, Радищев теоретически исключает из числа «сынов Отечества» крепостных крестьян. Однако это ранящее, как он сам тут же оговаривает, всякое «чувствительное сердце», жестокое исключение понадобилось Радищеву главным образом для того, чтобы лишний раз страстно и негодуя выступить против крепостничества. Выступление это исполнено предельной ненависти к помещикам-крепостникам — «притеснителям», «мучителям», делающим человека «ниже скота», и, наоборот, самого пламенного сочувствия к закрепощённым крестьянам, «кои уподоблены лошади, осужденной на всю жизнь возить телегу, не имея надежды освободиться от своего ига, получая равные с лошадьми воздаяния и претерпевая равные удары», «коиим наималейшее желание заказано, и самые маловажные предприятия казнятся; им позволено только расти, потом умирать». «Человек, человек потребен для ношения имени сына Отечества!» — восклицает Радищев. — «Но где он, где сей, украшенный достойно сим величественным именем?»

Отказывая в праве называться «сынами Отечества» угнетённым, стоящим вне закона крепостным рабам, Радищев ещё решительнее

отказывает в этом праве угнетателям, яркие сатирико-типовые зарисовки которых вслед за тем и даёт. В этих зарисовках перед нами проходят старые знакомцы: вертопрахи, щёголи, праздные ту-неядцы — традиционные персонажи сатирической литературы XVIII в., — от сатир Кантемира до сатиры Новикова и Крылова. Однако Радищев накладывает на эти привычные фигуры ещё более резкие, густые краски, рисует их в тонах нарочито-грубого натурализма, превосходно передающего ненависть и презрение к ним автора. «Вертопрах, облетающий с полудня (ибо он тогда начинает день свой) весь город, все улицы, все дома для бессмысленнейшего пустоглаголения, для обольщения целомудрия, для заражения благонаравия, для уловления простоты и чистосердечия, соделавший голову свою мучным магазином, брови вместилищем сажи, щеки коробками белил и сурика, или, лучше сказать, живописною палитрою, кожу тела своего вытянутою барабанною кожею, похож больше на чудовище в своем убранстве, нежели на человека, и его распутная жизнь, знаменуемая смрадом, из уст и всего тела его происходящим, задушается целою аптекою благовонных опрыскиваний, словом, он модный человек, совершенно исполняющий все правила щегольской большого света науки; — он ест, спит, валяется в пьянстве и любо-страстии, несмотря на истощенные силы свои; переодевается, мелет всякий вздор, кричит, перебегает с места на место, — кратко, он щеголь». А вот другой персонаж, «погрязший в тину лени, обжорства и пьянства», «сидящий за исполненными произведениями всех четырех стихий столом, коего услаждению вкуса и брюха жертвует несколько человек, отъятых от служения Отечеству, дабы по пресыщению мог он быть перевален в постель, и там бы спокойно уже заниматься потреблением других произведений, какия он вздумает, пока сон отнимет у него силу двигать челюстями своими?» Но Радищев в сатирическом изображении угнетателей отваживается на ещё большее, чем остальные сатирики XVIII в. Иронически спросив после гневно-негодующей и презрительной зарисовки щёголя: «Не сей ли есть сын Отечества?», Радищев продолжает: «...или тот, поднимающий величавым образом на твердь небесную свой взор, попирающий ногами своими всех, кои находятся пред ним, терзающий ближних своих насилем, гонением, притеснением, заточением, лишением звания, собственности, мучением, прельщением, обманом и самым убийством, словом, всеми, одному ему известными средствами раздирающий тех, кои осмелятся произносить слова: человечество, свобода, покой, честность, святость, собственность и другие сим подобные? — потоки слез, реки крови не токмо не трогают, но услаждают его душу. — Тот не должен существовать, кто смеет противоборствовать его речам, мнению, делам и намерениям! сей ли есть сын Отечества? — Или тот, простирающий объятия свои к захвачению богатства и владений целого Отечества своего, а ежели бы можно было, и целого света, и который с хладнокровием готов отъять у злосчастнейших соотечественников своих и последние крохи, поддерживающие унылую и томную их жизнь.

ограбить, расхитить их пылинки собственности; который восхитается радостью, ежели открывается ему случай к новому приобретению; пусть то заплачено будет реками крови собратий его, пусть то лишит последнего убежища и пропитания подобных ему сочеловеков, пусть они умирают с голоду, стужи, зноя; пусть рыдают, пусть умерщвляют чад своих в отчаянии, пусть они отваживают жизнь свою на тысячи смертей; все сие не поколеблет его сердца; все сие для него не значит ничего; — он умножает свое имение, а сего и довольно. — И так не сему ли принадлежит имя сына Отечества?» Легко заметить, что в только что приведенном месте статьи Радищев смело переходит от сатирического высмеивания «притеснителей частных» — модных щёголей и тунеядцев-помещиков к изобличению «злодеев человечества», «притеснителей общих» — Потёмкина и даже самой императрицы.

Перечислив всех тех, кто не является сыном Отечества, хотя обычно как раз преимущественно претендует на это звание, Радищев останавливается на качествах, которыми должен обладать истинный патриот. На первый взгляд он словно бы не высказывает здесь ничего особенно нового, хотя бы по сравнению с Сумароковым: «отличительными знаками» подлинного сына Отечества и для него являются честь, благодравие и благородие. Но Радищев резко расходится с Сумароковым и другими представителями дворянской литературы, полагавшими, что носителями чести могут быть только дворяне. «Всякому врождено чувствование истинной Чести», — пишет он. Правда, узы рабства — «тягчайшие оковы презрения и угнетения», искажающие природу человека, ставящие его в положение «ниже скота», приглушают в нём и чувство чести. Но отсюда следует отнюдь не то, что «сама Природа расположила уже род смертных так, что одна и притом гораздо большая часть оных должна непременно быть в рабском состоянии и, следовательно, не чувствовать, что есть Честь?» а другая в господственном». Отсюда лишь следует, что необходимо как можно скорее снять узы крепостничества. «Не оправдывайте себя здесь, притеснители, злодеи человечества, что сии ужасные узы суть порядок, требующий подчиненности», — гневно замечает Радищев, — но снимите эти узы, и тогда в каждом снова проявится то «любление Чести, которое посеяно в человеке при начале сотворения его».

Здесь с полной силой проступает демократизм мысли революционера Радищева не только по сравнению с дворянскими просветителями типа Сумарокова или с западноевропейским либералом Монтескье, но и с таким радикальным мыслителем, как тот же Руссо, считавший, что прежде всего надо освободить души крестьян от психологии «рабов» и лишь потом приступить к их постепенному освобождению от крепостной зависимости.

В таком же демократическом смысле интерпретируются Радищевым понятия благородства и «благодравия», — т. е. истинного патриотизма. Для подлинного патриота всякая общественная должность, все виды службы государству и народу одинаково значи-

тельны; для него — «нет низкого состояния в служении государству», он «всем жертвует для блага оного», и, если уверен в том, что «смерть его принесет крепость и славу Отечеству, то не страшитса пожертвовать жизнью».

Патриотические мотивы, как мы могли убедиться в этом, очень сильно звучат в русской литературе XVIII в., начиная от Феофана Прокоповича, Тредиаковского, Ломоносова до Новикова, Фонвизина, Державина: Но именно Радищев является первым революционером, безгранично преданным своему народу, умеющим ненавидеть во имя любви, отрицать существующее во имя утверждения должного, яростно бороться со всем тем, что мешает развитию и совершенствованию родины, народной свободе и народному счастью. Выражением именно такого патриотизма и является рассматриваемая статья Радищева, пафос которой — требование скорейшего превращения рабов в людей, скорейшего снятия с большей части народа «ужасных уз» крепостнического гнёта.

Принадлежность «Беседы о том, что есть сын Отечества» Радищеву была установлена сравнительно недавно, на основании опубликованных в 1906 г. мемуаров одного из членов «Общества друзей словесных наук». В литературе о Радищеве «Беседа» уделялось обычно сравнительно мало внимания, между тем статья эта является наиболее сильным литературно-политическим выступлением Радищева за исключением, конечно, его оды «Вольность» и «Путешествия из Петербурга в Москву».

«Житие Ушакова».

На грани революционной публицистики и художественного творчества в более узком и прямом смысле этого слова стоит весьма своеобразное произведение, своего рода автобиографическая повесть Радищева «Житие Федора Васильевича Ушакова».

Уже само заглавие этого произведения носило подчёркнуто демонстративный характер. Слово «житие» обычно связывалось с жизнью святого. «Житиями» назывались подчас и жизнеописания крупных государственных деятелей — царей, военачальников и т. п., которые, считалось, только одни и имели право на внимание к себе современников и потомства — на биографию. Намерение Радищева рассказать о жизни совсем простого, рядового, даже ничтожного, по понятиям того времени, ибо не имевшего ни большого чина, ни видного служебного положения человека, отличавшегося всего лишь высокими моральными качествами, известными только его ближайшим друзьям, да ещё назвать этот рассказ «житием», — в какой-то мере продолжало линию «Дневника одной недели» с его вниманием к частной жизни человеческой личности, и в то же время это свидетельствовало о замечательном для того времени демократизме мышления Радищева. Характерно, что даже обычно сочувствовавший Радищеву Воронцов нашёл, что эта книга совершенно «не нужна, так как Ушаков не сделал и не высказал ничего замечательного». Но, в противоположность «Дневнику одной недели», внимание автора «Жития» обращено не вовнутрь, а вовне; его цель — не

психологический анализ переживаний, а описание событий и происшествий из действительной жизни русских студентов — самого Радищева и его товарищей с Ушаковым во главе — в Лейпциге. В центр этого описания поставлена борьба с Бокумом, происшествие по сути дела тоже не такое уж значительное, из которого Радищев делает, однако, весьма далеко идущие политические и даже прямо революционные выводы. Бокум при всей его мелкости и ничтожности рассматривается Радищевым, как одно из наглядных и характерных проявлений, как одна из органических клеточек екатерининского самовластия вообще.

Это был маленький, «частный» тиран и «притеснитель», действия которого были, однако, совершенно подобными деяниям «притеснителей общих». С другой стороны, конфликт между студентами и Бокумом представлялся Радищеву как бы прообразом и даже своего рода программным образом возможных и законных столкновений между самодержавием — «единоначальством» — и обществом, народом. Замечательно утверждение Радищева в «Житии», прямо перекликающееся с аналогичными высказываниями в «Путешествии из Петербурга в Москву» о том, что в самой тяжести притеснения, непомерности гнёта заключены залог и возможность освобождения. «Имея власть в руке своей и деньги, забыл гофмейстер наш умеренность и подобно правителям народов возмнил, что он не для нас с нами; что власть, ему данная над нами, и определенные деньги, не на нашу были пользу, но на его... Человек много может сносить неприятностей, удручений и оскорблений. Доказательством сему служат все единоначальства. Глад, жажда, скорь, темница, узы, и самая смерть мало его трогают. Не доводи его токмо до крайности. Но сего то притеснители частные и общие, по счастью человечества, не разумеют...» Другими словами, невыносимость гнёта, в конце концов, неминуемо должна вызвать отпор против него, позлечь за собою восстание, революцию. И этот-то именно путь и представляется Радищеву самым лучшим, самым «благим» для «страждущего общества». Наоборот, всякие частичные послабления гнёта, проводимые самодержавными «мучителями» народов, с этой точки зрения (чем хуже, тем лучше!) являются для Радищева даже прямо нежелательными. Не реформа, а революция — такова его основная установка.

Так автобиографическое повествование превращается в политический трактат, заключающий в себе программу и проповедь революционного действия. В то же время припоминанием успешной борьбы с Бокумом, как и воспоминаниями о вожде своей юности, «учителе в твердости», как называет он Ушакова, Радищев словно бы подбодряет себя на борьбу гораздо более опасную и тяжёлую, к которой он в это время уже полностью приготовился: к моменту выхода в свет «Жития Ушакова» «Путешествие из Петербурга в Москву» было почти совершенно закончено. Всё это делает «Житие» своеобразным литературным предварением последнего.

**«Путешествие
из Петербурга
в Москву».**

Несомненным литературным прообразом «Путешествия из Петербурга в Москву» послужил Радищеву прекрасно, конечно, известный ему «Отрывок путешествия в ***», опубликованный в «Живописце»

Новикова вскоре после возвращения Радищева в Россию. «Отрывок», столь резко выделявшийся своей смелостью и антикрепостническим пафосом из всей остальной литературы, не мог тогда же не обратиться на себя самого сочувственного внимания Радищева. Кроме того, как мы знаем, «Отрывок» неизменно перепечатывался при переизданиях «Живописца». Однако непосредственным толчком к тому, чтобы оформить накапливавшийся в течение многих лет материал обильных наблюдений и напряжённых раздумий над современным русским общественно-политическим строем, всего перевиdanного и переслышанного, ряд отдельных, делавшихся в разное время набросков и заготовок в форму именно путешествия, явилось, весьма возможно, путешествие, предпринятое Екатериной II весной и летом 1787 г. на юг России, — в Новороссию и Крым.

Путешествие было совершено императрицей, сопровождаемой многочисленной свитой, с необычайной торжественностью, pompой и колоссальными затратами, которые всей своей тяжестью легли на трудовой народ — на крестьянство. Так, для того чтобы перевезти царицу и её свиту, крестьяне тех губерний, через которые она проезжала, должны были в самую горячую рабочую пору выставить 76 000 лошадей. Путешествие совершалось и по суше и водой. «Императрица пустилась в путь по Днепру, — рассказывает один из высокопоставленных иностранцев, приглашённых к участию в путешествии, французский посол граф Сегюр — на галере, в сопровождении великолепнейшей флотилии, состоящей из 80 судов и трёх тысяч человек матросов и солдат. На каждой из галер была своя музыка, каждый из нас имел свою комнату и нарядный роскошный кабинет с покойными диванами и письменным столом красного дерева. Множество лодок и шлюпок носилось впереди и вокруг эскадры, которая, казалось, создана была волшебством... Города, деревни, усадьбы, а иногда и простые хижины так были изукрашены цветами, расписаны декорациями и триумфальными воротами, что вид их обманывал взор, и они представлялись какими-то дивными городами, волшебными созданными замками, великолепными садами...» Действительно, по приказу второго после императрицы лица в империи, всемогущего Потёмкина, бывшего тогда Новороссийским генерал-губернатором, на всём протяжении пути были наспех сооружены искусственные бутафорские деревни, так и получившие название «потёмкинских деревень», которые должны были наглядно продемонстрировать, как якобы счастливо и изобильно живёт русское крестьянство. Продажными казёнными писаками это «высочайшее» путешествие было использовано для опубликования восторженных сообщений о необычайном благоденствии и процветании народов России под «материнским» скипетром «просвещённой» монархии. Этому-то нагло и цинично организованному шарлатан-

ству и обману, за который Потёмкин получил от императрицы новый торжественный титул князя Таврического, Радищев, «высшим божеством» которого, по его собственным словам, была истина, и противопоставляет в своём «Путешествии из Петербурга в Москву», в некоторой части прямо повторявшем маршрут императрицы, подлинную, неприкрашенную картину крепостнической действительности.

В предисловии — обращении к другу, которым открывается «Путешествие из Петербурга в Москву», сам Радищев так объясняет причину и цель написания им своей книги: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала. Обратил взоры мои во внутренность мою — и узрел, что бедствия человека происходят от человека, и часто от того только, что он взирает непрямо на окружающие его предметы... «Отъими завесу с очей природного чувствования — и блажен буду». Сей глас природы раздавался громко в сложении моем. Восприял я от уныния моего... я почувствовал, что возможно всякому соучастником быть во благодетельности себе подобных. — Се мысль, побудившая меня начертать, что читать будешь». Слова эти определяют не только содержание и революционно-просветительную направленность, но и философско-теоретическую материалистическую установку книги Радищева. Радищев стремится в своей книге поднять «завесу с очей» — увидеть и показать объективно — «по себе» — существующую «окрест» автора социальную действительность, показать такой, какая она есть, без всяких прикрас, взглянуть «прямо» «на окружающие предметы» — на людей и на их отношения. Все это делает «Путешествие» по основному заданию своему произведением глубоко реалистическим. В одном из своих позднейших сибирских писем к Воронцову Радищев писал о резком различии горной природы Урала от природы сибирских степей, чему вполне соответствуют и различия жителей тех и других областей: «Крестьянин заводской есть совсем другой человек, нежели земледелец тарской или ишимской округи». В связи с этим Радищев указывает на необходимость, по его мнению, составления новой карты России, на которой «географическое разделение» следовало бы «чертам, природою между народами назначенным». «Но, — многозначительно добавляет он, — к сочинению таковой карты не исправников искусство нужно, а головы и глаза Палласа, Георги, Лепехина (знаменитые учёные-путешественники — натуралисты того времени. — Д. Б.), да без очков, и внимание не на одни цветы и травы». В «Путешествии» сам Радищев и взирает на действительность «без очков» — глазами не кабинетного учёного, а взволнованным взором патриота, пламенного гражданина, страстно желающего счастья родной стране (в некоторых авторитетных списках произведение Радищева прямо имеет, словно бы подчёркивающее это, двойное заглавие: «Проницающий гражданин, или Путешествие из Петербурга в Москву»). Совсем отсутствуют в «Путешествии» описания природы, всякого рода достопримечательностей. Внимание автора поглощено людьми, их

жизнью, существующими между ними отношениями: «уязвленная» душа путешественника прикована к «страданиям человечества».

«Путешествие» Радищева является единственной в своём роде книгой по широте охвата явлений современной ему русской социальной действительности. Вопросы религии и права, этики и политики, экономики, отношений между сословиями, войны и мира, семейных отношений, положения женщины, воспитания и образования детей, просвещения и культуры (школа, печать, цензура) — не только ставятся в его книге, но и получают замечательное разрешение в духе самых радикальных и передовых идей того времени: естественного права, общественного договора, верховной власти народа, политической свободы — «вольности», «естественного и гражданского равенства», нового понимания права собственности (земля должна принадлежать тем, кто её обрабатывает; помещики, использующие чужой труд, суть «варвары» и «грабители», их богатство им не принадлежит) и т. д., причём, в противоположность западноевропейским просветителям, все эти идеи принимают у Радищева прямое и непосредственное революционное звучание.

Екатерина II имела полное основание увидеть в книге Радищева «опорочивание всего установленного и принятого». Действительно, все стороны самодержавно-крепостнического строя ставит революционный патриот Радищев на свой строгий и нелицеприятный суд и всему выносит безусловный и суровый приговор.

По страницам «Путешествия» перед читателем проходят грубый и бесчеловечный формализм больших и малых чиновников-администраторов (в главе «Чудово» показано, как люди тонут, а начальник Сестрорецка спокойно отвечает: «Не моя то должность»); лицемерие и раболепство в отношении к властям со стороны высокопоставленных жителей Петербурга — «сего жилища тигров» (там же); злоупотребление служебной властью и выход «в люди» за потаканье прихотям начальников (рассказ об «устерсах» в главе «Спасская Полесь»); «неправосудие», дикие судебные «жестокости» (там же); хищничество подрядчиков, «воровство» и «плутовство» купечества (Карп Дементыч в главе «Новгород»); жестокость и неправда государственной службы, являвшейся в самодержавно-крепостнической стране неприкрытым орудием классового угнетения (история Крестьянкина в главе «Зайцово»); упадок нравов, распутство и разврат дворянства (мужья заражают жён и детей «дурной болезнью» — в главе «Яжелбицы»; валдайские «разрумяненные девки» и любовная история валдайского монаха — в главе «Валдаи»); обманы и беззакония вельмож (глава «Завидово»); алчность, грабёж и жестокосердие крепостников-помещиков и, наконец, безбрежное море страданий закрепощённого крестьянства.

«Радищев — рабства враг» — так лапидарно определил позднее основной пафос радищевской книги Пушкин, И действительно, тема крепостного рабства — этот вопрос всех вопросов тогдашней русской исторической жизни — стоит в центре всего «Путешествия». По подсчёту одного из новейших исследователей, Л. И. Кулаковой,

«из двадцати шести глав в „Путешествии“ двенадцать посвящены положению крестьян». Своё отрицательное отношение к крепостничеству Радищев обосновывает со всех точек зрения. С точки зрения экономической он подчёркивает непроизводительность насильственного, из-под палки крепостного труда. Он резко указывает на юридическую несообразность положения крепостного крестьянина, который «в законе мертв», для которого помещик «есть законодатель, судия, исполнитель своего решения и, по желанию своему, истец, против которого ответчик ничего сказать не смеет». Однако с особенной силой Радищев, по словам М. И. Калинина, — зачинатель новой революционной морали, основами которой являются «ненависть к эксплуататорам, любовь к народу, любовь к родине», — клеймит в своей книге чудовищную несправедливость, бесчеловечность крепостничества.

Уже в самом начале своего пути, слушая «заунывную песню» ямщика, путешественник замечает о «скорби душевной» как основной ноте «русских народных песен». Скорбная и унылая песня ямщика является как бы музыкальным введением и ко всему «Путешествию», с самого начала сообщая ему определённую тональность. Картины «зверообразного самовластия, когда человек повелевает человеком», тяжкой крестьянской неволи начинают развёртываться с третьей же главы — «Любани» (описание крестьянской пахоты в воскресенье). Со страшной силой скорби, негодования и гнева картины крепостного угнетения и насилий рисуются в главах «Зайцово» (зверское обращение с крестьянами ассессора из придворных истопников), «Едрово» (осквернение помещиками крестьянок), «Вышний Волочок» (рассказ о помещике, добившемся «цветущего состояния» своего имени ценою полного разорения крестьян), «Медное» (продажа крестьян с публичного торга), «Городня» (рекрутский набор), наконец, «Пешки» (яркое описание скудного крестьянского быта, нищей и убогой крестьянской избы).

Во многих описаниях и картинах «Путешествия» повторяются темы и мотивы, уже встречавшиеся в нашей прежней литературе: в сатирических журналах Новикова, в комедиях и сатирах Фонвизина. Однако тон сатиры Радищева отличается небывалой дотоле резкостью и силой. Мало того, сатира Новикова и Фонвизина нападала на те или иные отрицательные явления действительности, как на исключения, как на некие «злонравные» отступления от существующего и действующего порядка вещей. Отрицательным образам «злонравных» дворян — Простаковых, Скотининых — противопоставлялись образы добродетельных Правдиных и Стародумов. Даже автор «Отрывка путешествия в ***», который, по правильным словам Н. А. Добролюбова, ушёл «гораздо далее всех обличителей того времени», в противовес деревне Разореной, ссылался на соседнюю деревню Благополучную. Эта точка зрения, усиленно, в значительной степени по цензурным соображениям, проводившаяся литературой того времени, нашла себе полное выражение в одном из замечаний Екатерины на книгу Радищева: «Лучшая судьбы

наших крестьян у хорошего помещика нет во всей вселенной». Прямо противоположна этому точка зрения Радищева: «Можно ли назвать блаженным гражданское положение крестьянина в России? Ненасытец кровей один скажет, что он блажен, ибо не имеет понятия о лучшем состоянии». В «Путешествии из Петербурга в Москву» о «благополучных» деревнях вовсе не упоминается. Время от времени по его страницам мелькают положительные образы добрых дворян: добродетельный дворянин, прививающий своим детям здравые понятия о воспитании и семейных отношениях — в главе «Крестьяны», «добросердечный барин», о котором рассказывает рекрут в главе «Городня» и др. Однако их личные хорошие качества неспособны изменить что-либо в существующем положении вещей; в лучшем случае им дано лишь «рыдать над участию своих рабов». Самое добро, которое они делают, неизбежно силой существующего порядка обращается в зло. Добросердечный старый барин даёт сыну своего крепостного дядьки воспитание наравне со своим собственным сыном, вместе с которым отправляет его продолжать образование за границу. Во время пребывания молодых людей в «чужих краях» старый барин умирает, не успев выполнить обещания — дать своему Ванюше «отпускную», т. е. освободить его от крепостной зависимости. Между тем его сын, «сотоварищ» Ванюша, человек также по природе неплохой, но легкомысленный и слабохарактерный, женится на некоей знатной «надменной» особе, которая приказывает сдать Ванюшу в лакеи и превращает его жизнь в сплошную цепь унижений, издевательств и истязаний, переносимых им, в силу условий его воспитания, с особенной мучительностью. «Малейшее мнимое упущение,— рассказывает Ванюша,— влекло за собою пощечины, батожье, кошки. О, государь мой, лучше бы мне не родиться! Колико крат негодовал я на умершего моего благодетеля, что дал мне душу на чувствование. Лучше бы мне было возрасти в невежестве, не думая никогда, что есмь человек всем другим равный». Ни к чему не приводит стремление другого «человеколюбивого» дворянина, Крестьянкина, «делать добро», пользуясь своим служебным положением председателя уголовной палаты. После неудачного заступничества за крестьян, убивших в порядке самозащиты зверей-господ, ему ничего не остаётся, как подать прошение об отставке да бесплодно «оплакивать плачевную судьбу крестьянского состояния».

Для Радищева зло — не исключение, как для его литературных предшественников, а правило, основная формула самодержавно-рабского строя. При этом, описывая отдельные случаи, изображая частные формы и проявления зла, неправды и насилий, Радищев неизменно связывает их с общим злом самодержавия и крепостничества как с их основным и неизбежным источником.

«Сочинитель не любит царей, и где может к ним убавить любовь и почтение, тут жадно прицепляется с редкою смелостию», — написала Екатерина в одном из своих примечаний на «Путешествие». И действительно, самодержавие, царизм, наряду с рабством,

является второй основной мишенью книги Радищева. Царь, «злодей злодеев всех лютейший», «преступник изо всех первейший», — главный виновник совершающегося зла, — таково основное утверждение его книги, подготовляющееся с первых же её страниц и выдвигаемое в ряде последующих мест со всё усиливающейся энергией и определённой. «Возможно ли, — восклицает рассказчик «Систербецкой повести» (глава «Чудово»), — что в наш век, в Европе, подле столицы, в глазах великого государя совершалось такое бесчеловечие!» «Возможно ли, — спрашивает себя в следующей главе («Спасская Полесь») сам автор-путешественник, выслушав рассказ о разбитой несправедливой жизни повстречавшегося в пути незнакомца, — чтобы в толь мягкосердое правление, каково ныне у нас, толикие производились жестокости?» Ответом на все эти недоуменные вопросы является знаменитый «сон» путешественника, о котором рассказывается в той же главе.

«Сон» является одним из самых «криминальных» мест «Путешествия», представляя собой исключительный по яркости, смелости и недвусмысленности изображения памфлет на Екатерину и её ближайших пособников. Недвусмысленность этого памфлета так определённа, что в изображении, например, военачальника, вместо борьбы с врагом «утопавшего в роскоши и веселии», а воинов своих почитавшего «хуже скота», Потёмкин не мог не узнать себя. «Я прочитал присланную мне книгу, — писал он о «Путешествии» Екатерины. — Не сержусь. Рушеньем Очаковских стен отвечаю сочинителю. Кажется, матушка, он и на вас возводит какой-то поклеп...» Действительно, не могла не узнать себя в описании сна и Екатерина. Прямо заявляя, что царь из «Сна» прослыл в народе «обманщиком, ханжею и пагубным комедиантом», Радищев бьёт по самому уязвимому месту императрицы — несоответствию её слов и дел: показного блеска, пышного декоративного фасада империи и удручающих картин крепостного угнетения — «стеснений» порабождённого народа.

В центральном месте «Сна» — встрече царя с «неизвестной странницей» «Прямовзорой», «Истиной», снимающей царю бельма с глаз, после чего «все вещи» начинают представляться ему «в естественном их виде», — аллегорически выражена основная тема всей книги. В «Сне» беспощадно разоблачается ореол величия, блеска и славы, которым Екатерина стремилась окружить себя в сознании современников. Начинается «Сон» описанием «лучезарного» царского «величества», ведущимся в тонах хвалебной оды или тех проектов торжественных иллюминаций, которые составлялись для всякого рода придворных торжеств. Тем разительнее та картина, которая противопоставляется Радищевым этой одической действительности. Торжественная ода в дальнейшем течении «Сна» превращается в хлещущую сатиру. После операции, которую делает царю «глазной врач» — «Прямовзора», — со всем окружающим происходит страшная перемена. Пышность и блеск оказываются грязью и кровью. С действительности стираются краски традиционной одописи.

Поэты-одописцы славили процветание, мир, тишину и устройство созданной российскими монархами империи помещиков и купцов. Радищев готов опрокинуть до основания это «устройство на щет свободы», истребить дотла «порядок», основанный на рабстве и эксплуатации: «Блаженно государство, говорят, если в нем царствует тишина и устройство. Блаженно кажется, когда нивы в нем не пустеют и во градах гордые воздымаются зданием... Но все сии блаженства можно назвать внешними, мгновенными, преходящими, частными и мысленными... Сто невольников, пригвожденных ко скамьям корабля, весламидвигаемого в пути своем, живут в тишине и устройстве; но загляните в их сердце и душу. Терзание, скорбь, отчаяние» («Хотилов»).

Наибольшей силы антимонархическая, противоцарская направленность книги Радищева достигает в оде «Вольность», самые смелые и революционные места которой полностью приведены в «Путешествии».

В свете многочисленных мест «Путешествия», резко направленных против «царей», приобретает совершенно определённый смысл и эпиграф к нему, который Радищев заимствовал, слегка изменив его, из поэмы «Тилемахида» Тредиаковского: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайя». «Чудище» — это екатерининское самодержавие: соответствующий стих прямо взят из того места поэмы, в котором рассказывается о муках, претерпеваемых в Тартаре «злыми» царями. Глядясь в зеркало, подставляемое им одной из богинь мщенья, Эвменид, они видели себя хуже и страшнее всех наиболее знаменитых чудовищ мифологии:

В том зеркале они смотрели себя непрестанно;
И находились гнуснейши и страшилищны паче,
Нежель Химера та, побежденная Веллерофонтом,
Нежели Идра Лернейска, самим Ираклием сраженна.
И напоследок, нежели тот преужасный Пес-Кёрвер,
Чудище обло, озорно, огромно, с тризевной и Лэйи,
Из челюстей что своих кровь блюет ядовиту и смольяну,
Коя могла б заразить живущих всех земнородных.

Презрительно высмеянная и, казалось, навсегда литературно уничтоженная Екатериной «Тилемахида» Тредиаковского неожиданно снова поднялась и пошла на неё грозной книгой Радищева.

Изобличение «злых царей», тиранов, — одна из настойчивых тем нашей литературы XVIII в. Однако при этом «злым царям» всегда противопоставлялись цари добрые, воплощением которых обычно и оказывался царствующий в данное время монарх. Разрабатывая эту традиционную тему, Радищев придаёт ей в «Путешествии» совсем новое звучание, подобное тому, какое придано им теме «злонравных» дворян-помещиков. Нет злых и добрых царей, ибо царская власть сама по себе является безусловным злом, неизбежно развращая тех, кто облечён ею. Эта мысль также неоднократно проводится Радищевым в его книге.

В «Путешествии» Радищев замечательно выполнил поставленную им себе задачу: заглянул в русскую социальную действительность той поры так «прямо» и так глубоко, как это не смог сделать ни один из его предшественников и современников. Мало того, Радищев не только показал во весь рост основное зло своего времени — самодержавие и крепостничество, но и впервые поставил перед русским обществом, в качестве главной задачи, необходимость беспощадной, не на жизнь, а на смерть, борьбы с ним. Тем самым Радищев предрекал основные пути дальнейшего русского исторического развития, развития русской общественной мысли, русского освободительного, революционного движения, завершившегося полной победой народа, победой, конечную неизбежность которой Радищев также предвидел и восторженно предвещал в своей книге: «О! если бы рабы, тяжкими узами отягченные, яряся в отчаянии своим, разбили железом, вольности их препятствующим, главы наши, главы бесчеловечных своих господ, и кровию нашею обогрили нивы свои! что бы тем потеряло государство? Скоро бы из среды их исторгнулись великие мужи, для заступления избитого племени; но были бы они других о себе мыслей и права угнетения лишены.— Не мечта сие, но взор проникает густую завесу времени, от очей наших будущее скрывающую; я зрю сквозь целое столетие» («Городня»).

Только что приведённые слова замечательны и тем, что Радищев смело разрешает здесь проблему отношения народной революции и культуры, проблему, которая своей кажущейся антиномичностью, неразрешимостью будет мучить столько последующих русских писателей и мыслителей, перед которой отступят декабристы, которая тревожным вопросом встанет перед Пушкиным. Для Радищева проблема эта разрешается в результате его горячей веры в народ, который сумеет выдвинуть другую, свою интеллигенцию, создать новую, свою, неизмеримо более высокую культуру: «Скоро бы из среды их исторгнулись великие мужи, для заступления избитого племени; но были бы они других о себе мыслей и права угнетения лишены».

Во всей нашей прежней художественной литературе, пожалуй, нет произведения большей революционной зарядки, чем «Путешествие» Радищева. По своей форме и стилю книга Радищева находится ещё только у истоков художественного реализма, но по глубине взгляда, «проникающего» действительность, по изумительной для того времени верности в постановке и намечаемом разрешении основных задач, стоявших перед русским обществом, перед русским народом, «Путешествие из Петербурга в Москву» является одним из самых социально зорких произведений русской литературы XVIII—XIX вв.

Тема восстания народа, порабождённого крестьянства против «алчных зверей, пиявиц ненасытных» — помещиков-крепостников и «хищного волка» царя, которого Радищев страстно ждёт и к которому пламенно, грозным голосом пророска и судии — «мстителя»,

«прорицающего вольность», — призывает, проходит через всю его книгу. С горечью неоднократно показывая, что крестьянин лишён всех гражданских прав — «в законе мертв», Радищев тут же с силой прибавляет: «Нет, нет, он жив, он жив будет, если того восхочет...» («Едрово»). Смысл этих слов не вызывает сомнений. Недаром Екатерина II заметила, что они «суть примечания достойны и суще возмутительны». «Все те, кто бы мог свободе поборствовать, — пишет Радищев в главе «Медное», — все великие отчинники, и свободы не от их советов ожидать должно, но от самой тяжести порабощения». «Надежду полагает на бунт от мужиков», — правильно комментирует Екатерина. В оде «Вольность», как мы помним, Радищев восторженно мечтает о неизбежном приходе грядущей и торжествующей революции: «Следующие восемь строф, — излагает он в «Путешествии» содержание оды, — содержат прорицания о будущем жребии отечества, которое разделится на части и тем скорее, чем будет пространнее. Но время еще не пришло. Когда же оно наступит, тогда

Встрещат заклёпы тяжкой ночи.

Упругая власть при издыхании приставит стражу к слову и соберет все свои силы, дабы последним махом раздавить возникающую вольность...

Но человечество взревет в оковах и, направляемое надеждою свободы и неистребимым природы правом, двинется... И власть приведена будет в трепет. Тогда всех сил сложение, тогда тяжёлая власть

Развеется в одно мгновенье.

О день избраннейший всех дней!..

Мрачная твердь позыбнулась, и вольность воссияла».

Некоторые страницы «Путешествия» написаны прямо как бы языком революционных прокламаций: «Сокрушите орудия его земледелия, — восклицает Радищев, рассказывая о разорившем своих крестьян помещике-«кровопийце», — сожгите его риги, овины, житницы и развейте пепел по нивам, на них же совершалось его мучительство...» («Вышний Волочок»). Правда, слова эти обращены к блюстителям закона, которые, гневно и негодуяще пишет Радищев, хотят называться «мягкосердыми» и носят «имена попечителей о благе общем», а на самом деле поощряют «такое насилие»; но это не снимает революционной зарядки этого обращения, в особенности, имея в виду вышеприведённое замечание Радищева о том, что все носители политической силы и власти в стране — «великие отчинники», и не от них должно ждать облегчения крестьянской участи. Мало того, в «Путешествии» Радищев прямо признаёт право крестьян отвечать ударом на удар, обидой за обиду: «Если я кого ударю, тот и меня ударить может» (глава «Любани»). В дальнейшем в главе «Зайцово» Радищев как бы демонстрирует это положение в действии, показывая не только картины страданий

и угнетения порабощённого крестьянства, но и рисуя яркую картину крестьянского протеста — убийства крестьянами помещика и его трёх сыновей. При этом Радищев даёт здесь не только весьма волнующее и проникнутое безусловным сочувствием описание расправы крестьян над зверем-помещиком. Устами рассказчика, на окончательное решение которого, как председателя уголовной палаты, поступило дело об этих крестьянах, он полностью их оправдывает, считая «невинными убийцами», действовавшими в порядке законной самозащиты; подлинным же виновником всего происшедшего он объявляет самого убитого помещика: «Крестьяне, убившие господина своего, были смертоубийцы. Но смертоубийство сие не было ли принужденно? Не причиною ли оного сам убитой асессор? Если в арифметике из двух данных чисел третье следует непрекословно, то и в сем происшествии следствие было необходимо. Невинность убийц, для меня по крайней мере, была математическая ясность». Такая логически ясная и неопровержимая постановка вопроса наносила удар в самое сердце всему крепостническому строю, и неудивительно, что она была, как указывает рассказчик, воспринята его «сочленами» по суду и высшим начальником края — наместником — не только как «оскорбление», но и прямо как стремление к ниспровержению всего «дворянского общества» и самой «верховой власти». Неудивительно, что потерявшая всякое равновесие Екатерина именно эту главу испещрила особенно злобно-негодующими замечаниями, переходящими в прямые ругательства.

Полностью понимал Радищев и закономерность пугачёвского восстания, в то же время с неодобрением подчёркивая его царистский (слова о «грубом самозванце») и, главное, стихийный, лишённый революционной сознательности и потому бесперспективный характер: «Они искали паче веселие мщениа, нежели пользу сотрясения уз» («Хотилов»).

У буржуазных историков русской общественной мысли имелась тенденция всячески сгладить, затушевать революционную направленность книги Радищева, выставив его не более не менее, как «учеником» самой Екатерины — автора лицемерно-шарлатанского «Наказа». Вся беда Радищева будто бы заключалась в том, что он выпустил свою книгу не ко времени, запоздало напомнил Екатерине якобы её собственные идеи, выветрившиеся под влиянием страха перед французской революцией. «Путешествие Радищева стоит в одном ряду с сочинением самой Екатерины — Наказом, которое издано было на 24 года раньше», — писал, например, в своей вступительной статье к первому доступному широкому читателю изданию «Путешествия» Н. П. Павлов-Сильванский. Только что приведённые нами выдержки из «Путешествия», равно как злобно и испуганно-негодующие комментарии к ним Екатерины, лучше всего показывают полную абсурдность подобных толкований. Крайне выразительна в этом отношении и реакция на книгу Радищева дворян-крепостников не только при её появлении, но и много позднее. До нас дошёл один из списков «Путешествия», владелец которого

тут же ожесточённо полемизирует с его автором. «Сочинение Радищева, за которое он был сослан при Екатерине II, да и за дело», — читаем в самом начале. «Ты не благонамеренный автор, — истерически восклицает владелец списка в связи с главой «Городня», — а бунтовщик, петля для слабодумных. Мало, что Великая Екатерина тебя сослала, просто следовало повесить, как самого вредного пресмыкающегося». Надписи владельца списка относятся к 1855 г., когда прошло уже более пятидесяти лет со смерти Радищева. Однако дикая злоба реакционного зубра-крепостника, который обращается к автору «Путешествия», как к живому, как к своему величайшему личному врагу, красноречивее всего свидетельствует как об огромной революционной зарядке книги, так и о том, как долго — до времён Чернышевского и Добролюбова — эта зарядка продолжала сохраняться во всей своей силе.

Говоря о просветителях XVIII в., Энгельс писал: «Великие мыслители XVIII века — как и мыслители всех предыдущих веков — не могли выйти из тех границ, которые им поставила их эпоха»¹. Не мог, естественно, выйти из этих границ, определявших русскую социально-историческую действительность своего времени, и Радищев. Это накладывало на некоторые его суждения и высказывания печать неизбежной ограниченности.

Радищев, один из самых ранних русских мыслителей-материалистов, был, вслед за Ломоносовым, основоположником русского материализма. Но его материализм не только ещё носил в основном метафизический характер, но, как уже отмечалось, не был до конца устойчивым и последовательным. Не вполне последовательны, а подчас в известной мере противоречивы и политические взгляды Радищева. Прекрасно сознавая, как мы видели, что никогда монарх-самодержец не согласится добровольно поступиться своей властью, Радищев иногда готов был рассчитывать на преобразовательную деятельность просвещённого монарха (см. оба его «Проекта в будущем», равно как и написанное им в конце жизни стихотворение «Оснадцатое столетие»). Полагая надежду «на бунт от мужиков», Радищев в некоторых местах «Путешествия» пытается убедить помещиков, что в их же собственных интересах «уничтожить рабство»: ссылается на непроизводительность крепостного труда, напоминает помещикам недавнее восстание Пугачёва, угрожая им возможностью новой и ещё более беспощадной народной расправы (глава «Хотиллов»). «Уговаривает помещиков освободить крестьян, да никто не слушает», — жёстко записала в связи с этим Екатерина II.

Радищев и сам, как мы видели, сознавал, что освобождения крестьян должно ожидать не от доброй воли «отчинников» — помещиков, а от самой тяжести порабощения, — сознавал и всё же порой пробовал «уговаривать» владельцев «крепостных душ». Для понимания этого противоречия необходимо иметь в виду следующее. Мышлению Радищева свойственна была весьма важная новая

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XIV, стр. 358.

черта, чуждая сознанию большинства просветителей XVIII в., — историзм. Дабы что-либо разумное и справедливое воплотилось в жизнь, реализовалось в общественном устройстве, мало, чтобы люди поняли и признали его в качестве такового (а именно так думали просветители); надо ещё, чтобы для этого существовали соответствующие исторические условия — «поборствие обстоятельств». Взгляд на историю человечества и каждого отдельного народа как на закономерный исторический процесс был огромным шагом вперёд. Именно это воззрение дало возможность Радищеву с такой уверенностью и силой утверждать неизбежность наступления у нас революции. Однако вместе с тем трезвый наблюдатель, как никто из его современников, изучивший реальную русскую действительность, Радищев понимал, что сроки ещё не настали, что победоносная революция у нас — дело достаточно отдалённого будущего. Вероятно, немало способствовало такому сознанию и поражение, происшедшее на его глазах, восстания Пугачёва. Уверенность в неизбежности революции («не мечта сие») сообщала его голосу в «Путешествии» особую твёрдость и силу, поскольку он сознавал, что своей книгой он служит делу революции, способствует приближению её. Но «уязвленность» Радищева страданиями порабощённого народа была настолько велика, что успокаиваться только надеждами на будущее он не мог. Он хотел облегчить эти страдания, хотя бы частично, теперь же, немедленно. Логически непоследовательно, но психологически понятно, что в этом стремлении Радищев порой готов был ещё раз попытаться пойти традиционным путём, иллюзорность которого сам же одновременно сознавал и неоднократно подчёркивал, — путём убеждения в необходимости проведения правительственных реформ и, в первую очередь, освобождения крестьян. Важно отметить при этом, что в своём проекте освобождения крестьян от «помещичьей власти» манием царя — путём законодательного распоряжения — Радищев предполагал неперемненное наделение их землёй. Историк «крестьянского вопроса» в России В. И. Семевский правильно замечал: «Проект Радищева по широте и определённости превосходит все ему предшествовавшие». Больше того, в своём требовании освобождения крестьян с наделением их землёю Радищев превосходит и большинство декабристов.

Однако главное, конечно, не в этом. Огромное значение, которое имела книга Радищева в развитии нашей литературы и общественной мысли, связано отнюдь не с попытками его толкнуть правительство на путь реформ, а с проникающими «Путешествие» чаяниями неизбежной народной революции, грядущего народоправства. Идейный и эмоциональный центр тяжести книги Радищева, её мозг и сердце, — не в «Проектах в будущем», а в таких «криминальных» и «бунтовских» главах, как «Зайцово», «Медное», «Городня», «Тверь» (с выдержками из оды «Вольность») и др.¹

¹ Один из новейших исследователей, Г. Макогоненко, сперва в статье о композиции «Путешествия», а затем в отдельной книжке о Радищеве,

Демократизм и революционность мысли Радищева становятся особенно рельефными и очевидными, если сравнить их с западноевропейским просветительством XVIII в. Такой признанный и наиболее влиятельный глава его, как Вольтер, тоже, по его собственным словам, «сочувствовал рабам». Но для него, как и для большинства энциклопедистов, следующих здесь автору «Духа законов» Монтескье, единственным путём усовершенствования государственного правления представлялся путь «просвещённого абсолютизма»; свою главную задачу как философа-просветителя он видел в том, чтобы быть советником государей. Отсюда и его превознесение Екатерины II, которая в свою очередь лицемерно именовала себя его скромной «ученицей». Весьма характерна в этом отношении оценка им Кромвеля. «Кромвель был узурпатором», — признаёт Вольтер, но тут же добавляет: «это узурпатор, вполне достойный царствовать, благодаря своему гению и своим талантам». Не «достойным царствовать», а «злодеем», как вспомним, объявляет Кромвеля за узурпацию власти Радищев, считая высоко положительным в его деятельности лишь то, что он казнил короля. В связи с установкой Вольтера на просвещённых государей или таких узурпаторов власти, как Кромвель, находится и его недоверие к народу, к его способности самому строить свою жизнь. Одно из основных положений Вольтера — что «люди редко бывают достойны управлять самими собой»; отсюда же и его убеждение в том, что общество всегда и неизбежно должно быть разделено «на два класса, один класс богатых, другой бедных». Причём для пользы общества крестьяне в своей массе должны принадлежать именно к беднякам, ибо «нужны люди, у которых бы не было ничего, кроме их рук и доброй воли». И ещё: «Мне представляется весьма важным, чтобы существовали невежественные бедняки... Не черно-рабочего надо просвещать, а доброго буржуа, обитателя городов»; «придёт, конечно, то время, когда более человеческие законы облегчат тяжёлые цепи и на ваших руках», — утешает Вольтер крестьян. Буржуазно-антидемократический характер всех этих суждений бросается в глаза. Прямо противоположна точка зрения по всем этим пунктам разоблачающего «пагубное комедианство» Екатерины II и «вред» «умствования» вдохновителя её лицемерного «Наказа», Монтескье, ненавистника царей и богачей и друга народа, крестьянства — Радищева. И не об облегчении цепей более человеческими законами мечтает он в самых сильных и ярких местах своей книги, а о том, что крестьяне сами разобьют этими цепями головы своих угне-

вышедшей в юбилейные дни 1949 г., делает попытку снять указанные противоречия и непоследовательность в его политических взглядах. «Путешествие» он предлагает рассматривать не как рассказ автора о своих собственных встречах, впечатлениях, переживаниях, мыслях и т. п., а в качестве условного литературного произведения с вымышленным «героем» — путешественником, «единым сюжетом» («история идейного и морального обновления путешественника») и т. п. В подкрепление этого Г. Макогоненко высказывает ряд интересных соображений, остроумных догадок, но в целом его концепция при всей её внешней стройности и соблазняющей убедительности представляется неисторичной и придуманной.

тателей. Равным образом решительно оспаривает он положение Ж.-Ж. Руссо о том, что республика годится лишь для небольших стран, в странах же с большой территорией и населением должна быть монархия, т. е., на языке Радищева, «насилие» (см. его заметки «О судопроизводстве», впервые опубликованные в 1949 г.).

Идеология даже наиболее передовых представителей западноевропейского просветительства при всём её теоретическом радикализме носила, как правило, отвлечённо-умозрительный характер. В своих же практических, конкретно-политических программах и требованиях носители этой идеологии оказывались обычно весьма умеренными, а порой и прямо робкими. Антидемократична политическая программа проповедника равенства имущества Мабли, который совершенно отстранял народ от участия в государственном управлении. Автор «Общественного договора» Руссо не только ни в какой мере не призывал к революции, но был противником и сколько-нибудь серьёзных политических нововведений. Даже проект окружить короля выборными советниками, казалось ему, вёл к страшным потрясениям. Революции, когда она началась во Франции, Руссо и прямо испугался. В противоположность этому политическая программа Радищева носит безусловно революционный и демократический характер. Восторженно приветствуя революционные движения на Западе, Радищев, понятно, не мог ещё видеть их сугубо буржуазной природы, как и ограниченности той государственной формы — демократической республики, основанной на равенстве политических прав, искоренении крепостников-эксплуататоров и свободном труде всех, которая казалась ему идеальной формой общественного устройства. Тем замечательнее его резко отрицательное отношение к позорным сторонам американской действительности, неотъемлемой принадлежностью которой было жестокое истребление ханжески лицемерными англо-американскими «цивилизаторами» индейцев и угнетение негров: «Заклав индейцев единовременно, злобствующие европейцы, проповедники миролюбия во имя бога истины, учителя кротости и человеколюбия, к корени яростного убийства завоевателей прививают хладнокровное убийство порабощения приобретением невольников куплею. Сии то несчастные жертвы знойных берегов Нигера и Сенагала, отринутые своих домов и семейств, преселенные в неведомые им страны, под тяжким жезлом благоустройства, вздирают обильные нивы Америки, трудов их гнушающейсся. И мы страну опустошения,— продолжает Радищев,— назовем блаженною для того, что поля ее не поросли тернием и нивы их обилуют произражениями разнообразными. Назовем блаженною страну, где сто гордых граждан утопают в роскоши, а тысячи не имеют надежного пропитания, ни собственного от зноя и мраза укрова. О дабы опустети паки обильным сим странам!» — страстно восклицает Радищев, для которого «устройство на щет свободы столь же противно... как и самые узы» («Хотиллов»).

В этих страстных и негодующих тирадах голос «врага рабства» — русского революционера-демократа — звучит особенно

сильно и выразительно. Здесь Радищев, несомненно, начинает тот путь, по которому пойдут Пушкин и Герцен.

Противопоставляя книгу Радищева известному памфлету на Екатерину II и её двор «О повреждении нравов в России», принадлежавшему перу современника Радищева историка князя Щербатова и проникнутому аристократической оппозицией справа, Герцен писал (в предисловии к изданию «Путешествия», опубликованного им вместе с книгой Щербатова): «Радищев не стоит Даниилом в приемной Зимнего дворца, он не ограничивает первыми тремя классами свой мир, он не имеет личного озлобления против Екатерины — он ездит по большой дороге, он сочувствует страданиям масс, он говорит с ямщиками, дворовыми, с рекрутами...» «Страдания масс», настроения порабождённого крестьянства, незадолго до того нашедшие исход в восстании Пугачёва, явно и в весьма сильной степени отразились на «Путешествии» Радищева.

Народ в «Путешествии». Народ, крепостное крестьянство, привлекает к себе особенно сочувственное внимание и Радищева-художника. В такой же мере, как книга Радищева богата проблемами, насыщена она и образами русской действительности. В «Путешествии» перед нами проходят представители почти всех «чинов» и состояний и самых различных профессий русского общества того времени: цари, вельможи, придворные, дворяне-помещики (наследственные и вышедшие «из самого низкого состояния»), крупные и мелкие чиновники, купцы, мещане, семинаристы, монахи, иностранные проходимцы. Но чаще всего и всего любвнее показывает Радищев образы людей из народа, рисует картины жизни и быта крестьянства. В главе «Любани» даётся изображение бодрого крестьянского труда. Несмотря на знойный полуденный час и праздник — воскресенье, крестьянин пашет свою ниву «с великим тщанием», «соху поворачивает с удивительною легкостью». «Нива, конечно, не господская», — сразу догадывается путешественник. Действительно, выясняется, что крестьянин все шесть дней работает на помещика, так что ему остаётся только воскресенье для работы на себя и на свою семью». В главе «Медное» развёрнута трагическая судьба крепостных, продаваемых с публичного торга. В главе «Городня» рассказывается драматическая повесть крепостного интеллигента, который во время рекрутского набора, среди всеобщих воплей, слёз и рыданий, один сохранял бодрый и весёлый вид: его положение дворового в барской семье таково, что даже столь ужасавшая всех сдача в рекруты была для него желанным облегчением. В своих возражениях на Екатерининский «Наказ» Сумароков, между прочим, заявлял: «Наш низкий народ никаких благородных чувствий еще не имеет». Прямой полемикой с этим звучит своего рода программное утверждение Карамзина о том, что и крестьянки умеют любить. Радищев не только оказывается в этом вопросе на позициях, прямо противоположных Сумарокову, но и идёт гораздо дальше сентиментального крепостника Карамзина. Радищев и здесь не прикрашивает действительности. В самом на-

чале «Путешествия» им рисуется образ бурлака, после тяжкой работы «идушего в кабак, повеся голову», и возвращающегося «обогренным кровью от оплеух» («София»); в главе «Медное» им дана резко отрицательная фигура дворового крепостного человека — «раба» не только «состоянием», но и «духом»; в главе «Валдаи» рассказывается о развратных нравах местных крестьянок и т. д. Однако Радищев всё время подчёркивает, что виною этому разлагающему влиянию крепостнических отношений — «губительство неволи» — и развращающий «господской пример». В то же время на ряде ярких, говорящих сами за себя случаев и эпизодов Радищев убедительно показывает, что именно крестьянам-то и свойственны подлинные, по-настоящему человеческие чувства и порывы. В главе «Чудово» Радищевым раскрываются мужество вплоть до готовности жертвовать собой и отзывчивость простых людей — лодочников и солдат, проступающие особенно резко по контрасту с равнодушным, холодным эгоизмом и «жестокосердием» начальника. В главе «Зайцово» демонстрируются чувства солидарности крестьян, заступающихся за своего товарища, над невестой которого «дворянчик», помещичий сынок, хотел совершить насилие. В самых симпатичных тонах обрисован и сочувственно вступающий за крестьян председатель уголовной палаты Крестьянкин, которого остальные дворяне укоряют тем, что он происходит из «однودворцев» и «сам в молодости своей изволил ходить за сохою». В главе «Едрово» дан образ чудесной крестьянской девушки Анюты — прямое предшествование героических народных женских образов Некрасова.

С необычайным вниманием и сочувствием присматривается и прислушивается Радищев и к проявлениям духовной жизни народа — к народному искусству, народному творчеству. В главе «Клин» описывается слепой нищий, поющий «народную песнь» — легенду об Алексее, человеке божием — среди жадно слушающей его толпы крестьян. Не в пример «жителям Москвы и Петербурга», которые равнодушно внимают заученному «кудрявому напеву» прославленных оперных итальянских певцов и певиц, крестьяне вместе с самим певцом подлинно переживают то, о чём он поёт. Во время одного из самых трогательных мест песни слёзы текут по щекам самого певца, громко рыдают женщины в толпе, с грустной и суровой «важностью» слушают мужчины. Народные песни для Радищева — лучший путь и к пониманию национального характера, раскрывающегося в самом «голосе» — мелодии — русских песен: «Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. — На сем музыкальном расположении народного уха умеи учреждать бразды правления». В песнях «найдеши образование души нашего народа». В свою очередь сложившийся под влиянием исторических обстоятельств национальный характер определяет путь дальнейшего исторического развития жизни нации. Наблюдая его проявления, по словам Радищева, многое можно решить «доселе гадательное в Истории Российской».

«Путешествие» начинается песней ямщика; заканчивается оно «Словом о Ломоносове». И эта «концовка» не случайна, а является результатом глубоко продуманного Радищевым идейно-художественного построения его книги (вначале Радищев хотел закончить «Путешествие» сценой самоубийства некоего сановного казнокрада). Вышедший в полном смысле этого слова «из среды народных», крестьянин Ломоносов был для Радищева живым подтверждением и залогом его чаяний и надежд на будущую народную русскую культуру. Весьма важно для самосознания Радищева, что в качестве подобного же посланца народа, на этот раз вышедшего «из среды народных» для того, чтобы — впервые на протяжении целого столетия — вещать полную и жестокую истину царю, рассматривал он и себя как автора «Путешествия» (см. сон в «Спасской Полести»).

Исключительное внимание Радищева-мыслителя и Радищева-художника к народу — крестьянству и, в особенности, самый характер художественного изображения им образов людей из народа были совершенно новым и чрезвычайно значительным явлением в нашей литературе. До Радищева крестьянские персонажи выводились обычно в подчёркнуто карикатурном виде. Если же среди подобных крестьян и крестьянок оказывался некий положительный образ, то в развязке обычно выяснялось, что данный персонаж на самом деле «благородного» происхождения. Вспомним «крестьянку» Анюту из комической оперы М. Попова, которая неожиданно оказывается дворянкой и дочерью полковника. Даже Михаил Чулков, сочувственно описывая в своей повести «Горькая участь» — произведении в этом отношении в дорадищевской литературе исключительным — тяжкую долю крестьянина, одновременно находит нужным наименовать последнего подчёркнуто комически — Сысой Дурносопов. Даже Фонвизин в своём сатирическом «Послании к слугам моим», в котором он рисует очень правдивые образы крепостных слуг, всё же явно смотрит на них сверху вниз, с барской снисходительностью.

Радищев, наоборот, относится к людям из народа не только с великим сочувствием и любовью, но и с уважением. С особой силой народолюбие Радищева проступает в изображении им едровских крестьянок. Едровская Анюта и её товарки для Радищева — живое олицетворение «природы», «натуры», не испорченной городской цивилизацией. Их здоровье, невинность душевная, естественность чувств не только резко противопоставляются Радищевым развращённым «московским и петербургским боярынькам», но и являются для него своего рода целебным источником, в прикосновении к которому единственная возможность исцеления от язв растленной городской дворянской культуры.

Здесь впервые намечается типичная ситуация, которая ляжет в основу стольких произведений нашей последующей литературы до романтических поэм Пушкина, до «Казачков» Льва Толстого и далее: противопоставление «природы» и цивилизации в образах испорченного горожанина и невинной дочери народа.

**Метод и стиль
«Путешествия».**

Большинство исследователей до самого недавнего времени рассматривало Радищева в качестве сентименталиста. В последнее время всё настойчивее стали говорить о нём, как о критическом реалисте. Каждое из этих определений, отдельно взятое, не покрывает собой того сложного и во многом противоречивого явления, которое представляет собой в этом отношении художественное творчество Радищева. В «Дневнике одной недели» Радищев осознанно начал свой творческий путь как один из самых ранних в русской литературе и наиболее решительных представителей сентиментализма. Причём сентиментализм автора «Дневника» никак не был связан с идиллическим прикрашиванием действительности, которое станет основным и определяющим в дворянском сентиментализме Карамзина и его школы, а выросал на основе материалистического философского мирозерцания и носил воинствующий антифеодалный характер утверждения прав личности на внимание к себе и к своим переживаниям и соответствующего и столь же воинствующего отрицания стилевых норм и канонов классицизма. Это была попытка создания нового сентиментально-психологического стиля. Однако уход в себя, в мир личных чувств и переживаний, даже таких альтруистических, как любовь к друзьям, находился в решительном противоречии с высокой гражданской настроенностью Радищева. Вот почему «Дневник одной недели» оказался единственным литературным опытом этого рода и был похоронен писателем в его рукописях. Мало того, в следующих своих произведениях — и в «Слове о Ломоносове», и, в особенности, в «Вольности» — Радищев даже возвращается к привычным жанрам (похвальная речь, ода) и к гражданскому стилю классицизма и только сообщает всему этому качественно новую, революционную направленность. Но и классицизм с его стеснением личной творческой инициативы, с игмом раз навсегда установленных правил никак не удовлетворял Радищева. И вот в том же «Слове о Ломоносове» Радищев решительно восстаёт против «правил», заранее подчиняющих и регулирующих свободное проявление творческой личности автора. Говоря о знаменитых ораторах древнего и нового времени (от Демосфена и Цицерона до Мирабо), он замечает: «Правила их речи почерпаемы в обстоятельствах, сладость изречения — в их чувствах, сила доводов — в их остроумии. Удивляясь толико отменным в слове мужам и раздробляя их речи, хладнокровные критики думали, что можно начертать правила остроумию и воображению, думали, что путь к прелестям проложить можно томными предписаниями. Сие есть начало риторики». То, что Радищев говорит здесь об ораторском искусстве, распространяется им и на литературу вообще. Переходя к «Риторике» самого Ломоносова, он пишет: «Ломоносов, следуя, не замечая того, своему воображению, исправившемуся беседою с древними писателями, думал также, что может сообщить согражданам своим жар, душу его исполнявший... Тщетный был его труд в преподавании правил тому, что более чувствовать должно, нежели твердить...» «Правилам», как основному худо-

жественно-творческому принципу классицизма, Радищев противопоставляет принцип, который ляжет в основу новой предромантической поэтики, — «чувство» и «воображение», не следующее никаким правилам, хотя и «исправляемое» «беседую» с великими литературными предшественниками, «примерами», оставленными ими в своём творчестве. Принцип этот полностью воспринимается и самим Радищевым. Революционный «жар, душу его исполнявший» — стремление показать зло самодержавно-крепостнического строя во всей его обнажённости, с максимальными широтой и глубиной — не укладывается в узкие и тесные рамки поэтики классицизма — поэтики принудительных, извне навязываемых «правил». И Радищев снова отказывается от этой поэтики. Творческие поиски новых литературных путей продолжают. «Путешествие из Петербурга в Москву» является и дальнейшим развитием, и вместе с тем своего рода итогом этих исканий.

Сам Радищев в своих следственных показаниях, стремясь в порядке самозащиты подчеркнуть по преимуществу литературный, а не политический характер своего невиданно смелого выступления против всех основ самодержавно-крепостнического строя, намеренно ссылался на два книжных источника, «примеру» которых он якобы «подражал» в своём «Путешествии» — «Сентиментальное путешествие» Стерна и одно из наиболее радикальных произведений французской просветительской мысли «Историю двух Индий» аббата Рейналя, посвящённую в основном обличению эксплуататорской деятельности европейцев в колониях. Многие буржуазные исследователи полностью приняли на веру это заявление Радищева, забывая и о тех совсем особых обстоятельствах, при которых оно было сделано, и о тех тактических целях, которые оно явно преследовало. Между тем в книге Радищева по существу нет ничего «подражательного»: вся она выросла на почве русской исторической действительности, являясь вполне закономерным, хотя и качественно новым этапом в развитии передовой — предшествовавшей и современной Радищеву — русской литературы. Правда, книга Радищева написана в том самом жанре «путешествий», начало которому положило «Сентиментальное путешествие» Стерна. Но жанр этот был усвоен Радищевым вовсе не потому, что он хотел подражать Стерну, а потому, что композиционная форма путешествия, дававшая возможность вместить и охватить самый разнообразный жизненный материал, наилучшим и притом самым естественным образом отвечала основной задаче, которую ставил Радищев своей книгой, — развернуть наиболее полную и широкую панораму современной ему русской социальной действительности. Одновременно это позволяло Радищеву решить и другую задачу — дать новый и ещё более энергичный, чем в «Дневнике одной недели», бой скрывавшей творческую свободу писателя поэтике классицизма. Тема «вольности», составляющая пафос радищевской книги, её основной идейный смысл, не только наглядно и осязательно раскрывается, но, можно сказать, прямо пропагандируется самим её построением, её

художественной формой. «Путешествие» представляет собой прежде всего смешение всех существовавших до того жанровых и стилевых канонов. В рамках одного произведения Радищевым совмещается самый пёстрый и разнообразный жанровый материал. Литературные повестушки соседят здесь с законодательными проектами (оба «Проекта в будущем»), с рассуждениями, а подчас и целыми обстоятельно документированными трактатами по вопросам истории, политики, философии, морали, литературы («Краткое повествование о происхождении цензуры», «Слово о Ломоносове» и т. п.); бытовые сценки и сатирические зарисовки сочетаются с грозно-патетическими «призывами к возмущению», с лирическими отступлениями и излияниями, иной раз даваемыми в тоне покаянно-автобиографической «исповеди»; описательная проза — с формой драматического диалога, со стихотворной одической формой (ода «Вольность»). Объединение и совмещение всего этого разнороднейшего материала опять-таки оправдывается основным структурным принципом книги — темой путешествия с его сменяющимися друг друга впечатлениями, дорожными встречами, всякого рода неожиданностями: услышанный на почтовой станции разговор; случайно попадающая в руки пачка бумаг, забытых только что проехавшим путником; найденная на дороге рукопись и т. д.

Но если Радищев решительно отходит своей книгой от поэтики классицизма, отнюдь не становится он ею и на путь субъективно-идеалистического стерновского сентиментализма. Больше того, при внешнем жанровом и композиционном сходстве, «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева и по своему заданию, и по своему художественному методу прямо противоположно стерновскому «Сентиментальному путешествию», «Живописца чувствительности» Стерна, как его называл Карамзин, занимает не объективная действительность, а субъективные, внутренние переживания его героя — пастора Йорика, от лица которого ведётся рассказ и который является псевдонимом самого автора. Путевые встречи и впечатления Йорика — только повод для этих переживаний. Всё произведение представляет собой описание не Франции, а души путешественника, едущего через Францию. Автором пространно воспроизводится целая гамма переживаний утонченно-чувствительной души со всеми её тончайшими психологическими нюансами, сложной и противоречивой игрой противочувствий. Столько же, если не больше, чем Парижу, отведено им места и внимания каретному сараю в Кале, перед дверью которого он стоит, держа в своей руке руку некоей очаровательной незнакомки, случайно встреченной на пути. Вообще подавляющее большинство описываемых им переживаний носит сугубо-личный характер. Правда, однажды при виде скворца в клетке он задумывается об ужасах Бастилии, живо воображая себе несчастного узника, заключённого в подземной тюрьме. Но и тут автора занимают не столько страдания самого узника, сколько анализ того чувства сострадания, которое вспыхивает в его собственной жалостливой душе. Прямо противоположно всему этому содержание

«Путешествия» Радищева. Как и «Дневник одной недели», оно открывается сценой расставания с друзьями и горестными, в связи с этим, переживаниями автора, преследующими его даже во сне (глава «Выезд»). Самый язык этого зачина напоминает стиль «Дневника»: «Расставаться трудно, хотя на малое время, с тем, кто нам нужен стал на всякую минуту бытия нашего... Един, оставлен, среди природы пустынный! Вострепетал.— Несчастной,— возопил я,— где ты? Где девалось всё, что тебя прельщало? Где то, что жизнь твою делало тебе приятною? Неужели веселости, тобою вкушенные, были сон и мечта?» Но если тема страдания от разлуки с друзьями составляет всё содержание «Дневника»,— здесь она обрывается в самом начале. В скорбно-повитический сон автора вторгаются вещи, существующие независимо от него, «по себе»,— самая что ни на есть реальная действительность. Грустные переживания покинутости и одиночества разрешаются реально-бытовой и к тому же прямо иронической концовкой: «По щастию моему случившаяся на дороге рытвина, в которую кибитка моя толкнулась, меня разбудила.— Кибитка моя остановилась. Приподнял я голову. Вижу, на пустом месте стоит дом в три жилья. «Что такое?»— спрашивал я у повощика мово. «Почтовой двор».— «Да где мы?»— «В Софии»,— и между тем выпрягал лошадей». Эта намеренно «прозаическая» концовка придаёт началу радищевского «Путешествия» почти полемический по отношению к сентиментальным путешествиям, если не прямо пародийный характер. От сентиментального сна автор пробуждается к реальной жизни. С этого момента в центре его внимания— не описание своих душевных переживаний, а изображение объективной действительности, того, что он видит и слышит, с чем сталкивается на своём пути. «Путешествие» становится галереей жутких, зловещих картин всеобщего произвола, гнёта, насилия. Не уходит из произведений Радищева и субъективный, личный момент. Порой это даже делает «Путешествие» своего рода исповедью души путешественника, исповедью, подчас окрашенной,— несмотря на то, что образу путешественника сообщён, несомненно, и некоторый литературный характер,— в явственно автобиографические тона. Но авторские переживания являются в «Путешествии» не самодовлеющими и замкнутыми в себе, а как бы аккомпанируют рисуемым картинам объективной действительности. Равным образом то, что при обрисовке этих картин мы всё время сталкиваемся с авторским к ним отношением, всё время имеем между ними и собой то заливающегося слезами сострадания, но, чаще, гневного, возмущённого, негодующего автора, не снижает объективности изображения, а лишь способствует пропагандистской направленности книги, создаёт вокруг неё особую эмоционально-зажигательную атмосферу, заражает теми же чувствами негодования, гнева и возмущения, которые кипят в душе автора и его читателей. «Путешествие», в силу этого, не сугубо личное, как у Стерна, а наоборот, насильно социальное произведение, социальное и по предмету своего изображения, и по своей цели-установке.

Исключительно яркая эмоциональная окраска «Путешествия из Петербурга в Москву» делает его произведением по своей стилистической манере, несомненно, характерным для эпохи сентиментализма. Но не говоря уже о том, что «сентиментальность» «Путешествия», т. е. чрезвычайно видное место, которое отводится в нём авторским чувствам и переживаниям, носит совсем особый — революционный — характер, самым важным и значительным является то, что под покровом этой «сентиментальности» всходят ростки нового творческого метода — метода критического реализма. Автор, как уже указывалось, с самого начала ставит перед собой определённое и в существе своём чисто реалистическое задание не только представить «все вещи» «в естественном их виде» — осмыслить и показать действительность такую, как она есть, без всяких прикрас, но и со всей силой праведного гнева и негодования произнести над ней свой приговор — обличить господствующее зло самодержавно-крепостнического строя. В соответствии с этим Радищев стремится строить своё повествование, как правило, на материале доподлинной русской действительности. Радищев сам подчёркивал, что значительная часть рассказываемых в «Путешествии» эпизодов не придумана, а взята им прямо из жизни: «На мысль мне пришли многие случаи, о которых я слышивал, и, дабы немного рыться, я вознамерился их поместить в книгу сию». В ответах на следственные вопросы Шешковского он также ссылаясь на «народную молву», как на непосредственный источник многого описанного им в книге. О случае с «приятелем» путешественника Ч. (возможно, лейпцигским товарищем Радищева — Челищевым), чуть не утонувшим по пути в Сестрорецк, в тех же ответах он показал: «Происшествие, в Чудове описанное, было в самом деле». По поводу другого рассказываемого случая — попытки крестьян во время «пугачевского возмущения» казнить помещика, «омерзившего» в своей деревне шестьдесят крестьянских девушек, — Екатерина в своих примечаниях заметила: «Едва ли не гистория Александра Васильевича Салтыкова». Помимо «слышанного», «народной молвы», источником для Радищева могли служить и многие документальные данные по крестьянским делам, с которыми он ознакомился во время службы в Сенате, как и вообще различные казусы из его собственной служебной практики. «Знание имеет купецких обманов, — замечала Екатерина по поводу главы «Новгород», — чего у таможни легко приглядеться можно». Но Радищев не просто пересказывает отдельные житейские факты. Под его пером частные, единичные случаи зачастую приобретают общий, типический характер. Например, в связи с описанием им хозяйственной «деятельности» одного помещика, который путём полного разорения своих крепостных крестьян добился у окрестных дворян репутации «знаменитого земледельца» (в главе «Вышний Волочок»), Пушкин припоминает совершенно аналогичный случай с лицом знакомым ему помещиком-«тираном». То же самое имеем и в изображении Радищевым различных представителей русской действительности. Свои «силуэты», говоря его собственным словом, он рисует

прямо с натуры; вместе с тем в ряде случаев Радищеву удаётся сообщить им несомненно типический характер. Таково знаменитое описание представителя новоявленной российской буржуазии, соединившей в себе старую купеческую патриархальность с мёртвой хваткой дельцов нового типа, купца Карпа Дементыча и его семьи (в главе «Новгород»). В этом описании уже намечаются первые абрисы будущих купцов и их «благоверных» супруг, с которыми мы столкнёмся позднее в пьесах Островского.

Заслуживает особого внимания, что Радищеву даже и в некоторых его обличительно-сатирических зарисовках удаётся избежать того прямолинейного схематизма, который неизбежно был присущ почти всей нашей литературе XVIII в. до сатирических журналов Новикова включительно. Радищев даёт не человеческие «характеры» как таковые, а показывает их тесную связь со средой, зависимость от внешних «обстоятельств», от социально-общественной почвы, которая их питает и выращает. Даже некоторые из «жестокосердых» помещиков, с таким негодованием и ненавистью рисуемые в «Путешествии», показаны злодеями не столько в психологическом, сколько в социальном плане. Среди них есть и просто неплохие люди, которые, однако, развращены самим институтом крепостничества — рабства. «Справедливость надлежит отдать бывшему моему господину, — рассказывает путешественнику жестоко истязавшийся своими господами и, наконец, сданный ими в рекруты крепостной интеллигент, — что он много имеет хороших качеств, но робость духа и легкомыслие оные помрачают». Встречаем в «Путешествии» и ряд замечательно правдивых зарисовок людей из народа. Таков хотя бы пашущий крестьянин в главе «Любани», едровская Анюта и её мать, ящик в той же главе «Едрово» и многие другие. Правда, художественных образов-типов, подобных бригадирше Фонвизина или, в особенности, отрицательным персонажам его же «Недоросля», Радищеву в своём «Путешествии» создать ещё не удаётся. Но он, несомненно, был на пути к этому.

С большой силой сказываются реалистические стремления Радищева и в передаче им речи своих персонажей — так называемых речевых характеристиках. В политическую программу Радищева органически входила и борьба за национальный литературный и научный язык. Вспомним новгородского семинариста в главе «Подберезье», который ратовал за преподавание в высшей школе не полатыни, а на «языке общественном, языке российском». «Учение всем бы было внятнее; просвещение доходило бы до всех поспешнее», — замечает по этому поводу семинарист. Естественно, что наиболее «внятным», доступным всем Радищев стремился сделать и своё «Путешествие» — книгу, которой он заведомо преследовал не только просветительные, но и пропагандистские, агитационные цели. Навысшим образом национально-русского литературного языка Радищеву казался язык Ломоносова: «Слово твое, живущее присно и во веки в творениях твоих, слово российского племени, тобою в языке нашем обновленное, прелетит во устах народных, за необозри-

мый горизонт столетий» («Слово о Ломоносове»). Ломоносов, действительно, стремился, как мы знаем, образовать русский литературный язык на общенациональной основе и, по словам самого Радищева, «надежнейшие любящим Российское слово оставил примеры в своих творениях». Весьма пригодным был для целей Радищева язык ломоносовской прозы и по своей ораторской установке, равно как по «высокой» библейски-окрашенной лексике. Глашатаю истины, обличителю неправды царей и вельмож Радищеву весьма подходило словесное одеяние бесстрашного проповедника, грозного и неумолимого ветхозаветного пророка. В библейско-пророческом стиле, напоминающем пафос державинского «якобинского» псалма, обращённого к «властителям и судиям», написан ряд страниц «Путешествия».

Но приподнятый ломоносовско-библейский «штиль» был только одним из слагаемых языка «Путешествия». Среди тех чувств, «жар» которых исполнял «душу» Ломоносова, выразившись в «обильном велеречии похвальных слов», Радищев не находил самого для себя важного и близкого — «чувствительности», которую — преимущественно в формах сочувствия страданиям человечества — была исполнена его собственная душа, «чувствительности», которая составляла его огорчение и усладу: «О, чувствительность, о, сладкое и колющее души свойство! тобою я блажен, тобою стражду!» («О человеке, о его смертности и бессмертии»). Это отсутствие «чувствительности» (Ломоносов «чужд был в стихах чувствительности») казалось, конечно, и в его «слоге». Рассматривая последний как обязательную для себя национально-языковую основу, Радищев стремился восполнить этот недостаток, но не смог успешно разрешить эту важнейшую задачу. Ряд страниц «Путешествия» написан в манере автора «Вольности», ряд других его страниц написан в «чувствительной» манере автора «Дневника одной недели», причём обе эти стилевые манеры не приведены к некоему единству, а существуют самостоятельно, друг подле друга. Это сообщает авторской речи Радищева не только стилевую пестроту, но и прямую неслаженность. Вообще авторская речь, то чрезмерно славянизированная и архаически-усложнённая, то исполненная экзальтированной «чувствительности», затрудняла восприятие радищевского «Путешествия» широкими читательскими кругами. Это с горечью ощущал и сам автор, отзываясь о своей книге, что «писана она слогом для простого народа невнятным». Но исключительная сила жизненной правды книги Радищева, могучий реализм её содержания покрывают с лихвой недочёты её стилевой манеры. И прав Плеханов, что, «приступая к чтению «Путешествия», сильно чувствуешь... два его недостатка («плохой язык» и «избыток чувствительности»). Но по мере того, как вчитываешься в эту книгу, впечатление, производимое недостатками, ослабевает, а впечатление, получаемое от её содержания, наоборот, всё более и более усиливается». Мало того, значительная часть «Путешествия» излагается в форме не авторского повествования, а рассказов о себе самых разнообразных лиц,

встречающихся путешественнику в его пути (подьячего в Тосне, приятеля в Чудове, дворянина из купцов в Спасской Полести, семинариста в Подберезье, судьи из однодворцев в Зайцове и т. д.), разговоров с ними, разговоров их между собой, передаваемых подчас прямо в форме диалога (разговор сводни и её подруги в Зайцове) и т. п. И это сознательный приём, продиктованный всё тем же стремлением как можно точнее и правдивее передать объективную действительность. Причём Радищев добивается здесь весьма значительных успехов. Каждый из рассказчиков или собеседников говорит своей особой, метко-индивидуализированной речью, соответствующей его социальному положению, профессии (ср. хотя бы рассказ «присяжного» — мелкого судейского чиновника — об «устерсах» в «Спасской Полести» с рядом рассказов дворян-интеллигентов, рассказ о себе семинариста с разговором любаньского крестьянина или с рассказом об Анюте едровского ямщика). Во всех этих местах книги Радищева пёстрая, разнообразная, многоликая социальная действительность, мелькающая перед путешественником и составляющая главный предмет его внимания, интереса, сострадающего сочувствия, словно бы сама говорит всеми своими голосами. И здесь прав П. Е. Щёголев, заметивший, что «ни в каких других произведениях XVIII в. не чувствуется такого биения слова, такой жизни языка, как у Радищева». Пушкин в своём «Путешествии из Москвы в Петербург», видимо, стараясь внушить властям мысль о политической безопасности книги Радищева, утверждал, что вся она написана одним сентиментально-патетическим слогом главы «Клин» (рассказ о встрече путешественника со слепым певцом стиха об Алексее, божьем человеке), но в своих «Повестях Белкина» сам он пошёл именно по этому впервые явленному в нашей повествовательной прозе Радищевым пути.

Судьба «Путешествия».

Одновременно с расправой над самим Радищевым была учинена ещё более жестокая расправа над его «Путешествием». Наряду с арестом автора Екатерина предписала принять строжайшие меры к тому, чтобы эта «зловредная» книга «нигде в продаже и напечатании здесь не была». Между тем интерес к «Путешествию» был очень велик. Рассказывают, например, что некоторые купцы платили по 25 руб. в час (сумма по тому времени громадная) только за возможность его прочтения. С «Путешествия» начали делаться и списки. Сведения о нём и отдельные выдержки проникли в западноевропейскую прессу. Но в целом книга оставалась за семью печатями.

Амнистия самому Радищеву также ни в какой мере не распространилась на его книгу. В посмертное издание сочинений Радищева, выпущенное в 1807—1811 гг., «Путешествие» не только не вошло, но и о самом написании Радищевым этой «крамольной» книги в нём не было упомянуто ни единым словом. Почти 50 лет спустя после выхода в свет «Путешествия», в 1836 г., Пушкин попытался было опубликовать статью о Радищеве и его книге в своём журнале «Современник». Однако, несмотря на полемический во многом по

отношению к автору «Путешествия» тон статьи, она не была разрешена к печати министром народного просвещения Уваровым, который нашёл «неудобным и совершенно излишним возобновлять память о писателе и книге, совершенно забытых и достойных забвения». Царское правительство, действительно, делало всё возможное для того, чтобы заставить вовсе забыть Радищева, и на некоторое время даже успело в этом. Так, например (факт весьма характерный и показательный), Герцен, выпустив в 1851 г. за границей на французском языке свою известную работу «О развитии революционных идей в России», не только ничего не пишет о «Путешествии» Радищева, но даже не упоминает его имени. В то же время опасения Уварова, что статья Пушкина о Радищеве может напомнить о нём русскому читателю, были вполне основательными. По справедливым словам академика Сухомлинова, Пушкин, действительно, снова открыл Радищева для русской литературы. Повидимому, именно эта его статья, впервые опубликованная только через двадцать лет по смерти Пушкина, в собрании его сочинений 1857 г., и «напомнила» о Радищеве Герцену, который блестяще загладил свой ненамеренный пропуск, выпустив в своей лондонской вольной типографии в 1858 г., через 68 лет после появления «Путешествия», новое его издание, напечатанное по одному из списков. Всё это снова оживило интерес к Радищеву. Толки о Радищеве порой проникали даже в крестьянскую массу; списки «Путешествия» ходили по стране. Так, один из бывших крепостных крестьян Т. М. Бондарев рассказывает: «Об Александре Николаевиче Радищеве я слышал ещё когда был у помещика рабом, а потом приходилось читать «Путешествие» его, будучи солдатом, а затем в Минусинске попала мне полностью копия рукописи «Путешествия из Петербурга в Москву».

Однако все попытки переиздать «Путешествие» в России в течение ещё полувека ни к чему не приводили. Формально в 1868 г. запрет с «Путешествия» был снят. Тем не менее в начале 70-х годов два тома сочинений Радищева, включавшие в себя и «Путешествие» (с пропусками наиболее резких мест) и полностью отпечатанные, были ещё до выхода в свет уничтожены по специальному решению комитета министров. В конце 80-х годов А. С. Суворину удалось добиться разрешения напечатать «Путешествие», но в количестве всего ста (!) экземпляров; попытки же выпустить издание книги, доступное хоть сколько-нибудь широкому читателю, продолжали оставаться бесплодными. В 1903 г. новое издание «Путешествия», отпечатанное сравнительно большим по тому времени тиражом (2 900 экземпляров), также было уничтожено ещё до выхода в свет. Зато имя Радищева неоднократно звучало в нелегальной революционной печати. Его встречаем в первом же номере ленинской «Искры», вышедшем в декабре 1900 г. В 1901 г. оно было снова названо самим Лениным в статье «Гонители земства и Аннибалы либерализма». Оно звучало в нелегальных листовках петер-

бургских большевиков. О Радищеве и его книге рассказывалось на пропагандистских занятиях в рабочих кружках.

И именно русская революция, так прозорливо за сто с лишком лет предугаданная Радищевым, раскрепостила и его закрепощённую книгу. Полное научное издание «Путешествия» смогло появиться только в год первой революции, в 1905 г.

Поэзия Радищева.

Огромное общественно-политическое значение радищевской прозы, в особенности, конечно, «Путешествия из Петербурга в Москву», естественно, заслонило собой Радищева-поэта. Однако уже Пушкин энергично подчёркивал роль Радищева и в истории русской поэзии. Бестужева он прямо упрекал, что тот в своём обзоре русской литературы не назвал Радищева: «Покаместь жалуюсь тебе об одном: как можно в статье о русской словесности забыть Радищева? Кого же мы будем помнить?» (Из черновика письма видно, что упрекает Пушкин Бестужева в умолчании о Радищеве не как об авторе «Путешествия» — упоминать об этом было бы совершенно безнадежно в цензурном отношении, — а именно как о поэте.) Сам Пушкин с литературно-художественной точки зрения особенно ценил как раз стихотворные опыты Радищева, который, по его словам, «писал лучше стихами, нежели прозою». Стихи Радищев писал всю жизнь, но из написанного им дошло до нас очень немногое: ода «Вольность», одиннадцать мелких стихотворений да начала четырёх монументальных стихотворных произведений: «Творение мира», «Бова», «Песни, петые на состязаниях в честь древним славянским божествам» и «Песнь историческая». Начал Радищев, как и столь многие наши поэты XVIII в., любовными стихами, но почти все они были, повидимому, им уничтожены. Писал он, возможно, и оды, скорее всего историко-философического характера, но за исключением знаменитой оды «Вольность» они до нас не дошли¹. Ода «Вольность» безусловно является одним из самых замечательных и выдающихся произведений нашей поэзии XVIII в. (полностью могла быть опубликована также только после революции 1905 г.). К поэтике ломоносовской оды Радищев относился с явной дозой скептицизма: Ломоносов, замечает он, «в своих одах вмещал иногда более слов, нежели мыслей». Признавая огромную заслугу Ломоносова в области русского стихосложения (окончательный переход к силлабо-тоническому стиху), Радищев равным образом считал, что Ломоносов и его последователи (к ним Радищев причисляет в этом отношении и Сумарокова) обеднили богатые метрические возможности, свойственные русскому стиху, установив преимущественное господство рифмованного ямба. Восстание Радищева против ямба, помимо чисто литературных моментов, было связано и с его общими политическими убеждениями. Преобладающая ломоносовская традиция в области стиха представлялась Радищеву как бы органической частью, плотью от плоти всего поли-

¹ В академическом издании сочинений Радищева ему приписывается ода «Древность». Однако вопрос о принадлежности её Радищеву может быть обоснован только предположительно и должен считаться пока что открытым.

тического режима страны. Созданный Ломоносовым русский литературный «Парнас» рисуется ему в виде некоей самодержавной твердыни: «Парнас окружен ямбами, и рифмы стоят везде на карауле». Подобное восприятие, очевидно, было связано и с тем, что именно ямб со времени Ломоносова считался, как мы знаем, обязательным стихотворным размером для торжественной хвалебной оды — жанр, глубоко враждебный Радищеву, в частности, прямо, как мы уже знаем, укорявшему Ломоносова за «ласкательство» царям.

В связи с этим, в подавляющем большинстве остальных дошедших до нас стихотворений Радищева, относящихся главным образом к последним годам его жизни, он выступает перед нами как поэт — предшественник последующего революционного романтизма, следующий не традиционным формам и правилам, а повинующийся только «чувству» и «воображению». Говоря в «Житии Ушакова» о различии между обыкновенными умами и умами «деятельными», в которых проявляется «сродное человеку беспокойствие» — жажда исканий, Радищев замечал: «Одни приемлют все, что до них доходит, и трудятся над чуждым созданием, другие, укрепив природные силы своя учением, устраняются от проложенных стезей и вдаются в неизвестные и непроложенные».

Во всей своей литературно-общественной деятельности Радищев смело шёл непроторёнными путями. Дух новаторства был присущ ему и как поэту. Большинство его стихотворных произведений написано подчёркнуто неканонической формой. В ту же главу «Тверь», в которой содержится рассуждение о русском стихотворстве и приводятся отрывки из «Вольности», Радищев предполагал первоначально включить ещё одно стихотворное произведение, в качестве «примера» того, «как можно писать не одними ямбами», а употреблять «в одном сочинении» «разного рода стихи». Произведение это, написанное самыми разнообразными размерами, представляет собой отрывок незаконченного «песнословия» (песнопения, предназначенного для исполнения хором и отдельными голосами) на космогоническую тему «Творение мира». Прочитав его, воображаемый знакомый радищевского путешественника добавляет, что подобное соединение в рамках одного произведения различных стихотворных метров «не только прилично малому и для пения употребленному стихотворению, но удачно будет и в эпосе». Сам Радищев мечтал о создании именно эпоса, но не обычного классического типа, а русской, национально-народной, — мечта, естественная для народолюбца и поэта-предромантика. С этим и связано большинство его последующих стихотворных замыслов.

Первым опытом Радищева в этом роде была весьма обширная «повесть богатырская стихами» — «Бова», написанная Радищевым уже по возвращении из ссылки (по датировке сына Радищева, соответствующей данным, которые могут быть извлечены из текста самой повести, в 1799 г.). «Повесть о Бове» должна была состоять из целых двенадцати песен; из них, по свидетельству редактора посмертного издания сочинений Радищева, одиннадцать были уже

написаны, двенадцатая начата, но сохранились только вступление, первая песнь и прозаический «план» — изложение содержания всей «Повести». В основу её Радищев положил знаменитую переводную повесть о Бове, которая приобрела у нас в XVIII в. характер русской народной сказки, как вспомним, чрезвычайно презрительно расценивавшейся «классиками», но пользовавшейся исключительной популярностью (жила в устах крепостных нянюшек, мамушек, дядек, неоднократно печаталась в «лубочных» изданиях). От своего «старинного дядьки» эту сказку «древних лет» слышал и сам Радищев. «Народности» содержания «Бовы», по замыслу Радищева, должна была соответствовать и «народность» стиховой формы, прежде всего стихотворного размера. Уже в «Путешествии» (всё в той же главе «Тверь») Радищев, останавливаясь на вопросе о стихотворном размере, наиболее подходящем для эпопеи, указывал, что ямб не является «свойственным эпопее стихосложением». По поводу перевода Костровым «Илиады», сделанного традиционным шестистопным ямбом, Радищев, намекая на перевод «Энеиды» Василием Петровым, замечает: «Не дивлюсь, что древней трюх на Virгилия надет ломоносовским покровом, но желал бы я, чтобы Омир между нами не в ямбах явился, но в стихах, подобных его, екзаметрах, и Костров, хотя не стихотворец, а переводчик, сделал бы эпоху в нашем стихосложении, ускорив шествие самой поэзии целым поколением». Это законное пожелание Радищева было осуществлено сорок лет спустя Гнедичем, позднее Жуковским. Выступал Радищев и против «краесловия», т. е. рифмы, которую, опять-таки вслед за Третьяковским, опиравшимся, как мы вспомним, на традицию наших народных песен, решительно отвергает, предпочитая «безрифмие», хотя оно «привыкшему ко краесловию уху» и «покажется грубо, негладко и нестройно». Среди многочисленных стихотворных размеров, которыми писал Радищев, мы встречаем и гекзаметры. Однако для русской народной поэмы-сказки античный гекзаметр не подходил, и вот Радищев пишет свою «Повесть» особым размером — четырёхстопным белым хореем. Со времени высказываний Радищева в «Путешествии» о стихосложении прошло почти десять лет. За эти годы, возможно под их прямым воздействием, появился ряд произведений, нарушивших гегемонию рифмованного ямба. Один из активнейших участников литературного кружка, группировавшегося вокруг Державина, Н. А. Львов, набросал, как мы знаем, незаконченную поэму «Добрыня», которая была написана белым тоническим стихом и должна была, по мысли автора, явиться образцом «русской эпопеи в совершенно русском вкусе». Правда, поэма Львова, написанная около середины 90-х годов, была опубликована только к 1804 г. и могла быть неизвестна Радищеву. Зато ему, конечно, была известна также незаконченная «богатырская сказка» Карамзина «Илья Муромец» (опубликована в 1795 г.), написанная тоже белым стихом, в котором каждая строка состоит из трёх хореев и заключительного дактиля. Карамзин считал, что «мера» эта «совершенно русская», ссылаясь на то, что «почти все наши старинные песни сочинены

такими стихами». Ссылка эта не верна, тем не менее размер карамзинского «Ильи Муромца» действительно получил у современников название «русского» и вызвал ряд довольно многочисленных подражаний. Наконец, совсем незадолго перед «Бовой» Радищева была опубликована описательная поэма Сергея Боброва «Таврида, или Мой летний день в Таврическом Херсонесе», хотя и написанная четырёхстопным ямбом, но без рифм (последнее обосновывается в предисловии). Радищев не только знал «Тавриду», но и прямо заявлял во вступлении к «Бове», что следует в нём примеру Боброва. Последнее заявление — явная дань авторской скромности. Радищев не столько следовал литературным образцам, создавшимся на основе им же выдвинутых в «Путешествии» теоретических требований, сколько создал произведение, по своему художественному и историко-литературному значению далеко их превосходящее. Взяв за основу стиха «Бовы» карамзинский «русский стих», Радищев внёс в него, однако, небольшое, но существенное изменение: заменил конечный дактиль хореем. В результате им был создан действительно оригинальный эпический размер — четырёхстопный безрифменный хорей, который и по сей час используется переводчиками эпических поэм.

Выделяется «Бова» среди других богатырских поэм современников Радищева и по своему шутивно-ироническому, пересыпанному злободневными сатирическими намёками тону. Сам Радищев демонстративно заявлял, что образцом в этом отношении послужила ему знаменитая антирелигиозная поэма Вольтера «Орлеанская девственница». Ориентировка на «кощунственную» поэму Вольтера была, несомненно, большой политической смелостью. Пушкин в зрелые годы справедливо отрицал за «Бовой» Радищева значение подлинной народности («Жаль, что в «Бове»... нет и тени народности, необходимой в творениях такого рода»). Однако в начатой им в лице одноимённой поэме он прямо заявлял, что следует Радищеву.

Ещё одним опытом создания эпосов на национальном материале явилась другая незаконченная поэма Радищева — «Песни, петье на состязаниях в честь древним славянским божествам» (1800—1802 гг.). До нас дошли из неё только прозаическое введение и первая песнь певца Всегласа (как и оратория «Творение мира», песнь написана различными стихотворными размерами; отсюда, очевидно, и имя певца), состоящая больше чем из 600 стихов. Всего, очевидно, должно было быть десять песен — Крутосвиста, Хохта, Звена, Тиховя и ещё пяти певцов, имена которых Радищевым не названы. Замысел Радищева воссоздать национальный древнеславянский эпос порождён его глубокой патриотической настроенностью. Воссоздание это крайне условно. Наряду с именами славянских божеств Радищев усиленно оперирует весьма популярными во второй половине XVIII в. терминами псевдославянской мифологии. Однако замечательно, что непосредственным толчком к «Песням» Радищева, по видимому, послужило незадолго до того найденное и только что опубликованное «Слово о полку Игореве» (в первой публикации названо «ирической песнью»); мотивы «Слова» в неточной интерпретации

первых издателей-переводчиков разрабатываются во введении к «Песням», из «Слова» же заимствован и эпиграф к ним. Одним из первых среди русских писателей Радищев достойно оценил колоссальное значение и ценность «Слова» и поэтически откликнулся на него. Всеглас содержанием своей песни взял героическую борьбу древних славян-новгородцев против иноземных захватчиков. Песня дышит могучим патриотическим пафосом, ненавистью к захватчикам, меч которых «не щадил Славенской крови», от которого «младенцы, жены, старцы погибали беззащитны». Заканчивается она замечательным «пророчеством» жреца о великом будущем, ожидающем русский народ:

О, народ, народ преславной!
Твои поздние потомки
Превзойдут тебя во славе
Своим мужеством изящным,
Мужеством богоподобным,
Удивленье всей вселенной,
Все преграды, все оплоты
Сокрушат рукою сильной,
Победят... природу даже,—
И пред их могущим взором
Пред лицом их озаренным
Славою побед огромных
Ниц падут цари и царства...

Последним большим замыслом Радищева, относящимся к периоду, непосредственно предшествовавшему его смерти, является «Песнь историческая», содержащая обзор всемирной истории в образах вождей и монархов от Моисея до Марка Аврелия («Песнь», очевидно, также не закончена). Основная тема «Песни» — противопоставление «правдивым царям» «ненасытцев крови» — тиранов. На изображении последних Радищев главным образом и останавливается. Вообще «Песнь» окрашена в явно пессимистические тона, что вполне соответствует настроениям самого Радищева, непосредственно предшествовавшим его трагическому концу. Написана «Песнь» размером «Бовы».

То же стремление к преобразованию традиционных форм русской поэзии сказывается и в дошедших до нас мелких стихотворениях Радищева. Традиционным метрам поэзии XVIII в. Радищев противопоставляет древние античные размеры («Оснадцатое столетие», «Сафические строфы»); пишет «басню» «Журавли», по тону скорее представляющую из себя элегию и весьма оригинальную по форме, соединяющей безрифменные стихи (основная часть басни) с рифмованной концовкой.

Пушкин, признавший, как мы видели, важное значение поэзии Радищева в общем ходе и развитии нашей литературы, особенно остро ощущал новаторскую роль его стихотворных опытов и исканий: «Радищев, будучи нововодителем в душе, силился переменить и русское стихосложение. Его изучения «Тилемахиды» замечательны. Он первый у нас писал древними лирическими размерами». Нова-

торство Радищева было подхвачено и продолжено в начале XIX в. известным филологом-поэтом Востоковым. Сам Пушкин спор Радищева с Ломоносовым решает в пользу последнего, пойдя в своём поэтическом творчестве не за Радищевым, а по столбовому ломоносовско-державинскому пути. Однако не откажется Пушкин и от исканий Радищева и его последователей в области «настоящего русского стиха» и даже готов признать за ним право на будущее («Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху... Много говорили о настоящем русском стихе... Вероятно, будущий наш эпический поэт изберёт его и сделает народным»). Сам Пушкин в 30-е годы напишет ряд произведений народным стихом («Сказка о рыбаке и рыбке», «Песни западных славян» и, в особенности, «Сказка о попе и его работнике Балде»).

**Значение
Радищева.**

Несмотря на все усилия царского правительства не только скрыть от общества революционные произведения Радищева, но и вообще изгладить самую память об их авторе, значение его в истории развития русской общественной мысли и русского революционного движения было очень велико. Не менее важно было оно и для развития русской литературы.

Книга безмерной скорби и гнева и вместе с тем книга великой веры в русский народ — «Путешествие» Радищева оказалось как бы героическим прологом ко всему дальнейшему развитию русской литературы. Отныне это развитие стало неотделимо от развития русского освободительного движения. Муза не только боли за народ, но и мести, говоря замечательными словами самого Радищева, — «человеколюбивого мщения» его угнетателям, которая именно с Радищевым впервые пришла в нашу литературу, до самой Октябрьской революции никогда уже больше не покидала её.

Ещё при жизни Радищева вокруг него сгруппировался кружок молодых поэтов во главе с И. П. Пниним, объединившихся в «Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств». «Поэты-радищевцы», как их теперь называют, подхватили идейные лозунги и тенденции своего учителя и продолжали разрабатывать их в своём творчестве, значительно ослабив, правда, революционную силу радищевского протеста. Явно по следам радищевского «Путешествия» написан ряд глав книги неизвестного автора «Путешествие критики» (М. 1818)¹. С палитры Радищева черпал краски для ряда мест своего «Горя от ума» Грибоедов. Ещё значительнее во всех отношениях было несомненное и многообразное воздействие Радищева на автора «Вольности», «Деревни», «Бориса Годунова», и «Медного всадника» — Пушкина. Сам Пушкин (в одном из особенно острых в политическом отношении вариантов «Памятника») прямо подчёр-

¹ Полное заглавие: «Путешествие критики или Письма одного путешественника, описывающего другу своему разные пороки, которых большею частью сам был очевидным свидетелем. Сочинение С. фон Ф.». Книга является величайшей библиографической редкостью и до сих пор не была введена в научный оборот. Новая публикация книги подготовлена проф. А. В. Кокоревым.

кивает преемственную связь своей поэзии с творческим наследием Радищева:

И долго буду тем любезен я народу,
Что звуки новые для песен я обрел,
Что вслед Радищеву восславил я свободу
И милосердие воспел.

Идеи Радищева во многом оплодотворили творчество автора «Вадима», Лермонтова. С большой силой ощущение кровной преемственной связи с Радищевым выражено наследником декабристов, Герценом: «Что бы он ни писал, так и слышишь знакомую струну, которую мы привыкли слышать и в первых стихотворениях Пушкина, и в «Думах» Рылеева, и в собственном нашем сердце... Слёзы, негодование, сострадание, ирония... ирония-утешительница, мстительница — всё это вылилось в его превосходной книге... Это наши мечты, мечты декабристов», — говорит Герцен. Ему вторит и Огарёв, указывая, что «струя Радищева» в деятельности декабристов «оживала с удвоенной силой».

Действительно, и по своему социальному происхождению, и хронологически Радищев является непосредственным предшественником декабристов, многие из которых и прямо указывали, что именно его «Путешествие» способствовало пробуждению их общественно-политического сознания. Но в то же время Радищев, страстный проповедник крестьянской революции — «бунта от мужиков», — Радищев, исполненный глубочайшей любви к трудовому народу, великой веры в его творческие силы, идёт многими и самыми яркими и значительными страницами своей книги даже дальше декабристов, через головы первого поколения русской революции — дворянских революционеров — протягивает руку второму её поколению — революционным демократам. Явные отзвуки радищевского «Путешествия» слышатся в юношеской драме Белинского «Дмитрий Калинин». Со строфами оды «Вольность», в которых утверждается, что все ценности, вся мощь страны создаются руками народа, полностью совпадает пафос «Железной дороги» Некрасова. «Путешествие из Петербурга в Москву» исключительно высоко ставили Чернышевский и Добролюбов. «Радищев явился у нас первым в ряду тех передовых учителей жизни, между которыми такое видное место занял потом Чернышевский и Добролюбов», — писал Плеханов, указывая на ряд соприкосновений между автором «Путешествия» и революционными демократами, заключающихся не только в одинаковой или почти одинаковой точке отправления — материалистическое мирозерцание, — но и в «одинаковых или почти одинаковых выводах». Ряд существеннейших переключек между Радищевым, с одной стороны, Добролюбовым и, в особенности, Чернышевским, с другой, указывает и новейший исследователь истории русской общественной мысли проф. Б. П. Козьмин¹.

¹ Б. П. Козьмин, А. Н. Радищев и его «Путешествие из Петербурга в Москву», «Известия Академии наук СССР. Серия истории и философии, 1949, т. VI, № 5, стр. 393—397.

Товарищ Сталин учит нас: «...в жизни всегда существует новое и старое, растущее и умирающее, революционное и контрреволюционное». «То, что в жизни рождается и изо дня в день растёт,—неодолимо, остановить его движение вперёд невозможно... Наоборот, то, что в жизни стареет и идёт к могиле, неизбежно должно потерпеть поражение, хотя бы оно сегодня представляло из себя богатырскую силу»¹.

Подавляющую силу представляло во времена Радищева самодержавие и крепостничество. «Сатирическое воззвание к возмущению», как назвал Пушкин «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, казалось многим не только из его современников, но и людей позднейших поколений, актом безумия. Как и русским сатирикам XVIII в., Радищеву не удалось оказать непосредственного влияния на существующий порядок вещей. Самодержавно-крепостнический строй и после появления «Путешествия из Петербурга в Москву» продолжал невозбранно господствовать. Но — спрашивал Радищев в самом конце своей книги — «недостойны разве признательности мужественные писатели, восстающие на губительство и всевладие для того, что не могли избавить человечества из оков и пленения?». Ответ на это может быть только утвердительный. Радищев был «пустынным сеятелем свободы», но, по слову Ленина, «беззаветная преданность революции и обращение с революционной проповедью к народу не пропадает даже тогда, когда целые десятилетия отделяют посев от жатвы»².

Прошло более двухсот лет с того дня, как родился Радищев. Сто шестьдесят с лишним лет тому назад обратился он в своём «Путешествии из Петербурга в Москву» с первой революционной проповедью к народу. Автора этой проповеди постигла трагическая судьба. В течение многих десятилетий было запрещено произносить даже его имя. Но Радищев был представителем и поборником «нового», «растущего», «революционного». Он видел вперёд «сквозь целое столетие». Он верил в победу русского народа, народа, «к величию и славе рожденного», над его вековыми угнетателями — над помещиками и царём. И семена, посеянные Радищевым, принесли свой сторичный плод. Запретное в прошлом имя выдающегося русского писателя и революционера с гордостью и с благодарностью произносилось в недавние юбилейные дни 1949 г. (200-летие со дня рождения) всеми народами Советского Союза.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Из многочисленных собраний сочинений Радищева наиболее полным является комментированное «Полное собрание сочинений», изд. Академии наук СССР, т.т. I—II, М.—Л. 1938—1941 (т. III ещё не вышел). В 1935 г. изд. «Academia» было выпущено фотодито-

¹ И. В. Сталин, Соч., т. 1, М. 1946, стр. 298—299.

² В. И. Ленин, Соч., т. 18, изд. 4-е, стр. 15.

графское воспроизведение первого издания «Путешествия из Петербурга в Москву» 1790 г.; во втором томе — основанное на большом материале исследование Я. Л. Барскова «А. Н. Радищев. Жизнь и личность» и его же комментарии к «Путешествию». Из многочисленных изданий сочинений Радищева: «Опыт о законодательстве», выпущен по русской истории, письма из сибирской ссылки и др., — вышедших в связи с юбилеем 1949 г., следует отметить однотомники «Избранных сочинений» со вступительной статьёй Г. Макогоненко, 1949 (впервые введён ряд неопубликованных текстов Радищева), однотомник «Избранных философских сочинений», 1949, со вступ. статьёй И. Я. Щипанова, и отдельное юбилейное издание «Путешествия из Петербурга в Москву», Гослитиздат, 1950 (с большим количеством иллюстрационного материала).

Важнейшие работы о Радищеве: М. И. Сухомлинов, «А. Н. Радищев», в его кн. «Исследования и статьи по русской литературе и просвещению», т. I, стр. 514—671, СПб 1889; Н. П. Павлов-Сильванский, «Жизнь Радищева», в его кн. «Очерки по русской истории XVIII—XIX вв.», СПб 1910, стр. 100—153. В. П. Семенов, «Радищев», М.—Л. 1923; см. ещё его же работу «Литературно-общественный круг Радищева» в сб. «А. Н. Радищев. Материалы и исследования», М.—Л. 1936, стр. 211—289. Во втором сб. «XVIII век», М.—Л. 1940, имеются статьи о Радищеве: Г. П. Макогоненко «О композиции „Путешествия из Петербурга в Москву“ Радищева», стр. 25—53, и Я. Л. Барскова «„Торжок“ Радищева», стр. 54—76. Другая статья Г. П. Макогоненко «Пушкин и Радищев» в «Учёных записках Ленинградского университета. Серия филологических наук», вып. 2, 1939, стр. 110—133. Там же статья Л. Лотман «„Бова“ Радищева и традиция жанра поэмы-сказки», стр. 134—147. О «Бове» см. ещё статью В. Д. Кузьминой «Сказка о Бове в обработке Радищева», сб. «Проблемы реализма в русской литературе XVIII века», 1940, стр. 257—291. Обзор литературного наследия Радищева дан Я. Л. Барсковым — «Литературное наследство Радищева и Новикова» в сб. «Литературное наследство», кн. 9—10, стр. 340—358.

Ряд новых работ о Радищеве появился в дни юбилея 1949 г., среди них: Г. П. Макогоненко «А. Н. Радищев. Очерк жизни и творчества», М. 1949; М. А. Горбунов, «Философские и общественно-политические взгляды А. Н. Радищева», 1949; Б. Евгеньев, «А. Н. Радищев», изд-во «Молодая гвардия» (в серии «Жизнь замечательных людей»), 1949; Л. И. Кулакова, «А. Н. Радищев», Л. 1949; Вл. Орлов, «Радищев и русская литература»; И. Я. Щипанов, «Общественно-политические и философские воззрения Радищева» (в сб. «Из истории русской философии», Госполитиздат, 1949); М. Б. Козьмин, «Радищев — провозвестник русской революции», М. 1950. Музеем Радищева в селе Верхнем Аблязове выпущен сборник статей «А. Н. Радищев (1749—1949)», Пенза 1949. См. также статьи в дни юбилея в партийной и центральной печати. О поэтах-продолжателях Радищева см.: Вл. Орлов, «Русские просветители 1790—1800-х годов», 1950.



Молодой Крылов

Литературно-общественное возбуждение, охватившее в грозовой атмосфере надвигающейся французской революции нашу литературу конца века, сказавшееся и на сатирических одах Державина и на «Вадиме» Княжнина, достигшее высшего развития в революционном «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева, ярко проявилось также в литературной деятельности молодого Крылова.

Басенное творчество Крылова, развернувшееся уже в рамках литературы XIX в., в значительной степени заслонило собой первый, добасенный период его творчества. А между тем именно в него уходят корни и Крылова-баснописца. У басенного мудреца — «дедушки» Крылова — была своя бурная, кипучая и весьма боевая литературная молодость.

Первые драматургические опыты.

Иван Андреевич Крылов (1769—1844) пришёл в литературу из широких трудовых слоёв общества. Ещё в детстве он прошёл очень тяжёлую жизненную школу. По обычаю того времени уже с малолетства он был записан на службу, однако не военную, а подьяческую — подканцеляристом провинциального земского суда.

Когда мальчику было всего девять лет, умер отец; мать с двумя сыновьями (младшему исполнился только год) оказалась в крайней нужде, и Крылов вскоре вынужден был начать действительно служить. Через некоторое время семья переехала в Петербург. К этому времени относятся и первые литературные опыты Крылова. В возрасте около пятнадцати лет он пробует свои силы в очень популярном тогда драматургическом жанре: пишет комическую оперу «Кофейница». Фабула «Кофейницы» традиционна для этого жанра и до известной степени, возможно, подкастана одной сатирической заметкой новиковского «Живописца» — источник сам по себе достаточно красноречивый: героиня-крестьянка, с каноническим после знаменитой оперы Попова именем Анюта, любит крестьянина Петра. Приказчик хочет взять Анюту за себя. Дабы очернить возлюбленного Анюты перед барыней, он крадёт у неё дюжину серебряных ложек, одновременно подговаривая «кофейницу» — гадалку на кофейной гуще (весьма распространённый тогда способ гаданья) — свалить всё на Петра. В финале «кофейница» и приказчик попадают с поличным. Как и полагается, заканчивается опера счастливым браком Анюты и Петра, которого барыня ставит на место изобличённого приказчика. Сценическая разработка этой немудрёной фабулы также ещё весьма примитивна. Однако сам Крылов, много лет спустя, в качестве достоинства своей детской пьесы справедливо указывал, что в ней «нравы эпохи описаны верно». «Я списывал с натуры», — пояснял он. Характерна «Кофейница» и своей обличительной установкой — остро-сатирическим показом неистойвой барыни-крепостницы, являющей собой нечто вроде фонвинской Простаковой, но вместе с тем уже лишённой простаковской

патриархальности, тронутой столичной городской жизнью, новыми привычками, модами: самая фамилия её — Новомодова. Произведение в литературном отношении ещё очень незрелое, «Кофейница» вместе с тем весьма показательна для той умонастроенности, с которой Крылов начал свою литературную деятельность. После «Кофейницы» Крылов пробует свои силы в жанре «классической» трагедии: пишет трагедии «Клеопатра» (до нас не дошла) и «Филомела» (1786). Однако трагический жанр, видимо, наименее соответствовал характеру дарования Крылова: все его последующие и довольно многочисленные опыты в области драматургии связаны с комическими жанрами по преимуществу. В частности, во вторую половину 80-х годов им написаны ещё две комические оперы — «Бешеная семья» и «Американцы» и две комедии — «Сочинитель в прихожей» и «Проказники». Из всего этого имеют особенный интерес именно «Проказники», написанные в 1787—1788 гг. В этой пьесе, представляющей собой резкую сатиру на лица, не только проступает с наибольшей силой сатирический темперамент молодого Крылова, но она позволяет уяснить и его литературно-общественные позиции. В главных персонажах «Проказников», Рифмокраде и его жене Тараторе, 19-летний Крылов беспощадно и весьма прозрачно осмеивает главу русской «классической» драматургии того времени, наследника театральной славы Сумарокова, «переимчивого» Княжнина и его жену-поэтессу, дочь Сумарокова. Комедия Крылова вызвана, несомненно, какой-то личной обидой. Он придаёт ей порой достаточно грубый и мало допустимый характер вторжения в семейную жизнь Княжнинных. Но пасквиль подчас перерастает в социальную сатиру. Характерно уже самое начало пьесы, где героиня — слагательница нежных стихов — сразу показывается в её подлинном облике столь же дикой и неистовой крепостницы, как барыня «Кофейницы», сперва угрожая своему крепостному парикмахеру «вымучить» из него «дух» палками, а затем и прямо бросаясь на него с кулаками. Немудрено, что своей комедией Крылов нажил себе очень влиятельных врагов, которые, видимо, восстановили против него его служебного начальника, знатного вельможу Соймонова, ведавшего петербургским театром. Непризнанный драматург (ни одна из написанных им пьес не увидела в это время сцены), Крылов смело решает выйти в отставку и целиком отдаться литературной работе — стать писателем-профессионалом. Одновременно он обращается с письмами, списки с которых, видимо, пускает по рукам, к Княжнину и Соймонову. В этих своего рода «открытых письмах», написанных словно бы в самой почтительной форме, с исключительной силой проявляется беспощадно разящий сарказм — могучее оружие будущего Крылова-сатирика.

Лырика.

Вскоре по выходе в отставку Крылов сходится с уже известным нам «большим вольтерьянцем», как называл его Державин, пропагандистом, переводчиком и издателем сочинений Вольтера, И. Г. Рахманиновым. Около этого же времени можно предположить и общение Крылова с Радищевым. В издавав-

шемся Рахманиновым журнале «Утренние часы» (1788—1789) появляется несколько стихотворений Крылова, в том числе первые его басни (есть известие, что и вообще самым первым литературным опытом Крылова был не дошедший до нас перевод басни из Лафонтена, сделанный им «на четырнадцатом году»). Но затем Крылов надолго бросает басенный жанр, чтобы снова и навсегда вернуться к нему только почти двадцать лет спустя. Зато много пишет он в 90-е годы в других и самых разнообразных стихотворных видах — от торжественной и медитативной оды, переложений псалмов до шуточной философической эпистолы, дружеского и любовного послания. Исследователи обычно склонны были игнорировать добасенную поэзию Крылова, считая, что она лишена «какого-бы то ни было художественного значения». На самом деле стихи Крылова представляют несомненный как историко-литературный, так и художественный интерес. Конечно, сыграли они свою роль и в формировании Крылова как поэта-баснописца. Две хвалебные оды Крылова (1790—1793) так же мало типичны для него, как и опыты в области трагедии. Наоборот, очень характерно для Крылова опубликованное в том же 1793 г. послание «К другу моему А. И. К.» — второстепенному литератору, автору уже известной нам повести «Несчастный М — в», А. И. Клушину, на которое тот в свою очередь ответил посланием «К другу моему И. А. К.», т. е. Крылову. Облечённое в лёгкую шутивно-ироническую и вместе с тем интимно-дружескую форму, послание Крылова является у нас одним из первых образцов жанра «дружеских посланий», которые получают впоследствии столь широкую популярность у будущих «арзамасцев». В таком же тоне написано несколько «любовных посланий» Крылова к Анюте — «простонародное» женское имя, которое постоянно фигурирует в его стихах, возможно не случайно совпадая не только с традиционным именем героини-крестьянки наиболее популярных комических опер (вспомним «Кофейницу» самого Крылова), но и с именем едровской крестьянской девушки в «Путешествии» Радищева. Вообще противопоставление мирной и чистой деревенской жизни — «лона тишины», «недр спокойства и свободы» — «мрачному гробу природы», «развратному» городу очень часто встречается в стихах Крылова («Отъезд из деревни», «Уединение» и др.). Но эти мотивы не ограничиваются, как у Карамзина и его школы, восторженной залюбованностью красотами природы и идиллическим умилением перед простотой сельской жизни, а сочетаются с резко выраженной гражданско-обличительной нотой. Так, в стихотворении «На случай грозы в деревне» Крылов прямо призывает «гневно божество», отведя свои громы от «смирного селянина», поразить ими «почерных» жителей города. Заканчиваются стихи совсем в тонах державинского переложения 81-го псалма. Ряд подражаний псалмам пишет в 1795—1797 гг. и сам Крылов, также окрашивая их в гражданские тона. Однако как ни энергично подчас звучит в стихах этого рода голос поэта, они не отличаются тем специфически-крыловским своеобразием, которое присуще его шуточным посланиям с их лёгкой

иронией, лукавой усмешкой, острым сарказмом. В этой же специфической манере написаны и две философические эпистолы Крылова, относящиеся к первым годам XIX в.: «Послание о пользе страстей» и «Письмо о пользе желаний». Оба стихотворения посвящены проблеме отношения между «разумом» и «страстями». «Классики», как мы знаем, решали эту проблему в духе философии рационализма и стоической морали. Господствующая роль и в жизни человека, и в судьбах человеческого общества — в государственной организации — должна принадлежать разуму, подчиняющему, обуздывающему «страсти» в качестве неразумного низшего начала. Крылов, наоборот, предпринимает, подобно философам-материалистам, энергичную защиту «страстей» — прав человека на удовлетворение естественных желаний и потребностей. Он издевается над стоическими «мудрецами», которые

...нахмуря смуры брови,
Журят весь мир, кладут посты на всех,
Бранят вино, улыбку ставят в грех
И бунт хотят поднять против любви...
По их словам, полезен ум один;
Против него все вещи в мире низки;
Он должен быть наш полный властелин;
Ему лишь в честь венцы и обелиски.
Он кажет нам премудрые пути:
Спать на жестке, не морщась пить из лужи,
Не преть в жары, не мерзнуть век от стужи,
И словом: быть бесплотным во плоти,
Чтоб, навсегда расставшись с заблуждением,
Презря сей мир, питаться — рассуждением.

В противоположность Руссо Крылов отнюдь не склонен идеализовать времена первобытного блаженства, «золотить» тот век, «когда как скот, так пасся человек». Но основным двигателем прогресса, культуры является не ум, а именно страсти; ум же всего лишь их слуга: «Тогда лишь люди стали жить, когда стал ум страстям людей служить».

Какие мы ни видим перемены
В художествах, в науках, в ремеслах,
Всеуму виной корысть, любовь иль страх,
А не запачканы, бесстрастны Диогены.

Шутливая по форме трактовка серьёзной темы — это и составляет основное своеобразие «посланий» Крылова, с одной стороны, продолжающих традицию «Послания к слугам моим» Фонвизина, с другой — предваряющих тон некоторых вещей Батюшкова (в особенности его «сказки», «Странствователь и домосед», написанной, кстати сказать, басенным складом) и даже молодого Пушкина. В стихотворных пейзажах, в языке некоторых стихотворений Крылова порой проступают следы сентиментального стиля. Но к направлению русского дворянского сентиментализма, возглавляемого Карамзиным, он относится не только не сочувственно, но и прямо враждебно, пересмеивая идиллическую сентиментальность карамзин-

ского толка не менее ядовито, чем «хвалебную» одопись. Историко-литературное место Крылова-поэта первого, добасенного периода его творчества — на путях от Державина, которому он наиболее обязан из всех своих предшественников, к «лёгкой поэзии» Батюшкова.

Крылов-сатирик.

Сатирическая струя проникает собой всё творчество молодого Крылова: ощущимо сквозит в ряде стихов, резко проступает в драматургии. Но с наибольшей яркостью и блеском огромное сатирическое дарование и боевой сатирический темперамент Крылова развернулись в его художественно-публицистической прозе, в которой с наибольшей же силой высказалась его общественно-политическая позиция.

Одним из наиболее значительных и драматических эпизодов в истории нашей литературы XVIII в. был мгновенный расцвет и столь же быстрая гибель в конце 60-х и первой половине 70-х годов сатирической журналистики, в частности, сатирических журналов Новикова. В последующие пятнадцать лет допускалась только «благонамеренная» якобы-сатира, не подымавшая наболевших социально-политических вопросов, не касавшаяся основных зол тогдашней действительности (самодержавно-бюрократического произвола, крепостничества), притом облечённая в особую, специально поощрявшуюся императрицей, «улыбательную» форму. Именно эта форма насаждалась официально-академическим журналом «Собеседник любителей русского слова». В соответствии с этим вынужден был «истину царям с улыбкой говорить» крупнейший поэт XVIII в. Державин. Наоборот, всякая попытка говорить истину без улыбки — серьёзно и строго — решительно пресекалась. Так, были пресечены недвусмысленно грозными ответами «сочинителя» «Былей и небылиц» сатирические вопросы Фонвизина, направленные им в редакцию «Собеседника». Так, не удалась попытка того же Фонвизина, изгнанного не только со страниц «Собеседника», но и из литературы вообще, приступить к изданию в 1788 г. своего собственного сатирического журнала «Друг честных людей, или Стародум», выдержанного в тонах новиковской сатиры. Тем примечательнее смелая и увенчавшаяся успехом попытка возобновить традиции новиковской сатирической журналистики, предпринятая в следующем же году мало известным тогда в литературе молодым, начинающим писателем Крыловым.

Журналы — «Почта духов», «Зритель» и «Санкт-Петербургский Меркурий», — последовательно издававшиеся Крыловым, постигла драматическая участь трёх журналов Новикова: все они, по причинам, от издателя не зависевшим, прекратили своё существование. Но в истории творческого развития Крылова, как и в истории развития всей нашей последующей литературы, журналы эти сыграли весьма важную роль.

«Почта духов».

С начала 1789 г. (год завершения Радищевым «Путешествия из Петербурга в Москву») Крылов, при поддержке Рахманинова, принимается за издание собственного ежемесячного сатирического журнала «Почта духов».

Самым названием своего журнала Крылов как бы подчёркивает прямую преемственность по отношению к одному из союзников новиковского «Трутня» — «Адской почте» Ф. Эмина. Журнал Крылова строится по тому же композиционному принципу: складывается из писем к арабскому волшебнику Маликульмулька подземных, воздушных и водяных духов — гномов, силфов и ондинов. Всего в «Почте духов» помещено 48 писем: 45 от лица восьми различных духов, одно письмо философа Эмпедокла и два ответных письма самого Маликульмулька. Сам издатель — Крылов — объявляет себя «секретарем» Маликульмулька, получившим от него право издать его переписку.

Сатирическое восприятие существующих политических порядков, общественных отношений и нравов глазами «постороннего» наблюдателя — давний литературный приём. У нас он был использован ещё Кантемиром в его замечательной пятой сатире, где мифологическое лесное существо — сатир, побывавший среди людей, — красочно повествует сочинителю Пернергу о многообразных видах людского злонаравия. Приём этот очень удобен и пришёлся особенно по вкусу писателям XVIII в. С одной стороны, точка зрения чуждого описываемому наблюдателя, который оглядывает человеческое общежитие как бы в первый раз, проистекающая отсюда наивная непосредственность и столь же наивные удивление и подчас негодование по поводу того, что он видит, усиливают сатирическую остроту восприятия и воспроизведения того, к чему все давно привыкли, что постоянно перед глазами, напоют сатирическое жало особенно тонкой и ядовитой иронией. С другой стороны, суд над современным обществом производится со столь излюбленной писателями XVIII в. позиции рационалистической «естественности» — критериев естественного права и естественных отношений, здравого смысла, абстрактной «разумности» и «справедливости». Всё это мы и находим в своеобразном журнале и вместе с тем цельном художественном произведении Крылова — своего рода сборнике новелл и морально-философских рассуждений.

Построение «Почты духов» достаточно свободно и прихотливо, но попытка цельной композиционной организации всего материала (попытка, правда, непоследовательная и не доведённая до конца) в нём, несомненно, имеется. В «Почте духов» перекрещивается, непрерывно перебивая друг друга, несколько фабульных линий, и вместе с тем даётся как бы несколько планов изображения действительности. Первое же письмо от гнома Зора заключает в себе фабульный зачин, словно бы долженствующий сообщить всей переписке некое сюжетное единство. Богиня подземного царства — ада, Прозерпина, побывав на земле, возвращается оттуда адницей и «вертопрашкой» и хочет переделать на новый лад весь адский двор. Плутон, который, как выясняется из дальнейшего, находится под башмаком у жены, посылает на землю Зора с поручением доставить в ад модных парикмахеров, портного и купца-галантерейщика. Так мотивируются появление на земле Зора и большинство встреч и зна-

КОМСТВ, которые он там завязывает. Этот же композиционно-мотивировочный зачин продолжается и далее. Под влиянием новых модных порядков выбывают из строя, «надрываются от смеха» адские судьи — Минос, Радамонт и Эак. Плутон отправляет на землю другого гнома, Буристона, с явно безнадежным, как прозрачно поддается автором с самого же начала, заданием: разыскать там трёх новых «честных и беспристрастных судей» (III письмо). Так мотивируется серия писем Буристона. Однако уже в отношении третьего адского духа, Астарота, мотивировка меняется. Травестийно-мифологическая оболочка первых писем Зора и Буристона сбрасывается. Астарот посылается владыкой ада — притом уже не античным Плутоном, а еврейско-христианским Вельзевулом — на землю в ответ на призыв нищего поэта. В этом же роде мотивируются и последующие появления Астарота. Письма сильфов с самого начала оказываются вне какой бы то ни было мотивировки. Воздушные духи свободно носятся над землёй, появляясь то там, то здесь, и повествуют Маликульмульку обо всём том, что открывается их глубоко проникающему и широко охватывающему взору. Так же, без всякой специальной мотивировки, даются письма к Маликульмульку философа Эмпедокла и водяного духа — ондина Бореида. Да и в отношении гномов Зора и Буристона первоначальная мотивировка в ряде случаев стирается. Если знакомство Зора с молодым и знатым щёголем Припрыжкиным и история женитьбы последнего, о которой рассказывается в специальных двух письмах (XVII и XXIII), отводят несколько в сторону от первоначальной линии, но все же генетически связаны с нею, то, скажем, в письме XXX первоначальная мотивировка как бы вовсе забывается. Письмо начинается словами, не имеющими никакого отношения к поручению Прозерпины: «Недавно, прогуливаясь по городу, любезный Маликульмульк, вздумалось мне осмотреть здешние книжные лавки», — и дальше всё письмо посвящено чисто литературным темам, в частности, содержит в себе очередной выпад против давнего литературного врага — Княжнина, которого Крылов не устаёт преследовать самыми резкими насмешками и издевательствами. Не поручением Прозерпины, а попросту «любопытством» мотивируется и одно из следующих писем Зора — о посещении им театра (письмо XLIV). Всё это сообщает сборнику писем духов непринуждённый характер, на первый взгляд даже подкрепляя версию о нескольких авторах. Но вместе с тем в самом расположении и последовательности писем чувствуется твёрдая рука, явно выдерживается единый композиционный принцип. За немногими исключениями, письма гномов и сильфов правильно чередуются между собой. Это полностью отвечает и членению писем на два основных раздела: сатирико-повествовательный и сатирико-философический, которые опять-таки не случайно распределяются между двумя категориями духов. Сатира — удел по преимуществу подземных, адских духов, что находится в соответствии с самой их «бесовской», адской природой; наоборот, парящие в небесах, с высоты вззирающие на

жизнь, воздушные духи с выразительными именами — Дальновид, Световид, Выспрепар — предаются высоким философским размышлениям на самые разнообразные темы, непосредственно связанные, однако, всё с теми же созерцаемыми ими людскими отношениями.

Наблюдатели и рассказчики — «духи» оказываются чрезвычайно удобны Крылову ещё в одном отношении: благодаря своей условно-нематериальной, духовной, волшебной природе духи всюду могут проникать, при желании принимая тот или другой облик, а зачастую и вовсе оставаясь невидимыми. Это даёт им возможность наблюдать жизнь без всяких покровов и прикрас. Обо всём, что они видят, как и о своих размышлениях по этому поводу, они дают подробный отчёт в письмах. Это позволяет автору набросать самую широкую сатирическую картину жизни современного ему общества в самых различных её формах и проявлениях.

Картина эта отличается исключительной резкостью и смелостью обличений, поразивших даже современников радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву». Так, например, секретарь великого князя Александра Павловича (будущего Александра I) Массон в своих «Секретных мемуарах», вышедших на французском языке в Париже в 1800 г., прямо отзывался о «Почте духов», как о «периодическом издании, наиболее философическом и наиболее колком из всех, какие когда-либо осмеливались публиковать в России». Именно это, повидимому, и заставило того же Массона, — как, возможно, и некоторых других современников, — приписывать всю «Почту духов», первое издание которой выходило анонимно, перу самого Радищева.

Действительно, идейная и тематическая близость ряда мест «Почты духов» и радищевского «Путешествия» бросается в глаза (таково, например, письмо XLV сальфа Выспрепара о посещении им столицы «великого могола» и знаменитое описание царского сна в главе «Путешествия» «Спасская Полесь»). Это побудило многих исследователей, опираясь на свидетельство Массона, выдвинуть предположение о том, что автором их и в самом деле был Радищев. Наоборот, ряд других исследователей категорически высказывались против этого. Возникла длительная научная дискуссия, продолжавшаяся и в советское время. Последние исследования (В. П. Семенникова и, в особенности, Б. И. Коплана) убедительно доказали, что Радищев в «Почте духов» не участвовал. В настоящее время можно считать почти окончательно установленным, что весь материал «Почты духов» принадлежит самому Крылову или по меньшей мере, в отдельных случаях, редакторски обработан им. Но вместе с тем совпадения эти наглядно свидетельствуют, насколько близки были к Радищеву общественно-политические взгляды молодого Крылова. Крылов по всей своей натуре был убеждённым и последовательным гуманистом-демократом, высоко подымавшим на своём литературном знамени человека и его достоинство. В одном из стихотворений этого периода (послание «К другу моему А. И. К.» 1793 г.) Крылов выдвигает следующую знаменательную формулу

своего общественного поведения, невольно приводящую на память известные слова Максима Горького: «прекрасная это должность быть человеком»:

Чинов я пышных не искал;
И счастья в том не полагал,
Чтоб в низком важничать народе,—
В прихожих ползать не ходил.
Мне чин один лишь лестен был,
Который я ношу в природе,—
Чин человека; — в нем лишь быть
Я ставил должностью, забавой;
Его достойно сохранить
Считал одной неложной славой.

В острых шаржах-гротесках писем «духов» гуманист Крылов, столь дороживший «чином человека», метко зарисовывает самые разнообразные и дикие формы обезчеловечения паразитарно-эксплуаторской верхушки общества — крепостников-помещиков. «Почта духов» представляет собой как бы сгущённый конденсированный итог всей сатирической традиции литературы XVIII в. В ряде сатирических зарисовок «Почты духов» оживают хорошо нам известные персонажи сатир Кантемира. Таковы, например, невежественный «дворянин, живущий в деревне», и «поверженный в роскошь и негу богач», нападающие на науку и просвещение доводами кантемировских Сильвана, Луки и Медора (письмо VIII, от сильфа Световида). Другой известный образ Кантемира напоминает и крыловский Промот: «Познай...— продолжал он, показывая ей правую руку, усеянную перстнями: — познай, что на этих пальцах сидит мое село Остатково, на ногах ношу я две деревни — Безжитову и Грабленную; в этих дорогих часах ты видишь любимое мое село Частодавано; карета моя и четверня лошадей напоминают мне прекрасную мою мызу Пустышку; словом, я не могу теперь взглянуть ни на один мой кафтан и ни на одну мою ливрею, которые бы не приводили мне на память заложенного села или деревни или нескольких душ, проданных в рекруты, дворовых» (письмо XXIII, от гнома Зора). Всё это в сущности — развитие одного стиха из 2-й сатиры Кантемира о «злонравном» дворянине Евгении: «Деревню взденешь потом на себя ты целу». Слова о карете могут в какой-то мере восходить к фабуле комической оперы Княжнина «Несчастье от кареты». Равным образом в «Почте духов» можно найти очень много мест и эпизодов, напоминающих читателю наиболее выразительные и примечательные сатирические образы и мотивы журналов Новикова и Фёдора Эмина. И дело тут отнюдь не в творческой несамостоятельности Крылова, даже не только в литературной преемственности, а в идейной близости, идейном средстве.

В связи с этим приобретает особенную значительность тот факт, что с самого же начала своей деятельности журналиста-сатирика Крылов как бы возобновляет знаменитый спор о характере, формах

и задачах сатиры, который вёл в своё время, ровно двадцать лет тому назад, между «Трутнем» и «Всякой всячиной»; причём он решительно и полностью становится в этом споре на сторону Новикова. «Всякая всячина» ставила в вину сатире новиковского «Трутня» отсутствие «человеколюбия и кротости», изображая сатирика в качестве чёрного «меланхолика» и человеконенавистника — «мизантропа». В том же самом Екатерина станет вскоре упрекать автора «Путешествия из Петербурга в Москву». Крылов в одном из первых же писем своей «Почты духов» (письмо IV, от сильфа Дальновида к волшебнику Маликульмульк), наоборот, демонстративно выступает в защиту «мизантропов»: «Когда я размышляю, мудрый и ученый Маликульмульк, о поведении большей части людей нынешнего света, то, признаюсь, что не только извиняю, но даже хвалю поступки и образ мыслей тех людей, которым дают название *мизантропов*. Всё то, в чем их упрекают, есть некоторым образом хвала их добродетели. Какой смертный, следующий путем истины, не возгнушается тех гнусных страстей и пороков, коими свет сей преисполнен? Возможно ли, чтобы сие не учинило его суровым, унылым и задумчивым?» Тезису «Всякой всячины» о том, что меланхолики являются врагами общества и человечества, Крылов противопоставляет прямо противоположное утверждение: «Так, мудрый и ученый Маликульмульк, я весьма в том уверен, что ничто не может быть столь полезно для благосостояния общества, как великое число сих мизантропов; я почитаю их за наставников и учителей рода человеческого». «Если бы при дворах государей,— продолжает далее сильф Дальновид,— находилось некоторое число мизантропов, то какое счастье последовало бы тогда для всего народа! Каждый государь, внимая гласу их, познавал бы тотчас истину. Один мизантроп истребил бы в минуту все те злодеяния, кои пятьдесят льстецов в продолжение целого месяца причинили. Министры, судьи, вельможи, одним словом, все те, коим вверено благосостояние народное, трепетали бы при едином названии мизантропа». Сильф Дальновид решительно отделяет от действительных «смертельных врагов человеческого рода» того, кому присваивает он название мизантропа — «сурового и задумчивого мудреца» — «человека угрюмого, нетерпеливого и бешеного, буде хотят, чтоб я его так назвал, но коего сердце наполнено притом справедливостию, чистосердечием, добродетелию и который неспособен ни лгать, ни притворяться». Схожее определение «мудреца», который «не являет в себе также излишнего восторга и неумеренной привязанности к человеколюбию», «не страдает равно как о преступнике, заслуживающем достойную казнь, так и о невинном, сильными притесняемом», даёт позднее и сильф Выспрепар (письмо XLV). По словам Дальновида, мизантроп ненавидит не самих людей, но «только их пороки» и ставит своей задачей, «изобразя гнусность» этих пороков, «обращать их в насмешку и чрез то уязвлять сродное каждому человеку тщеславие». «Никто не может исполнить сие с лучшим успехом,— продолжает Дальновид,— как мизантроп; следовательно, нет человека,

который столько бы полезен был обществу, как он». Во всех этих заявлениях сильфа Дальновида полностью отражена принципиальная позиция Крылова-сатирика, для которого «польза обществу» является основной целью его «язвительных шуток» и суровых обличений. Сочетание в лице автора писем «язвительного» шутника и насмешника и «сурового задумчивого мудреца» и составляет специфическое своеобразие крыловской «Почты духов», определяя собой и то деление её сатирического материала на две уже указанные разнохарактерные части — философические письма сильфов и повествовательные письма гномов, — которое заставляло многих исследователей предполагать наличие в журнале по меньшей мере двух, если не больше, авторов — сотрудников его.

Философические письма «Почты духов» отличаются своей обострённой проблемностью. Автор подымает в них почти все те вопросы, которые волновали передовую общественную мысль и непрестанно ставились в нашей и западноевропейской художественной литературе и публицистике на протяжении второй половины XVIII в. Двадцатилетний юноша, не прошедший никакой систематической школы, в полном смысле этого слова писатель-самоучка, Крылов выказывает в них — лучшее свидетельство исключительной его одарённости — блестящую осведомлённость в области просветительной мысли — от Кантемира и Ломоносова до Новикова и Радищева — у нас; от Монтескье, Вольтера, Руссо до Гельвеция, Рейналя — на Западе. При этом перед нами — не просто начитанный человек, а зрелый мыслитель, имеющий свой самостоятельный взгляд на вещи, вполне овладевший интеллектуальным оружием, выкованным русскими и западноевропейскими просветителями и мастерски пользующийся этим оружием для решения целого ряда наиболее жгучих морально-философских и социально-общественных проблем своей современности. Сильфы рассуждают в своих письмах о том, в чём заключается «истинное блаженство» человека (письмо II) и «истинная мудрость» (письмо XXIII), о том, кто может считаться «истинно честным человеком» (письмо XXIV), равно как «истинным дворянином» (письмо XXXVII); ставят вопросы об истинном и ложном героизме, о войнах справедливых и несправедливых (письмо XX), о веротерпимости, о добродетельных царях и о царях-тиранах и т. п. Однако и философические письма сильфов проникнуты сатирическим духом. В письмах Дальновида о мизантропах читаем: «Язвительные шутки... произнесенные с насмешливым видом такого человека, каков мизантроп, делают больше впечатления и более поражают сердца, нежели наилучшие философические речи». «Язвительными шутками» наполнены и письма сильфов.

Ещё более остро-яркую сатирическую окраску имеют письма гномов. Сатира гномов, как и укоризны сильфов, направлена против совершенно определённых сторон общественной жизни, имеет демократический характер. В одной из своих позднейших сатирических статей, опубликованных в «Зрителе» — «Мысли философа по моде,

или способ казаться разумным, не имея ни капли разума» — Крылов, непосредственно продолжая сатирическую линию Новикова, устами этого философа саркастически советует вступающему в свет юнцу: «С самого начала, как станешь себя помнить, затверди, что ты благородный человек, что ты дворянин, и следственно, что ты родился только поедать тот хлеб, который посеют твои крестьяны,— словом вообрази, что ты счастливый трутень, у коего не обгрызают крыльев, и что деды твои только для того думали, чтобы доставить твоей голове право ничего не думать». В полном соответствии с этим в письмах гномов рисуется целая сатирическая галерея трутней различных сословий — даются причудливо-карикатурные образы представителей придворных, вельмож, поместного дворянства, бюрократии, купечества. Гномы зло и едко высмеивают «жестокосердых вельмож», знатных господ — «потомков Калигулина коня», кичащихся своим благородством, новую знать, взяточников-чиновников, судей Тихокрадовых, купцов Плуторезов, тупоголовую военщину — Рубакиных, развращённое светское общество — щёголей и щеголих Припрыжкиных, Бесстыд, Неотказ, графинь Ветран и княгинь Щепетихиных, сведен-хозяек французских «модных лавок» и их братьев — «французских беглецов с виселицы», нанимающихся в учителя, и т. д., и т. п. Вся эта пёстрая и гротескная толпа сатирических карикатур непосредственно примыкает к сатирическим образам и зарисовкам новиковских «Трутня», «Живописца» и «Кошелька».

Крылов подхватывает и остроумно развивает один из особенно ходовых, популярных мотивов предшествующей сатиры — мотив, если можно так выразиться, своеобразной «зоологизации» «злонравного» общества туеядцев и бездельников — трутней мужского и женского пола, — которая была начата ещё Сумароковым и нашла своё наиболее замечательное художественное воплощение в образе фонвизинского Скотинина. Неоднократно обыгрывается этот «зоологический» мотив и Крыловым. Подобно персонажам «Писем к Фалалею» и «Недоросля», сатирические персонажи «Почты духов», один из которых так и называется «Скотонрав», в тех же самых тонах говорят и о людях, и о животных. Знатный бездельник Припрыжкин в восторге рассказывает гному Зору, что исполнились его главнейшие желания — иметь запряжку лошадей, богатую невесту, любовницу-танцовщицу и маленького мопса: «Представь, не благополучный ли я человек, когда буду видеть вокруг себя столько любезных вещей! Я умру от восхищения! — Прекрасный мопс! — Невеста! — Цуг лошадей! — Танцовщица! — О! Я только между ими стану разделять свое сердце! Я принужу их, чтоб они все равно меня любили... и если не за других, то, конечно, за собачку парирую тебе всем, что она будет меня любить, как родного своего брата». Зор поздравляет Припрыжкина: «Поздравляю тебя, любезный друг... с исполнением твоего желания, а более всего с невестою; я уверен, что ты не ошибся в твоём выборе». — «Конечно, — сказал он, — лошади самые лучшие, английские!» и т. д. (письмо XVII).

О людях, которые живут «бесполезною жизнью» и «без всякого размышления предаются одним только чувственным удовольствиям, на страницах «Почты духов» неоднократно говорится, что они «уподобляют себя несмысленным скотам». Для творчества Крылова этот мотив тем любопытнее, что здесь Крылов-сатирик непосредственно соприкасается с миром своего будущего басенного творчества. Подчас в «Почте духов» имеем места, как бы непосредственно предваряющие будущие басни. «Возмогут ли все наставления Сенеки и Эпиктета произвести какое действие над глупою головою петиметра?» — вопрошает (в письме IV) сальф Дальновид. «Сделают ли они его разумнейшим? Заставят ли быть полезным обществу и не принимать более на себя тех смешных телодвижений и ужимок, чрез кои уподобляется он обезьяне?» Письмо другого сальфа, Световида, как бы развивая эту тему, специально посвящено «удивительному сходству чувств, склонностей и поступков петиметра и обезьяны» (письмо X): «Какие суть действия и движения души петиметра? — Она, управляя телом, в котором имеет свое пребывание, иногда заставляет его свистать, иногда понуждает его танцовать, прыгать, скакать, вертеться, и все сие заставляет делать без всякой побудительной причины и столь поспешно, что всякой может приметить, что разум и рассудок нимало не вмешивается в сии прыжки и обороты. Подобно сему я вижу и обезьян, скачущих, прыгающих и вертящихся и, когда рассматриваю внимательно все сии их движения, то нахожу точное подобие разных кривляний и прыжков молодого вертопраха, находящегося среди женщин. — Но поступим далее с сим точным и справедливым сравнением. Когда обезьяна смотрит в зеркало, тогда, прельщаясь собою, удваивает она смешные свои коверкания, оказывает всю свою легкость в вертении и прыгании, ворчит сквозь зубы нечто совсем невразумительное, чего бы и подобная ей другая обезьяна никак не могла понять. Петиметр точно так же, взирая на себя в большое стенное зеркало, представляет те же самые движения и обороты: он всего вокруг себя осматривает, множество раз на все стороны повертывается, поднимает и опускает голову, коверкается, кривляется, ломается; говорит не имеющие смысла некоторые невразумительные слова, которые никому другому не могут быть понятны, как разве такому же петиметру, ибо он говорит о прическе своих волос, о курчавости своего вержена, о размере своих буклей, о ленточном бантике и о прочем подобном сему вздоре. Итак, в ком можно найти столь совершеннейшее сходство?» и т. д. Здесь мы как бы имеем первую прозаическую намётку всего знаменитого цикла басен Крылова об обезьянах («Обезьяна», «Обезьяны», «Зеркало и обезьяна» и др.). Письмо Световида заканчивается словами: «Известно тебе, мудрый Маликульмульк, что не можно полагать нималого сходства между душою такого философа, каков был Эйлер, и между душою обезьяны, заключенной в теле модного вертопраха».

Однако в своём сатирическом изничтожении «трутнеи» Крылов идёт ещё далее. Он лишает их не только души человека, но и души

животного, превращает в неодушевленную куклу, механическую, бездушную «машинку». «Сластолюбивый богач», который пользуется «оставшимся после отца награбленным именем», уподобляется мраморной статуе: «Подвозят ему великолепный экипаж; два лакея, подхватя под руки, сажают его в карету, с такой же трудностью, как бы несколько сильных извозчиков накладывали на телегу мраморную статую» (письмо VIII). С «каменной статуей» «из разных цветов мрамора» сравнивается и вельможа (письмо XXVI). В своём последующем сатирическом творчестве Крылов пойдёт ещё дальше — уподобит статуе самого царя. В одном из самых знаменитых и, действительно, наиболее примечательных сатирических произведений Крылова — «восточной повести» «Каиб», фея успокаивает могущественного восточного государя — калифа Каиба, который пустился инкогнито странствовать по своей стране. «Каиб,— сказала она калифу,— я выдумала способ сокрыть путешествие твое от народа и от самых визирей твоих... Я приготовила куклу и дала ей такие способности, что она, до возвращения твоего, заменит с успехом твое место... Поверь: ни одна душа не узнает, как изрядно подмену я тебя статуею из слоновой кости, которая в твое отсутствие наделает много славных дел».

Столь же часты у Крылова сопоставления людей с «куклами». «Morbleu!» — сказала сидевшая подле меня кукла в золотом кафтане...» («Почта духов», письмо XI). «Чем более живу я между людьми... — пишет гном Зор, — тем больше кажется мне, будто я окружен бесчисленным множеством кукол, которых самая малая причина заставляет прыгать, кричать, плакать и смеяться. Знатная барыня заплачет, и в ту ж минуту все лица вокруг ее сморщатся; большой барин улыбнется, и вдруг собранные вокруг его машинки на красных каблучках начинают хохотать во все горло. Никто не делает ничего по своей воле, но все как будто на пружинах...» (письмо XLVI). «Недавно прохаживался я в публичном саду, желая посмотреть на множество машинок, летающих на парусах, которых приносит туда хорошая погода и которые главным своею должностью поставляют шесть часов в сутки бегать по всем аллеям, чтобы показать свое модное платье...» — рассказывает Световид (письмо XLIII). Подобных «бездушных машин» «в людских сообществах находится великое множество» (письмо XXV). Больше того, как бы резюмируя свои впечатления от «злонравного» общества, Зор заявляет: «Все говорят, будто приближается последний век; а я так думаю, что свету преставление давно уже было и что люди все померли, а остались одни только машины, которые думают, будто они действуют, как между тем самая малейшая неодушевленная вещь приводит их в движение» (письмо XXXIX). Это сопоставление праздных светских тунейдцев с механическими куклами встречается и в позднейших сатирических статьях Крылова. Так, в «Мыслях философа по моде» последний, обращаясь к своим «любезным собратьям» — светским бездельникам, усиленно культивирующим «наследственное прилепление к невежеству», — прямо сравнивает их

с балаганными марионетками: «Говорят строгие нравоведы, что первая и труднейшая должность человека есть победить свои страсти. Но вы, вы не имеете страстей, которые бы были для вас опасны или, лучше сказать, вы совсем бесстрастны и поступаете так же равнодушно, как прекрасные куклы, показываемые в народных играх; и которые приписывают вам волю и страсти, так же обманываются, как мужики, которые, увидя разные движения кукол, думают, что оные делают все кривляния по своему хотению. — Поутру, едва проснетесь, комнатные служители обертывают вас и поднимают с постели, после того волосочес вертит вашу голову, потом возят вас по городу, сажают за стол и к вечеру опять укладывают в постель: доказывает ли все это, чтобы в вас были хотя малые порывы страстей?»

Слова Новикова в сатирических ведомостях «Трутня» о некоем владельце 2000 душ, который сам без души, развёртываются здесь Крыловым в целую своеобразную картину обездушенного общества, представляющего собой мир механизированных кукол. От всех этих «кукол на пружинах», «машинок на красных каблучках», от статуикалифа — путь к сатире Салтыкова-Щедрина с его сатирической сказкой «Игрушечного дела людешки», со знаменитыми градоначальниками из «Истории одного города», вроде пресловутого Органчика или другого почтенного градоправителя, подполковника Прыща с фаршированной трюфелями головой.

Однако сатирический гротеск — это только один из приёмов, свойственных литературной манере Крылова-сатирика. Основную силу крыловской сатире придаёт пропитывающая всю её насквозь язвительная ирония. В большинстве своих писем «духи» ограничиваются простым, почти протокольным описанием того, что они видят и слышат на земле, в различных сферах общественной жизни — на улице, в светской гостиной, в доме вельможи, в театре и т. д. Но краски для этого описания выбраны так удачно, изображаемые лица и эпизоды представлены с такой живостью, самый тон изложения при его, казалось бы, почти эпической бесстрастности исполнен такого негодующего сарказма, что набросанные картины оказываются жесточайшим обвинительным приговором над всем строем жизни эксплуататорской верхушки общества. Возьмём хотя бы описание дома знатного вельможи (письмо XXVI), который можно одновременно назвать храмом, театром и аукционом. «Храмом можно назвать этот дом потому, что всякое утро бывает в нем поклонение живому, но глухому и слепому идолу; театром потому, что здесь нет ни одного лица, которое бы то говорило, что думало, не выключая и самого сего божества; а аукционною комнатою потому, что тут продаются с молотка публичные достоинства». В особенности замечательно описание прихожей вельможи, наполненной бедняками: «отягченными усталостью и летами» стариками, которые «облокачивались своими седыми головами о холодные стены», бледными и измождёнными женщинами с грудными младенцами на руках, безногими инвалидами. Описание это не только явно отразилось на

знаменитых строфах державинского «Вельможи», созданных пятью годами позднее, но и вызывает в памяти написанные больше чем полвека спустя «Размышления у парадного подъезда» Некрасова.

Наша сатира XVIII в. свою подчас весьма резкую критику почти всегда ослабляла обязательными оговорками, противопоставляя злонравным дворянам, бесчувственным вельможам, царям-тиранам добродетельных помещиков, вельмож, царей. С подобными же оговорками сталкиваемся мы и на страницах «Почты духов». Так, только что приведённое описание дома злонравного вельможи гном Буристон заканчивает словами: «Вот, любезный Маликульмульк, какого я нашел вельможу: говорят, что здесь много из них добродетельных; но и один порочный делает пятно правительству...» Но эта благонамеренная оговорка существует только в концовке письма. На всём же его протяжении набросанный столь яркими сатирическими красками портрет вельможи явно даётся не как исключение из правила, а как типический образ знатного и богатого человека, под который, в сущности, подойдёт «всякий» вельможа. При этом Крылов не только рисует представителей тех или иных сословий, но и даёт резкие социальные образы-контрасты бедности и богатства. Вот, например, рассказ одного из маниакальных завсегдатаев прихожей знатного вельможи, состарившегося в ней в своих бесплодных ожиданиях: «Я сам, государь мой, я сам поседел на этой скамейке; целых 20 лет я был зрителем и действующим лицом сего плачевного театра, однакож еще и ныне ничуть не надеюсь скорого решения моего дела, которое со всем тем оставить мне никак не можно».

Сатира «Почты духов», как уже подчёркивалось, крепко связана с традициями нашей сатиры XVIII в. И дело тут не только в преемственности отдельных сатирических мотивов, а и в самом методе сатирического изображения действительности — рационалистической прямолинейности в построении сатирического характера и т. д. Но в то же время автору «Почты духов» в ряде случаев удалось выйти за условно-рационалистические рамки классицизма, суметь образить действительность, говоря словами самого же Крылова, «очень сходно с природой». По силе сарказма, по резкости разоблачений пустоты и ничтожности паразитических классов общества автор «Почты духов» стоит как бы в начале того пути, который в отдалённой перспективе приведёт к беспощадной манере автора «Смерти Ивана Ильича» и «Воскресения».

Закономерно, что и положительные общественные идеалы Крылова, по сравнению с сатирой новиковских журналов, отличаются еще бóльшим демократизмом. Так, если Новиков сочувственно противопоставлял представителям всех слоёв дворянства добродетельного «мещанина» — интеллигента-разночинца, — Крылов рядом с последним ставит и крепостного крестьянина. «Мещанин, добродетельный и честный крестьянин, преисполненные добросердечием, для меня во сто раз драгоценнее числяющего в своем роде до 30 дворянских колен, но не имеющего никаких достоинств, кроме того

счастья, что родился от благородных родителей, которые так же, может быть, не более его принесли пользы своему отечеству, как только умножали число бесплодных ветвей своего родословного дерева», — читаем в одном из писем Дальновид (письмо XXXVII). «И самый низкий хлебопашец, исполняющий рачительно должности своего состояния, более заслуживает быть назван честным человеком, нежели гордый вельможа и несмысленный судья», — пишет тот же силф Дальновид в другом месте (письмо XXIV). Здесь автор «Почты духов» также прямо приближается к Радищеву.

Не удивительно, что «Почту духов» постигла примерно та же судьба, что и новиковский «Трутень». Подобно Новикову, Крылов и сам сознавал весьма ограниченные возможности своей сатиры в отношении как охвата ею тех или иных явлений действительности, так в особенности в отношении её непосредственной действенности, прямого влияния на политическое положение в стране. Он издавал свою «Почту духов» тогда, когда, по его собственным словам, можно было «печатать одни только сказки и небывальщины в лицах» (письмо XXX). Он понимал, что его сатирические письма пропускаются в печать лишь потому, что их не достаивают замечать те, против кого они направлены. Новиков сравнивал своё положение как сатирика с положением «постельной собачки», которой разрешается лаять из-под хозяйской руки, а кусать никого не позволено. Этот образ подхватывает и Крылов. Неоднократно и настойчиво подчёркивая жалкое общественное и материальное положение «современных писателей» («состояние сытого извозчика гораздо предпочтительнее состоянию голодного стихотворца»), Крылов устами гнома Зора объясняет это тем, что «давно они в побранке с фортуною, которая смотрит на их сатиры и брани точно так, как рослый драгун на бреханье маленькой постельной собачки» (письмо IX). Но после опубликования письма силфа Выспрепара о посещении им столицы «великого Могола» «рослый драгун», очевидно, обратил внимание на сатирическое издание Крылова. Крылов, можно думать, и сам чувствовал всю рискованность этого письма. С этой целью он, повидимому, прибегнул к одному из тех тактических маневров, к каким неоднократно вынужден бывал прибегать Новиков. Перед самым письмом Выспрепара, в непосредственно предшествующем ему письме гнома Зора, он поместил хвалебную оду, прозрачно обращённую к Екатерине II и написанную в шутивно-комплиментарном тоне державинской «Фелицы». Но и это не помогло. Августовская книжка журнала, в которой появилось письмо Выспрепара, оказалась и последней. Не докончив подписного года, оборвавшись почти на полуслове, «Почта духов» прекратила своё существование, и есть все основания полагать, что произошло это не по желанию и воле издателя. Но как Новиков не упокоился после закрытия «Трутня», а, воспользовавшись первым же удобным случаем, приступил два года спустя к изданию своего нового сатирического журнала «Живописец», так не сложил оружия и Крылов.

«Зритель». Два года спустя Крылов делает попытку издания нового журнала. В конце 1791 г., в компании с А. И. Клушиным, знаменитым актёром Дмитревским, также не чуждым литературе, и драматургом и актёром Плавильщиковым, Крылов заводит собственную типографию и книжную лавку. Всё это, несомненно, было не коммерческим предприятием, а идейно-дружеским объединением, построенным на началах своего рода трудовой артели, члены которой заранее соглашались на выполнение всякого рода, в том числе и чисто технических, работ. В этом отношении характерен второй пункт договора, заключённого между собой совладельцами: «Два года в типографии членам не делать никакого раздела, а каждый должен стараться по возможности исполнять всё то, что может относиться к должностям фактора, корректора и тому подобных, и все таковые труды разделить между собою, и если бы случилось кому что сделать и за другого, в том никакого расчета не делать, ибо сие общество основывается на законах истинного дружества». Главным делом типографии было издание журнала, который и начал выходить с февраля 1792 г. под названием «Зритель». В противоположность «Почте духов» «Зритель» не был делом рук одного Крылова. Редакционное руководство Крылов делил с Клушиным; в журнале печатались произведения и Клушина, и ряда других авторов (за полной подписью и без подписи). Не был «Зритель» и только сатирическим журналом; в нём помещались публицистические и критические статьи, в числе их уже известные нам рассуждения Плавильщикова, очерки; публиковались в большом количестве стихи. Но основное место отводилось всё же сатире. Было опубликовано в «Зрителе» и шесть сатирических произведений самого Крылова, в том числе две самые сильные и художественно удавшиеся его вещи: «восточная повесть» «Каиб» — резкий памфлет на самодержавно-деспотический режим, и не менее резкий выпад против крепостников-помещиков «Похвальная речь в память моему дедушке, говоренная его другом в присутствии его приятелей за чае-шею пуншу».

«Похвальная речь в память моему дедушке» является одним из самых блестящих произведений нашей сатирической литературы XVIII в. И по своей теме и по особому сатирическому тону «Речь» до известной степени связана с некоторыми местами из «Писем к Фалалею», но Крылов достигает в ней ещё большей силы сарказма. Сатирическая соль «Речи» в том, что самая жестокая и злая сатира на дворянина-крепостника, «сердце которого было, так сказать, стойлом гнедой его лошади», даётся в ней в форме так называемого «ложного панегирика» — восторженной похвалы истинно дворянским «добродетелям» покойника. Вот начало «Речи»:

«Любезные слушатели! В сей день проходит точно год, как собаки всего света лишились лучшего своего друга, а здешний округ разумнейшего помещика: год тому назад, в сей точно день с неустрашимостию гонясь за зайцем, свернулся он в ров и разделил смертную чашу с гнедой своею лошадию прямо по-братски. Судьба, ува-

жая взаимную их привязанность, не хотела, чтоб из них один пережил другого, а мир между тем потерял лучшего дворянина и статнейшую лошадь. О ком из них более должно нам сожалеть? Кого более восхвалить?» и т. д. Или вот ещё место из середины «Речи», где ядовито-саркастический тон автора достигает наибольшей силы: «Редкое великодушие, неподражаемая скромность — сии два любезные качества видны в нем были с самого приезда его в столицу. Честолюбивый на его месте, имея столь знатную родню, как он, не отстал бы от больших обществ и искал бы въезду в первые дома, но герой наш просиживал целые ночи в трактирах. Он убегал пышности и часто под вечерок из толпы завидливых игроков возвращался домой смиренно без кафтана. Он не был злопамятен и очень спокойно обедал там, где накануне били его за ужином! Терпелив был до крайности. Я сам, государи мои, был свидетелем, с какой умильной кротостью принимал он побои от своих приятелей и после с ними вместе запивал свое горе». «Ложный панегирик» становится вообще одним из излюбленных и особенно удающихся автору жанров крыловской сатиры (см. ещё «Речь, говоренная повесою в собрании дураков», «Мысли философа по моде, или способ казаться разумным, не имея ни капли разума», «Похвальная речь науке убивать время, говоренная в новый год» и т. д.). Крылов мастерски выработывает здесь ту словесную форму, которую позднее с таким неподражаемым блеском использует Пушкин в знаменитых статьях «Филофилакта Косичкина».

Наряду с демократизмом сатире новиковских журналов была присуща яркая национально-патриотическая окраска. Направляя своё сатирическое остриё против эксплуататорской дворянско-крепостнической верхушки общества, Новиков одновременно резко осуждал её антинародный, антинациональный характер: пренебрежение ко всему своему, отечественному, рабское подражание иностранцам. Эту традицию новиковской сатиры также полностью воспринимает и развивает Крылов. Патриотизм, чувство национального достоинства, оскорблённое галломанией высшего дворянского общества, составляет одну из основных черт сатиры Крылова. Особенно ярко проступает это в «Зрителе». Пропаганда национально-патриотических идей с самого же начала становится одной из основных задач журнала, который редакторы прямо адресуют «любезным россиянам» как главному «предмету внимания и душевного почтения». Первый же номер «Зрителя» открывается уже известной нам статьёй Плавильщикова «Нечто о врожденном свойстве душ Российских». По тому, как была дана статья — без подписи, в качестве редакционной, своего рода передовой статьи, — она, повидимому, отражала взгляды всех издателей «Зрителя». В частности, под нею полностью мог бы подписаться и главный издатель — Крылов. «Русские парижанцы», с которыми полемизирует в своей статье Плавильщиков, под бичующе сатирическим пером Крылова обретают весьма конкретные, жизненно яркие очертания. «Модное воспитание», сводящееся главным образом к тому, чтобы учить детей «лепетать и

кланяться по-французски», неоднократно изобличается Крыловым уже в «Почте духов» (см. письма XXXIX и XLII гнома Зора и др.). Подобно Новикову и Фонвизину (вспомним его Стародума), Крылов сочувственно противопоставляет «старину» и «честных людей старого века» современному ему «людям большого света», которые «вздумали, что тот не может быть хорошим гражданином, кто не умеет танцовать, прыгать, вертеться, говорить по-французски и болтать целый день, не затворяя рта в беседах». «К такому воспитанию,— продолжает гном Зор,— необходимо понадобились французы. Ныне не жалеют ничего, чтобы сделать детей своих приятными в большом свете, и для того учат их хорошо кланяться, держать себя в лучшем положении и не говорить здешним языком, но иностранным» (письмо XLII). Эту сатирическую формулу модного воспитания, кстати сказать, почти буквально повторит позднее Пушкин в своих известных строках об Онегине, который

...по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал,
Легко мазурку танцовал
И кланялся непринужденно;
Чего ж вам больше? Свет решил,
Что он умен и очень мил.

С особой саркастической едкостью тема «модного воспитания» и «модного просвещения» разрабатывается Крыловым в двух сатирических статьях, опубликованных в «Зрителе»: «Речь, говоренная повесою в собрании дураков» и «Мысли философа по моде, или способ казаться разумным, не имея ни капли разума». С беспощадной иронией высмеивает он здесь людей из так называемого общества — «молодых щеголей», выучеников иностранных гувернёров, талантливо обучивших их «трудной науке не думать» и не менее важной науке — «убивать время»; обезьян-петиметров, превосходно усвоивших «искусство изъясняться с аглинскими лошадьми» и мотать наследственные поместья — «превращать грубых наших крестьян» в «модные товары»; «женщин большого света», от которых совершенный вкус «нынешнего просвещенного века» требует, чтобы они были подобны «голландскому сыру, который тогда только хорош, когда он испорчен»; наконец, «философов по моде», гордо заявляющих о себе: «все нации люблю, выключая моего отечества».

Но и в «Зрителе» Крылов не ограничивается тем, что с уничтожающей иронией живописует паразитарные круги светских бездельников и бездельниц, рьяно отстаивающих своё право на «наследственное невежество». Крыловская сатира и здесь перерастает бытовые рамки и рамки сатиры «на нравы», носит ещё более резко выраженный, чем в «Почте духов», социально-политический характер. В этом отношении существует полная аналогия между «Зрителем» и новиковским «Живописцем». Подобно тому как в последнем были опубликованы два самых ярких и значительных произведения нашей сатиры 1769—1774 гг. — «Отрывок из „Путешествия в ***“» и «Письма к Фалалею», — в «Зрителе» незадолго до прекращения

журнала печатаются уже упоминавшиеся «Каиб» и «Похвальная речь в память моему дедушке».

«Рослый драгун» на этот раз не дремал. Вскоре после появления первых же книжек «Зрителя» типографское предприятие и литературная деятельность издателей журнала привлекли к себе неблагоприятное внимание начальства. 13 апреля 1792 г. последовало высочайшее распоряжение московскому главнокомандующему, князю Прозоровскому, об обыске и аресте Новикова, по делу которого 25 апреля началось следствие; 10 мая был подписан указ о заключении его в Шлиссельбургскую крепость, куда он и был доставлен в конце мая. Почти одновременно с этим, около 12 мая, петербургский губернатор Коновницын по высочайшему же распоряжению произвёл обыск в типографии «Крылова с товарищи», имея, в частности, специальное задание разыскать рукописное сочинение Крылова «Мои горячки» (рукопись эта была отобрана у автора и до нас не дошла) и поэму Клушина «Горлицы». После обыска и за типографией, и за Крыловым и Клушиным было установлено специальное наблюдение полиции. Тем смелее было опубликование Крыловым в «Зрителе» несколько месяцев спустя «Похвальной речи» и сейчас же вслед за нею «Каиба». Однако эти произведения явились последними сатирическими вещами Крылова в журнале. Мало того, вскоре после этого, с конца года, прекратилось и издание «Зрителя».

Продолжать журнал того же типа и под тем же названием в 1793 г., видимо, не представлялось возможным. Крылов и Клушин приступили к изданию нового журнала «Санкт-Петербургский Меркурий». В этом третьем журнале сатира оказалась не только ослабленной, — здесь опять напрашивается прямая аналогия с третьим журналом Новикова «Кошелек», — но и вообще почти прямо сведённой на нет. Сам Крылов печатал в нём преимущественно свои стихи. Из прозаических вещей он опубликовал лишь две рецензии на пьесы Клушина да две сатирические статьи, из которых только первая — «Похвальная речь науке убивать время, говоренная в новый год», — написана в его обычной сатирической манере, но вместе с тем лишена, в противоположность «Каибу» и «Похвальной речи в память моему дедушке», какой бы то ни было политической заострённости. Вторая же статья — «Похвальная речь Ермалафиду» — носит главным образом чисто литературный характер сатирического выступления против враждебных писателей, в частности, против Карамзина. Но и это не спасло дела.

В 1793 г. репрессии не только продолжались, но и коснулись весьма близкого Крылову лица — Рахманинова, который ещё в 1791 г. должен был покинуть Петербург и перенести типографию в своё тамбовское имение, село Казинку. По приказу императрицы типография Рахманинова была опечатана, а все её издания конфискованы. Около этого же времени по приговору Сената была сожжена в Петербурге только что опубликованная трагедия Княгинина «Вадим Новгородский», рецензия на которую незадолго до того появилась в «Санкт-Петербургском Меркурии». Ещё до этого

Крылов и Клушин вынуждены были перенести издание журнала из собственной типографии в типографию Академии наук. После этого журнал не только обесцветился, но и приобрёл благонамеренно-официальный характер. Сатирические статьи Крылова со второй половины года перестали появляться в нём вовсе. За это время в журнале было опубликовано только четыре стихотворения Крылова, в том числе одна победная ода и послание «К счастью», окрашенное, несмотря на свою шутовскую, в достаточно пессимистические тона. Один из мемуаристов рассказывает, что почти сорок лет спустя, в 1831 г., он спросил у Крылова, тогда уже прославленного баснописца, имея в виду его стихи «К счастью»: «Иван Андреевич, за что вы пеняете на фортуны, когда она так милостива к вам?» Крылов на это ответил: «Ах, мой милый, со мною был случай, о котором теперь смешно говорить, но тогда... я скорбел и не раз плакал, как дитя... журналу не повезло: полиция, и еще одно обстоятельство... да кто не был молод и не делал на своем веку проказ...» Трудно сказать, что здесь Крылов имел в виду: известную ли уже нам историю с обыском 1792 г. или какой-нибудь новый аналогичный эпизод, связанный с изданием «Санкт-Петербургского Меркурия», но в стихотворении «К счастью» действительно имеется ряд автобиографически звучащих мест. Таковы хотя бы строки, обращенные к богине Фортуне, которая «ласкает» тех, «в ком чести нет, уму и правде досаждая, безумство, наглость награждая»:

Как хочешь, будь ты так исправен,
 Бесчисленны труды терпи,
 Работай день и ночь не спи,
 Но, если для тебя не нравен,
 Останешься последним равен;
 За правду знатю не любим,
 За истину от всех гоним,
 Умрешь и беден и бесславен.

Не менее сильно выраженный автобиографический характер носит и последнее стихотворение Крылова, опубликованное в «Санкт-Петербургском Меркурии», «Мой отъезд». В той же декабрьской книжке, в которой был опубликован «Мой отъезд», было помещено прощальное обращение Крылова и Клушина к читателям, начинающееся словами: «Год «Меркурия» кончился — и за отлучкою издателей продолжаться не будет». Действительно, «не любимый за правду знатю, гонимый всеми за истину», Крылов вынужден был, в свою очередь, не только уехать из Петербурга, но и постараться вовсе заставить забыть о себе, затеряться в провинции. Литературная деятельность его на многие годы почти совсем замерла, деятельность же как сатирика-публициста была пресечена навсегда.

Сатира Крылова замечательна не только по своему идейному содержанию, но и по виртуозности формы. Уже в «Почте духов» молодой Крылов обнаружил блестящее писательское мастерство. Формы и виды его сатиры чрезвычайно гибки и разнообразны.

Литературная позиция молодого Крылова.

Крылов пользуется и сатирическими стихами (стихотворная «Челобитная», памфлетно направленная против всё того же искомого недруга Крылова — Княжнина — в письме XII и др.). Широко использует он и драматургическую форму (см., например, диалог гнома Буристана и игрока — в письме XVI и, в особенности, остроумнейшую беседу модных уборов — «аглинской» шляпки, французского тока, покоевого чепчика и блондовой косынки — в письме XIV). Превосходно разрабатывает Крылов и разнообразные сатирические формы, созданные журналами Новикова, — сатирическая сценка, письмо, документ и т. п.

Своеобразной чертой сатиры Крылова по сравнению с новиковской сатирой является то, что вся она насквозь пронизана элементами «перелицовки» и пародии в духе майковского «Елисея». Первое же письмо «Почты духов» разработано в типично бурлескном роде. Супруга владыки подземного царства Плутона, Прозерпина, побывав на земле, возвращается в обличье светской модницы-щеголихи — «в нынешнем французском платье, в шляпке с перьями и в прекрасных башмачках, которых тоненькие каблучки придавали ей вершка три росту». В царстве теней она заводит светские обычаи: Сократа заставляет «пропрыгать с собою» модный танец «английские прогулки», Цицерона — написать «похвальную речь французским торговкам», самого Плутона сбрить бороду и вырядиться «во французский кафтан». Чрезвычайно много как в «Почте духов», так и в дальнейших сатирических произведениях Крылова и элементов чисто литературной пародии. При этом замечательно, что Крылов пародирует не одно какое-нибудь литературное направление, как это чаще всего бывает, а высмеивает все существовавшие в его время и друг другу противопоставленные литературные течения и стили. В «Каибе» им жестоко высмеиваются жанры и «классической» хвалебно-торжественной оды в духе Василия Петрова и сентиментально окрашенной идиллии в манере Карамзина. Калиф Каиб, раскрыв данную ему феей в качестве лучшего усыпительного средства книгу, «видит оду визирю, недавно повешенному им за взятки... Добродетели его были воспеты с таким восторгом, что калиф начал уже опасаться, не святого ли он повесил». Через некоторое время Каиб встречается и с самим поэтом, который трудится над слагиением другой не менее хвалебной оды «Ослашиду, неприятелю повешенного визиря». «О, это ничего, поверьте, что это безделица!» — поясняет он удивлённому калифу: «Мы даем нашему воображению волю в похвалах с тем только условием, чтоб после всякое имя вставить было можно. Ода — как шелковый чулок, который всякий старается растягивать на свою ногу». Каиб, «любя своих поселян, всегда с восхищением читал в идиллиях, какую блаженную ведут они жизнь, и часто говаривал» совсем в духе дворянских сентименталистов, начиная с того же Карамзина: «Если б я не был калифом, то бы хотел быть пастушком». Однако на деле всё оказывается совсем иным. При этом литературная пародия сочетается у Крылова с явными политическими тенденциями — неприкрашенным изображением картин под-

линной и весьма суровой жизни крепостных крестьян: нежные пастухи и пастушки выглядят в действительности «запачканными творениями, загорелыми от солнца, заметанными грязью», которые «умирают с голоду и мерзнут от стужи».

Ещё сильнее и крепче такая же связь в написанной Крыловым на самой грани XVIII и XIX вв., в 1800 г., «шютотрагедии» «Подщипа», или «Трумф». «Подщипа» заключает в себе не только резкую политическую сатиру против российских самодержцев вообще, но и даёт остро сатирическое, почти памфлетное изображение павловско-гатчинского режима. Написанная в доме князя Голицына, который попал при Павле в опалу и был сослан им в своё имение (при нём находился в это время, в качестве личного секретаря, и Крылов), «Подщипа» не могла появиться в печати не только при жизни Крылова, но и гораздо позднее (впервые была опубликована лишь в 1871 г., несколько ранее, в 1859 г., была издана за границей). Некоторые места «Подщипы» принадлежат к ярким образцам нашей политической сатиры. Таково, например, описание Государственного совета и некоторые другие моменты и эпизоды пьесы, которые лицейст Пушкин с восхищением припоминает в своём «Городке». В частности, в качестве комико-сатирического эффекта Крылов мастерски использует в своей пьесе речь персонажей: коверкающего русский язык и произношение наглого и самоуверенно-тупого немецкого принца Трумфа и сюсюкающего князя Слюняя. Но политическая сатира на монархов всё время даётся в форме и чисто литературной пародии на один из наиболее официально признанных жанров нашего классицизма — героическую «придворную» трагедию, которая пересмеивается Крыловым по рецептам ироникомической поэмы типа того же майковского «Елисея»: атрибутами трагической Мельпомены наделяется муза комедии — «игривая Талья» (это выражено Крыловым и в самом жанровом определении им своей пьесы как «шютотрагедии»). Однако наряду с жестокими атаками на дворянский сумароковско-княжнинский классицизм Крылов ядовито высмеивает и дворянский карамзинско-дмитриевский сентиментализм (например, в образе Ужимы в комедии «Пирог», 1799—1801 гг.). Несколько ранее в лице писателя Ермалафиды (ермалафия — многословная болтовня, чепуха, дребедень), который захотел «писать без правил и доказать на самом деле, что словесность есть свободная наука, не имеющая никаких законов, кроме воли и воображения», он пародийно-сатирически задевает Карамзина.

Очень своеобразная повесть Крылова «Ночи», опубликованная в четырёх номерах «Зрителя», развёртывающая остро-сатирическую картину нравов дворянского общества, представляет собой сплошную и весьма сложную пародию. Повесть начинается с пародирования знаменитых «Ночных дум» английского поэта-предромантика Юнга, пользовавшегося исключительной популярностью среди русских масонов и писателей-сентименталистов, а заканчивается не менее ядовитой пародией на диаметрально-противоположную в стилевом отношении авантюрно-плутовскую новеллу.

Многообразие объектов литературной пародии лучше всего показывает замечательную самостоятельность молодого Крылова, не удовлетворявшегося ни одним из существовавших литературных направлений, каждое из которых по-своему искажало действительность, с боем пробивавшегося на свой собственный путь неприкрашенного, правдивого её изображения. В журнальной сатире Крылова путь этот окончательно ещё не определился, но тенденции его, несомненно, обозначились: писатель явно двигался к критическому реализму. У Крылова были все данные для того, чтобы стать крупнейшим сатириком, своего рода Салтыковым-Щедриным XVIII в., целый ряд сатирических тем, образов и мотивов которого он замечательно предвосхитил в своём сатирическом творчестве. Но путь этот оказался для него закрытым. Крылову пришлось больше чем на десять лет почти совсем уйти из литературы. С 1806 г. в печати начали появляться басни Крылова. Сатирик превратился в знаменитого баснописца. Но прав Белинский, подчёркивая, в качестве одной из замечательных особенностей басенного творчества Крылова, его сатирическую подпочву. Сатирические чаще всего по самому своему заданию, исполненные острых зарисовок, построенные обычно на мастерски разработанном диалоге, басни Крылова своеобразно претворили в себе его первоначальный творческий опыт сатирика и драматурга. В причудливо-пёстром зверинце басен Крылова мы без труда распознаём старых знакомцев — Каибов, Грабилеев, Дурсанов, Беспутовых, Припрыжкиных, Скотонравов, Промотов, которых в таком изобилии встречали на страницах «Почты духов» и «Зрителя». В баснях они выступают в образах львов, грубо цинически пользующихся своей силой, бесстыдно-алчных и недалёких волков, елейных, ловко обделяющих свои дела и делишки кумушек-лисиц, модничающих обезьян и т. д. Сатирическая зоркость Крылова осталась всё та же, и вместе с тем бесконечно повысилась способность художественного воплощения. При всей резкости и радикализме ранней сатиры Крылова в ней вместо живых людей обычно всё ещё продолжали фигурировать олицетворённые схемы общественных недостатков и пороков. В баснях Крылова эти сатирические «общие места» с пришитыми к ним именами-характеристиками превращаются в изумительные по силе художественного обобщения образы животных-людей. В тесных рамках одного-двух десятков рифмованных строк Крылов с несравненным мастерством разыгрывает сцены из вечной «человеческой комедии» эксплуататорского общества. Несмотря на внешне сказочный характер, чаще всего составляющий обязательную принадлежность басенного жанра, басни Крылова являются своего рода школой художественного реализма, в которой учились и Грибоедов, и Пушкин, и Гоголь. Но Крылов не был бы в своих баснях «первым великим натуралистом в нашей поэзии» (понимая здесь натурализм в смысле гоголевского направления — «натуральной школы»), как называет его Белинский, если бы им не предшествовала деятельность его как журналиста-сатирика.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Из дореволюционных изданий Крылова — лучшее и наиболее полное — под ред. В. В. Каллаша, изд. «Просвещение», т. I—IV. Новейшее полное собрание сочинений Крылова под ред. Демьяна Бедного при участии Д. Д. Благого, Н. Л. Бродского и Н. Л. Степанова в трёх томах, 1944—1946 гг. Очень большая литература о Крылове посвящена, по преимуществу, литературной деятельности Крылова XIX в., главным образом его басням. Ранняя деятельность Крылова до известной степени освещена в вводных заметках В. В. Каллаша к полному собранию сочинений Крылова под его редакцией. Она же затронута в ряде статей о Крылове Я. К. Грота: «Литературная жизнь Крылова», «Дополнительное биографическое известие о Крылове», «Сатира Крылова и его «Почта духов» («Труды Грота», т. III, стр. 213—272). О нескольких баснях Крылова, написанных им ещё в XVIII в., см. Ф. А. Витберг, «Первые басни И. А. Крылова», «Известия Отделения русского языка и словесности», т. V, кн. 1, 1900, стр. 204—258. По вопросу об участии в «Почте духов» Радищева см. статью Б. Коплана «Философические письма» «Почты духов» в сб. «А. Н. Радищев. Материалы и исследования», 1936, стр. 355—399 (в ней подробно изложена и вся история вопроса). См. ещё в том же сборнике в статье В. П. Семенникова «Литературно-общественный круг Радищева», раздел IV — «„Беседующий гражданин» и «Почта духов». Радищев и Крылов», стр. 264—282. Новейшие работы о Крылове: Н. Л. Степанова, «И. А. Крылов. Жизнь и творчество», 1945, и сборник «И. А. Крылов. Исследования и материалы», под ред. Д. Д. Благого и Н. Л. Бродского, М. 1947.



КАРАМЗИН И ЕГО ШКОЛА. ДМИТРИЕВ.

Революционное творчество Радищева было насильственно прервано правительством. Примерно та же участь постигла и родственную ему во многом сатиру Крылова. Зато в литературе конца века невозбранно расцвёл «примиряющий» все социальные противоречия идеалистический, субъективистский сентиментализм Карамзина — непосредственный предшественник романтизма Жуковского. Карамзин был младшим современником Радищева. Первое крупное произведение Карамзина «Письма русского путешественника» начало печататься с 1791 г., т. е. через полгода с небольшим после выхода в свет «Путешествия из Петербурга в Москву». Одни и те же общественные и литературные явления воздействовали и на сознание Радищева, и на сознание Карамзина. Но одно и то же жизненное содержание, подчас преломлявшееся и воплощавшееся обоими писателями

в схожей во многом литературной форме, воспринималось и оценивалось ими совсем по-разному; одни и те же проблемы, которые ставила перед ними действительность, получали в их творчестве совсем различное, чаще всего прямо противоположное разрешение.

**Литературная
деятельность
Карамзина.**

Николай Михайлович Карамзин (1766—1826) родился и вырос в симбирской усадьбе отца, небогатого помещика. Учился сперва дома; затем воспитывался в иностранных пансионах Симбирска и Москвы. С малых лет Карамзин, по его собственному свидетельству, «предавался изучению языков», в том числе английского и немецкого. Особенное значение для формирования личности Карамзина имело четырёхлетнее (1777—1781) пребывание в пансионе профессора Шадена, ревностного приверженца знаменитого в то время поэта-моралиста Геллерта, преподававшего в Лейпциге «словесные науки» Радищеву. Основное место в педагогической системе Шадена занимало «воспитание сердца» в духе сентиментального пиэтизма. «Друзья мои,— обращался он к своим питомцам,— будьте таковыми, какими учит вас быть Геллерт, и вы будете счастливы!» После выхода из пансиона Шадена Карамзин поступил на военную службу в петербургский гвардейский полк, но вскоре за недостатком средств вынужден был выйти в отставку и уехал на родину в Симбирск, где и повёл рассеянное «светское» существование в кругу местного дворянства. Здесь встретился с ним один из виднейших пособников Новикова И. П. Тургенев, отец будущих старших друзей Пушкина — А. И. и декабриста Н. И. Тургеневых. И. П. Тургенев обратил внимание на даровитого юношу Карамзина, открыл ему пустоту его симбирского существования, ввёл в масонскую ложу и увёз в Москву к Новикову. Карамзин поселился в доме, принадлежавшем новиковскому «дружескому обществу», вместе с другим юношей-масоном А. А. Петровым. В том же доме жил и масон Кутузов, ближайший друг Радищева, от которого Карамзин много слышал о последнем. Видимо, в известной степени под влиянием рассказов Кутузова Карамзин начал мечтать о том, чтобы поехать учиться в Лейпциг, где учились Радищев и Кутузов. В Европе рассчитывал он «собрать всё лучшее для искания той истины», о которой, по его словам, «с самых младенческих лет» тосковало его сердце. Однако истина эта была совсем другого порядка, чем та, которой добивался Радищев. Если Радищев учился мыслить материалистически, юноша Карамзин из всех европейских деятелей того времени выбрал себе в наставники известного швейцарского пастора и богослова Лафатера, завязав с ним заочно довольно оживлённую переписку. От Лафатера ждал он решения вопросов о том, «что такое человек?», «каким образом душа наша соединена с телом, тогда как они из совершенно различных стихий?» и т. п. Вопросы эти весьма характерны. Внимание Карамзина обращено не столько на внешнюю действительность, сколько направлено внутрь себя, занято своей собственной личностью. В этом, главным образом, и сказалось на нём влияние масонства.

Особенное значение в масонский период жизни Карамзина (1785—1789) имело дружеское сближение его с упомянутым Петровым. Даровитый и рано умерший Петров занимал в июношеском развитии Карамзина примерно то же место, какое занимал в отношении Радищева Ушаков. Облик Петрова и свои отношения с ним Карамзин патетически обрисовал в мемуарно-некрологическом очерке «Цветок на гроб моего Агатона», являющемся в некоторой степени параллелью к радищевскому «Житию Ушакова», однако по существу прямо ему противоположном. Если в общении с Ушаковым развивались политические взгляды Радищева, осуществлялась общая борьба с «частным тираном» — Бокумом, — Карамзин, по его словам, нашёл в лице Петрова не только «поверенного души», но и «знающего друга», в общении с которым выработались его «первые метафизические понятия» и вместе с тем развилось его «эстетическое чувство»: «Верный вкус друга моего (отличавший с великою тонкостью посредственное от изящного, изящное от превосходного, выученное от природного, ложные дарования от истинных) был для меня светильником в Искусстве и Поэзии». О тогдашней настроенности двух друзей даёт яркое представление самая обстановка их совместного жилища, мало похожего на те «лачуги», в которых жили Радищев и его товарищи в их студенческие годы: «Оно разделено было тремя перегородками: в одной стоял на столике, покрытом зелёным сукном, гипсовый бюст мистика Шварца... другая осыяна была Иисусом на кресте под покрывалом чёрного крепа». Однако наряду с религиозными настроениями, прививаемыми масонами, в Карамзине и Петрове живо проявились и литературные интересы. Интерес к литературе сказался в Карамзине весьма рано. Уже в детстве он увлекался переводными и отечественными романами вроде «восточной повести» «Даира», «африканской повести» «Селим и Дамасина» и романа «Непостоянная фортуна, или похождение Мирамонда» Ф. Эмина. Нравоучительные романы, в которых «всегда наказан был порок, добру достойный был венок», сменились моралистическими баснями Геллерта, которые проф. Шаден усиленно рекомендовал своим воспитанникам. Ко времени военной службы относятся и первые литературные опыты самого Карамзина. Первым известным нам печатным его произведением (1783) был перевод «швейцарской идиллии» писателя-идиллика Геснера «Деревянная нога». Выбор для перевода одного из произведений «альпийского Теокрита», «сладчайшего песнопевца» (по позднейшим отзывам Карамзина) Геснера (свои идиллии, кстати сказать, он «пел» в прозе), весьма характерен для эстетических вкусов Карамзича. «Нежный певец» Швейцарии, «учитель добродетели и невинности», Геснер останется в числе любимейших писателей Карамзина, поскольку стремление к восприятию действительности в идиллических тонах является вообще одной из основных потребностей его литературного сознания. Новиков пытался направить литературные склонности Карамзина по масонскому руслу, в чём до известной степени и успел. Карамзин принял ближайшее участие в переводе «Бесед с

богом, или размышлений» Штурма; перевёл прозой религиозно-дидактическую поэму швейцарско-немецкого поэта Галлера. Наряду с этим Карамзин вместе с Петровым составляет и редактирует, по поручению Новикова, первый русский детский журнал «Детское чтение для сердца и разума», издававшийся специально для «благородных» — дворянских — молодых читателей. Детям прививалось убеждение в благодетельности общественного неравенства, якобы установленного на счастье всем самим божеством. На эту мысль наталкивает детей в беседе с ними филантропически настроенный Добросердов. «Если бы все мы имели равные участи,— формулирует понятливый мальчик Алексей мысль Добросердова,— это было бы не хорошо. Тогда никто не стал бы обрабатывать поля, никто бы не стал делать для других то, что им необходимо». «Таким образом,— резюмирует Добросердов — все мы терпели бы голод, нужду и не любили бы один другого. Итак, посредством неравного разделения участи, бог связывает нас теснее союзом любви и дружбы». Карамзин перевёл для журнала цикл пользовавшихся в то время широкой европейской популярностью сентиментально-нравоучительных повестей *м-те Жанлис (1746—1830)*, пытаясь подчас, по рецепту Лукина, «склонять» их «на русские нравы», руссифицируя названия мест действия, фамилии героев, самый их язык. Это было первым опытом Карамзина в столь излюбленном им впоследствии жанре повести и первым шагом к созданию оригинальной повести из русской жизни.

В «Детском чтении» в 1789 г. Карамзиным и был опубликован образец такой «русской истинной повести» «Евгений и Юлия». Сюжет её крайне несложен. Сиротка Юлия живёт в поместье приятельницы её покойной матери, добродетельной г-жи Л. Юлия любит сына г-жи Л., Евгения, который учится в чужих краях. Через некоторое время Евгений возвращается, также исполненный прежней любви к Юлии. Г-жа Л., которая издавна готовила молодых людей друг для друга, хочет соединить их «вечным священным союзом». Счастью всех нет границ. Но от «беспрестанного восторга высочайшей радости» Евгений заболевает горячкой и на заре девятого дня умирает. Несчастливая Юлия и г-жа Л., лишившись «в сей жизни всех удовольствий», «живут во всегдашнем меланхолическом уединении». Некий «молодой чувствительный человек, проезжавший через деревню г-жи Л. и слышавший сию печальную повесть», начертал на гробнице Евгения сентиментальную эпитафию. В этой юношеской повести, явившейся одним из первых образцов жанра русских сентиментальных повестей, уже сказывается с достаточной отчётливостью психическая настроенность Карамзина, основной тон отношения его к действительности: в области личной — убеждение в непрочности земного счастья и проистекающая отсюда «томная меланхолия»; в области социально-общественной — стремление к идиллическому изображению крепостнических отношений. Г-жа Л. и Юлия, любующиеся красотами природы и наблюдающие за «полевыми работами поселян» — своих крепостных, с умилением слу-

шают, как последние, «быв довольны успехом работ своих, в простых песнях благословляют мать-Натуру и участь свою». Литературная деятельность Карамзина за четыре года его московской жизни отличалась вообще крайней интенсивностью. Помимо разнообразных переводов, Карамзин пробует себя в различных литературных родах: пишет стихи, принимается за роман, вскоре им же самым уничтоженный, и т. д. При этом наряду с Геснером и повестями Жанлис молодой Карамзин увлекается в это время и другими образцами. По приезду в Москву он сблизился с проживавшим здесь в это время немецким поэтом Якобом Ленцем, одним из типичнейших представителей немецкого предромантического направления, так называемого «Sturm und Drang'a» («Бури и натиска»). Некогда товарищ молодого Гёте и один из самых активных деятелей этого литературного направления, Ленц, после ряда литературных и житейских неудач, заболел психически, заехал в Москву и был пригрит Новиковым и масонами; некоторое время даже жил в том же доме, что и Карамзин. Ленц был страстным поклонником Шекспира, которого переводил и восторженно пропагандировал в опубликованных им ещё в 1774 г. «Замечаниях о театре», явившихся своего рода теоретическим манифестом новой «шекспировской» драматургии «штюрмеров»¹. В 1787 г. Карамзин опубликовал свой перевод «Юлия Цезаря» Шекспира, предпослав ему восторженное предисловие. Это было первой пьесой Шекспира (сумароковский «Гамлет», как и бездарная переделка Екатериной II «Виндзорских кумушек», конечно, в счёт не идёт), появившейся на русском языке. В предисловии Карамзин решительно восстаёт против непонимания Шекспира «классиками»; в частности, энергично возражает, очевидно, имея в виду и сумароковского «Гамлета», против «исправления» его «нынешними театральными писателями». В Шекспире Карамзин ценит прежде всего великого художника-сердцеведа и писателя, подражающего только природе: «Не многие из писателей столь глубоко проникли в человеческое естество, как Шекспир; немногие столь хорошо знали все тайнейшие человека пружины, сокровеннейшие его побуждения, отличительность каждой страсти, каждого темперамента и каждого рода жизни, как удивительный сей живописец. Все великолепные картины его непосредственно Nature подражают; все оттенки картин сих в изумление приводят внимательного рассматривателя. Каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорит у него собственным своим языком. Для каждой мысли находит он образ, для каждого ощущения выражение, для каждого движения души наилучший оборот». Высказывания эти после представлений о Шекспире как писателе «непросвещенном» звучали большой свежестью и новизной. Неда-

¹ Об общении Карамзина с Ленцем и значении для него последнего см. в диссертации академика М. Н. Розанова «Поэт периода бурных стремлений Якоб Ленц, его жизнь и произведения» («Учёные записки Московского университета», вып. 29, М. 1901, и огд. изд., М. 1907), глава XV — «В Москве».

ром Белинский в 1836 г., в одной из своих журнальных заметок, целиком перепечатал это предисловие, не зная, что оно принадлежит Карамзину¹, и восторгался «светлой самостоятельной головой» его автора, который «своими понятиями об искусстве далеко обогнал свое время и поэтому заслуживает не только наше внимание, но и удивление»². Своё восхищение Шекспиром Карамзин выразил в одновременно написанном им стихотворении «Поэзия»; ряд восторженных упоминаний о Шекспире имеется и в «Письмах русского путешественника». Попытки Карамзина создать оригинальное «шекспировское» произведение не увенчались успехом. Если Сумароков «исправлял» Шекспира правилами «классической» трагедии, Карамзин попытался воплотить его реалистические художественные принципы в формах сентиментальной «мещанской драмы» (см. его позднейший «драматический отрывок» «София»). Тем не менее теоретическая пропаганда Карамзиным Шекспира, несомненно, имела для того времени большое значение. Выбор для перевода из Шекспира трагедии «Юлий Цезарь», в которой в лице Брута дан идеальный образ республиканца, не случаен. Карамзин на короткое время оказался в какой-то мере захваченным тем общественным подъёмом, который непосредственно предшествовал революционным событиям во Франции, а у нас ярче всего сказался в появлении радищевского «Путешествия». Недаром вслед за переводом «Юлия Цезаря» Карамзин издаёт в 1788 г. перевод самой боевой антифеодальной пьесы Лессинга «Эмилия Галотти», за которую современники называли последнего «немецким Шекспиром». К этому же времени относятся и расхождение Карамзина с масонами, мистическая обрядность и розенкрейцерские интересы которых становились для него всё более чуждыми. Одновременно Карамзин, запродав часть своего наследственного имения и получив необходимую сумму денег, вырывается из тесной масонской кельи: осуществляет свою давнюю мечту о заграничном путешествии.

В «чужих краях» Карамзин пробыл год и четыре месяца (с мая 1789 по сентябрь 1790 г.), объездив Германию, Швейцарию, побывав в Париже и Лондоне, откуда морем вернулся на родину (хотел Карамзин проехать и в Италию, но поездка эта случайно не осуществилась). Дальнейший жизненный путь Карамзина для него самого к этому времени вполне прояснился. На вопрос одного из учителей Радищева, лейпцигского профессора Платнера, которого Карамзин посетил проездом через Лейпциг: «Какой или каким наукам вы особенно себя посвятили?», он, «закрасневшись», ответил: «Изящным». Карамзин, действительно, твёрдо решил по возвращении на родину не служить и не заниматься сельским хозяйством, а целиком

¹ Перевод «Юлия Цезаря» был издан анонимно; кроме того, издание это было сожжено по приказу Екатерины в ряду некоторых других изданий Новикова и являлось величайшей библиографической редкостью.

² «Русская литературная старина», см. Полное собрание сочинений Белинского под ред С. А. Венгерова, т. III, стр. 24—28.

посвятить себя литературной работе в качестве литератора-профессионала. И он осуществил это. Мало того, он не только «первый у нас», по словам Пушкина, «показал опыт торговых оборотов в литературе», но и первый, в течение всей своей литературной деятельности, энергично отстаивал право на занятия литературой как «главным делом жизненным», достоинство писателя, значение «авторского ремесла», неизменно подчёркивая, что оно является «не постыдным, а святым делом». Во всём этом деятельность Карамзина выходила за рамки XVIII в., за круг господствовавших тогда представлений о положении писателя в обществе и отношении к нему последнего. Карамзин сознавал, даже преувеличивая это, относительную мало-развитость предшествовавшей и современной ему русской литературы. Но он твёрдо верил в её великое будущее. Написанное им ещё в 1787 г., до поездки за границу, и опубликованное в 1792 г. стихотворение «Поэзия», посвящённое характеристике особенно ценных им мировых поэтов, заканчивалось смелым и гордым предвещанием:

О Россы! век грядет, в который и у вас
Поэзия начнет сиять, как солнце в полдень.
Исчезла ночи мгла — уже Авроры свет
В*** блестит, и скоро все народы
На Север притекут светильник возжигать...

Пропущенное слово легко угадывалось читателями: «В***», конечно, — «В Москве». И сам Карамзин задался целью способствовать этому грядущему расцвету русской литературы. Сейчас же по возвращении в Москву он предпринимает издание ежемесячного литературно-критического органа «Московский Журнал». С января 1791 г. журнал начинает выходить. В объявлении об издании журнала Карамзин обращается с предложением ко всем желающим — направлять в редакцию литературный материал: «Материалов будет у меня довольно; но есть ли кто благоволит присылать мне свои сочинения или переводы, то я буду принимать с благодарностью все хорошие и согласные с моим планом, в который не входят только теологические, мистические, слишком ученые, педантические, сухие пьесы». Отказ печатать в своём журнале «теологические и мистические» сочинения знаменовал подчёркнутый разрыв Карамзина с идеологией и практикой масонства. Однако это не помешало Карамзину год спустя, когда начались жестокие правительственные репрессии против масонов и, прежде всего, против Новикова, смело вступить за последнего. Сейчас же после ареста Новикова Карамзин опубликовал в «Московском Журнале» свою оду «К милости», обращённую к Екатерине. В этом стихотворении он подчёркивал, что «святое» и «краше» всего в монархе «милость», которую расширительно толковал как уважение к правам человека и гражданина, как «доверенность к народу». От наличия в монархе подобной «милости» зависит любовь к нему подданных, а значит и самое «спокойствие державы», устойчивость трона. В свете недавних событий смысл всего этого был,

конечно, совершенно очевиден для современников: это был первый в нашей литературе призыв «милости к падшим»¹.

Из своего литературно-критического журнала Карамзин хотел сделать издание, стоящее на уровне лучших образцов западной журналистики, но вместе с тем отнюдь не подражательное, а наоборот, всячески способствующее развитию самобытной русской литературы: «Множество иностранных журналов лежит у меня перед глазами, — заявил он в «предуведомлении» к первому номеру, — ни одного из них не возьму я за точный образец, но всеми буду пользоваться». В перечислении разделов журнала Карамзин равным образом на первое место подчёркнуто ставит «русские сочинения в стихах и прозе». Несмотря на свой литературно-реформаторский дух Карамзин не рвал и с прошлой литературной традицией: к деятельному сотрудничеству в журнале был привлечён не только его ближайший литературный единомышленник И. И. Дмитриев, но и старые писатели — Державин («первый наш поэт», как аттестовал его Карамзин в объявлении об издании журнала) и Херасков. Однако большая часть журнала заполнялась самим Карамзиным: здесь была напечатана значительная часть его «Писем русского путешественника», где в условной форме писем к друзьям он описывает свои zahraniчные впечатления, повести «Бедная Лиза» и «Наталья — боярская дочь», очерк «Фрол Силин», драматический отрывок «София», много стихотворений, переводов, которыми Карамзин стремился познакомить русского читателя с замечательными произведениями не только европейских, но и восточных литератур (так, им были опубликован перевод отрывков из драмы знаменитого древнеиндусского поэта Калидаса «Сакунтала»). Впервые у нас Карамзин стал систематически помещать в своём журнале критические статьи, многочисленные отзывы о новых книгах, театральные рецензии, обзоры иностранной литературы и т. п. Перечисленные художественные произведения Карамзина, как и ряд напечатанных в журнале стихотворений Дмитриева (стихотворная «сказка» «Модная жена», песня «Стонет сизый голубочек», которая приобрела огромную популярность), явились яркими образцами нового литературного направления — русского дворянского сентиментализма. «Московский Журнал» сделался боевым органом нового направления. Пользовался журнал несомненным успехом и у публики: через некоторое время понадобилось переиздание его. Но по условиям того времени успех этот оказался всё же недостаточен. В 1791 г. у журнала было всего 300 подписчиков, что едва окупало расходы по печатанию. На второй год издания число это едва ли особенно увеличилось. Кроме того, Карамзина, по его собственным словам, стесняла

¹ Стихотворение, очевидно, было написано Карамзиным в ещё более энергичной форме, но для печати он был вынужден смягчить его. Об этом прямо свидетельствует просьба Петрова в одном из писем к Карамзину: «Пожалуйста, пришли стихи „К милости“, как они сперва были написаны. Я не покажу никому, если то нужно». Эта первоначальная редакция стихотворения до нас не дошла.

необходимость срочной журнальной работы (ряд книжек журнала в 1792 г. вышел несвоевременно). Всё это заставило его отказаться от издания журнала и перейти к выпуску альманахов и литературных сборников — тип издания, также введённый у нас впервые Карамзиным. Им был выпущен ряд таких сборников (альманахи «Аглая», специально стихотворный альманах «Аониды», «Пантеон иностранной словесности», состоявший только из переводов). Опубликованные в «Московском Журнале» стихи и повести Карамзина были переизданы им в 1794 г. отдельной книжкой с подчёркнуто вызывающим по отношению к поэтике классицизма названием «Мои безделки».

Сопровождавшаяся не только всё большим успехом, но и славой лучшего русского писателя-прозаика литературная и книгоиздательская деятельность Карамзина наталкивалась, однако, на ряд препон. В правительственных кругах к дворянину-литератору, связанному ранее с масонами и только что вернувшемуся из охваченной революцией Франции, автору оды «К милости», относились с явной подозрительностью. К делу Новикова Карамзина не привлекли, но имя его неоднократно упоминалось на следственных допросах. Поездку Карамзина летом 1795 г. к себе в имение в обществе прямо истолковывали как ссылку. Сам Карамзин многозначительно писал в это время Дмитриеву, что он всё больше теряет охоту «быть в свете и ходить под черными облаками, которых тень помрачает в глазах все цветы жизни». Действительно, в 1795—1796 гг. литературная деятельность Карамзина почти совершенно прекратилась. Подозрительное отношение к Карамзину правительства поначалу имело некоторые основания. В известном нам тексте «Писем русского путешественника» Карамзин высказывается о революционных событиях во Франции явно отрицательно (письмо от 11 апреля 1790 г., начинающееся словами: «Говорить ли о французской революции?»). Основная точка зрения Карамзина сводится к тому, что «всякие насильственные потрясения губельны», что «народ есть острое железо, которым играть опасно». О деятелях революции Карамзин отзывался, как о «новых республиканцах с порочными сердцами» и т. п. Однако письмо это, которое и заключает в себе основную оценку Карамзиным революции, было напечатано им лишь при четвёртой публикации «Писем», в 1801 г. В предшествующих публикациях текст «Писем» или обрывался непосредственно перед этим письмом (первое отдельное издание «Писем» 1797 г.), или из серии публикуемых писем оно выпускалось (публикация в «Аглае» 1795 г.). И есть все основания предполагать, что содержащаяся в этом письме оценка революции отражает точку зрения на неё Карамзина не 1790 г., а именно 1801 г. Об этом прямо свидетельствуют и имеющиеся в тексте письма типичные «предсказания» задним числом. Так, Карамзин, например, заявляет в нём, что «революция — отверстый гроб» не только «для добродетели», но и «для самого злодейства»; несколько ниже Карамзин замечает, что «каждый бунтовщик готовит себе эшафот». Об этом, конечно, легко было писать в 1801 г., после казни

Дантона и гибели якобинцев, но в 1790 г. подобные заявления были бы действительно непостижимым предвидением, почти пророчеством. Мало того, в статье Карамзина о русской литературе, опубликованной им в 1797 г. на французском языке в журнале, издававшемся в Гамбурге, он приводит отрывок из «Писем русского путешественника» о французской революции, отсутствующий в русских изданиях. В отрывке этом Карамзин хотя и не высказывает никакого сочувствия к революции, но, в противоположность русскому тексту «Писем», отзывается о ней в весьма взволнованных, почти апокалиптических тонах, как об одном из значительнейших событий всемирной истории: «Французская революция принадлежит к числу событий, определяющих судьбы человечества на долгий ряд веков. Начинается новая эпоха; я вижу это, а Руссо это предвидел... думают, что революция уже кончена. Нет! нет! Мы увидим еще поразительные вещи; крайнее возбуждение умов предсказывает это». Но даже независимо от самого характера этого высказывания наличие данного отрывка весьма важно, поскольку доказывает, что не всё, имевшееся в авторском рукописном тексте «Писем», было опубликовано Карамзиным в русском издании. Ни одной рукописи «Писем», неоднократно перерабатывавшихся Карамзиным для последующих изданий, до нас не дошло (все свои рукописи Карамзин вообще обычно уничтожал). Однако можно почти с несомненностью утверждать, что молодой Карамзин, переводчик «Юлия Цезаря» и «Эмилии Галотти», должен был о первом периоде французской революции, которого он был в значительной степени непосредственным свидетелем, писать по-иному, чем в редакции 1801 г., когда вся «трагедия» (говоря его собственными словами) была уже сыграна. Именно этим-то, видимо, и объяснялась невозможность для Карамзина опубликовать своё основное письмо о революции в первоначальном виде. И в самом деле, имеется ряд данных, свидетельствующих, что вначале Карамзин, как и многие русские, случившиеся тогда во Франции, был в какой-то мере захвачен революционной атмосферой Парижа, что первые шаги французской революции были встречены им с известным сочувствием, хотя, конечно, в сентиментально-мечтательной, специфически-карамзинской окраске. Это подтверждается рассказом одного современника: вскоре по приезде из-за границы в доме у Державина, с которым Карамзин в это время сблизился, он в беседе с одним присутствующим сановником начал высказывать столь вольные мысли, что «жена Державина, подле которой он сидел, дала ему знак пожатием ноги, чтоб он выражался осторожнее»¹. Но по мере дальнейшего развёртывания французской революции отношение к ней Карамзина и вообще политическая его настроенность начинают резко меняться. Если первый период революции, открывшийся событиями 1789 г., будил в его душе некую восторженно-неопределённую мечтательность о новом «золотом веке» для челове-

¹ М. Погӊдин, Н. М. Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников, ч. 1, 1866, стр. 168.

ства, вторая её фаза, начавшаяся в 1793 г.,—казнь короля, диктатура якобинцев, террор,— поселила в нём непреодолимый страх. О чём бы Карамзин ни писал в это время, мысль его неуклонно обращается к «ужасным происшествиям Европы». Прямые намёки на «времена ужаса» вторгаются и в его очерк быта древних афинян («Афинская жизнь», 1793), и в «сказку для детей», которую он шутя пишет в дружеской семье на заранее «заданные» слова («Дремучий лес», 1794). Именно потому, что французская революция была воспринята им как начало новой революционной эры, как призрак «всемирного мятежа», который, как он боялся, может захватить и Россию, Карамзин из республиканца становится убеждённым монархистом, стремящимся к себе «домой», т. е. под эгиду самодержавия, «на свою родину», «с тем чтобы уже никогда не расставаться с ее мирными пенатами»: «Гром грянул во Франции... мы видели издали ужасы пожара, и всякий из нас возвратился домой благодарить небо за целость крова нашего и быть рассудительным». Однако и под мирным деревенским кровом, и в «сельских куцах» «грозные бури нашего времени» продолжают «волновать всю душу» Карамзина. Испуг Карамзина перед французской революцией, как видим, почти равнялся испугу перед нею самой императрицы Екатерины. Несмотря на это, Екатерина до конца продолжала относиться к Карамзину с прежней подозрительностью. Восшествие на престол Павла Карамзин приветствует восторженной одой («Ода на случай присяги московских жителей его императорскому величеству Павлу Первому, самодержцу всероссийскому»). Действительно, Павел сразу же по воцарении поспешил освободить из крепости Новикова и распорядился о возвращении из ссылки Радищева. Казалось бы, словно наступили времена той «милости», к которой Карамзин взывал в оде 1792 г. Обращаясь в своей новой оде к Павлу, Карамзин восклицает:

Уже отеческой рукою
Щедроты льешь на нас рекою,
Едва взошел на светлый трон,
И дверь в темницах отворилась:
Свобода с милостью явилась...

На самом деле в четыре года последующего тиранического режима Павла литературная деятельность Карамзина оказалась поставленной в ещё более неблагоприятные условия. Цензурные притеснения приняли совершенно невыносимый характер. «Цензура, как черный медведь, стоит на дороге,— жаловался Карамзин Дмитриеву,— к самым безделицам придираются». Цензоры не только потребовали выкинуть из составленного Карамзиным «Пантеона иностранной словесности» речи знаменитых античных ораторов Демосфена и Цицерона, заявляя, что «Демосфен был республиканец, и таких авторов переводить не должно», но и исключили из второго издания альманаха «Аониды» его стихотворное «Послание к женщинам». «Я, как автор, скоро исчезну,— в полном отчаянии писал Карамзин.— Умирая авторски, восклицаю: да здравствует

российская литература!» В 1797 г. Карамзин пишет небольшое стихотворение «Тацит», в котором под античными именами едва ли не скрыт упрёк слишком долготерпеливым современникам:

Тацит велик; но Рим, описанный Тацитом,
Достоин ли пера его?
В сем Риме, некогда геройством знаменитом,
Кроме убийц и жертв не вижу ничего.
Жалеть об нем не должно:
Он стоил лютых бед нещастья своего,
Терпя, чего терпеть без подлости не можно!

Современники терпели павловский режим ещё свыше трёх лет. В течение этого времени Карамзин, действительно, оказывается вынужденным свернуть литературную деятельность, ограничиваясь главным образом перепечаткой своих старых изданий. Почти замирает в это время и самое его творчество. Возвращение Александра I Карамзин снова встретил хвалебной одой, в которой выразительно приветствовал в лице нового царя «милое весны явление», несущее «забвенье всех мрачных ужасов зимы». Вскоре Карамзин возвращается и к издательской деятельности, предпринимая с 1801 г. издание журнала «Вестник Европы», явившегося родоначальником наших последующих так называемых «толстых» журналов. В «Вестнике Европы» литературный и критический материал объединяется с материалом «политических» статей — с публицистикой. В этой области и сосредоточиваются теперь преимущественные интересы Карамзина. В это время всё более и более крепнут его консервативные взгляды. Своей историко-публицистической «Запиской о древней и новой России», переданной им в 1811 г. непосредственно царю, Карамзин решительно высказывается против реформаторских посулов первого периода александровского царствования. Однако наряду с этим Карамзин высказывает столько горьких и смелых истин по адресу российских самодержцев, в том числе и самого Александра, что «Записка» вызвала не только резкое неодобрение последнего, но и надолго сделалась подпольным документом. Подвергает Карамзин в «Записке» решительной переоценке и деятельность Петра, которую он восторженно приветствовал в «Письмах русского путешественника». О Петре он отзывался теперь как о «беззаконном» искажителе «народного духа», «захотевшем сделать Россию Голландией» («Мы стали гражданами мира, но перестали быть в некоторых случаях гражданами России. Виною Петр»). В этих положениях есть доля исторической истины, но даются они в окраске будущего реакционного славянофильства. Но вместе с тем Карамзин не становится в ряды мракобесов александровского времени. В противоположность им остаётся он и «европеистом». Отсюда и название им своего журнала «Вестником Европы». Ещё в написанной им в 1795 г. переписке Мелодора с Филалетом, непосредственно посвящённой теме французской революции, он устами Филалета попрежнему заявляет себя горячим приверженцем просвещения, противопоставляя свою веру в его благо и пользу пессимисти-

ческим настроениям Мелодора, для которого идеи «века просвещения» «в крови и пламени» революции потерпели своё полное крушение.

Среди общественно-политических течений и группировок первой четверти века Карамзин, по его собственным словам, занимает место между «аристократами и демократами, либералистами и сервиллистами», ведя особую «среднюю линию» дворянской просвещённого консерватизма, враждебного нарастающей волне дворянской, декабристской, революционности, но относящегося отрицательно и к аракчеевщине. Себя он продолжает именовать «республиканцем в душе», что, по его характерному утверждению, не мешает ему быть «верным подданным царя русского». По отношению к Александру, с которым он весьма в это время сближается, он продолжает сохранять позицию не придворного «ласкателя», а независимого человека, который имеет своё особое мнение по ряду государственно-политических вопросов и не обинуясь его высказывает. На рукописи новой его записки по польскому вопросу «Мнение русского гражданина», поданной царю в 1818 г., он делает следующую приписку «для потомства»: «Я не безмолвствовал о налогах в мирное время, о нелепой системе финансов, о грозных военных поселениях, о странном выборе некоторых важнейших сановников, о министерстве просвещения или затмения, о необходимости уменьшить войско, воюющее только Россию, о мнимом исправлении дорог, столь тягостном для народа, наконец о необходимости иметь твёрдые законы, гражданские и государственные». Эта независимая позиция Карамзина, как и вся его литературная деятельность вообще, была нелепо воспринята в лагере крайних реакционеров как потрясение не только литературных, но и политических основ. В 1809 г. один из современников доносил по начальству, что сочинения Карамзина «исполнены вольнодумческого и якобинского яда... Карамзина превозносят, боготворят... Во всем университете, в пансионе читают, знают наизусть... не хвалить его сочинения, а надобно бы их сжечь». В 1803 г. против Карамзина резко выступил глава литературных староверов адмирал Шишков, опубликовавший «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка», прямо направленное против карамзинской реформы русского литературного языка; через некоторое время для борьбы с нею Шишков создаёт специальное литературное общество — «Беседу любителей русского слова». Наоборот, за реформу Карамзина энергично вступилась литературная молодёжь — Жуковский, Батюшков, кн. Вяземский и др., — объединившаяся в противовес «Беседе», в литературный кружок «Арзамас», под знаком которого началась и литературная деятельность Пушкина-лицейца. Сам Карамзин не принимал участия в разгоревшейся борьбе. С начала века он всё больше отходил от художественной литературы. В 1803 г. он написал свою последнюю повесть «Марфа Посадница, или покорение Новгорода»; около этой же поры работал над романом «Рыцарь нашего времени», так им и не оконченным; написал за 1800—1803 гг. небольшое число стихотворений. В том же 1803 г. Карамзин, по его собственным сло-

вам, «постригается в историки»: получив официальное звание историографа и пенсию, принимается за грандиозный труд по написанию «Истории Государства Российского», которым он неотрывно продолжает заниматься в течение больше 20 лет, до самой смерти. В 1818 г. выходят из печати первые 8 томов «Истории»; смерть застигает Карамзина во время работы над двенадцатым томом, посвящённым периоду так называемого «Смутного времени». «История» Карамзина проникнута ясно выраженной консервативно-монархической тенденцией, и потому она вызвала резкую критику со стороны декабристов, но вместе с тем Карамзин собрал в ней большой фактический материал — результат многолетнего и добросовестного изучения источников, архивных разысканий и т. п. Сказались в «Истории» и наиболее сильные стороны Карамзина-писателя: живость и картинность изображений, превосходный для своего времени язык. Это обеспечило колоссальный успех «Истории» в самых широких слоях русского общества, особенно заинтересовавшегося своим историческим прошлым в годы, непосредственно следовавшие за Отечественной войной 1812 г.: «Три тысячи экземпляров разошлись в один месяц — пример единственный в нашей земле. Все, даже светские женщины, бросились читать историю своего отечества, дотоле им неизвестную. Она была для них новым открытием. Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка Колумбом, несколько времени ни о чём другом не говорили», — так вспоминал о появлении «Истории» Пушкин.

**«Письма
русского путеше-
ственника».**

Первым большим выступлением Карамзина в литературе, в котором ярко проявились черты нового литературного направления — дворянского сентиментализма — были «Письма русского путешественника», не только самое крупное по объёму, но и одно из наиболее значительных его литературно-художественных произведений вообще. «Письма» Карамзина, как и «Путешествие из Петербурга в Москву», принадлежат к одному и тому же литературному жанру, тем разительнее прoustупает диаметрально противоположность обоих этих произведений по их идейно-художественному существу. Революционный патриот Радищев полностью строит своё произведение на материале русской действительности, активно и неприкрыто включаясь им в классовую борьбу своего времени, выступая в качестве страстного и непримиримого борца на стороне угнетённого крестьянства против его угнетателей — самодержавной императрицы и крепостников-помещиков. Космополитически настроенный «всечеловек», Карамзин, каким сам он ощущал себя ко времени отъезда в «чужие края», полностью строит свои «Письма» на материале действительности западноевропейской; обо всём том, что он видел, он рассказывает в качестве некоего постороннего наблюдателя, не вмешивающегося ни во что, спокойно созерцающего смену разнообразных впечатлений, мелькающих одно за другим перед его глазами. Материалист Радищев стремится дать наиболее полную, точную и глубокую картину того, что находится «окрест» него, — существующих «по

себе» общественных отношений. Субъективный идеалист, Карамзин занят больше всего самим собой. Рассказывая о том, что он видел, он старается прежде всего сообщить, что он при этом чувствовал. «Путешествие» Радищева — отражение объективной действительности; своей книгой он преследует агитационные цели, адресует её широким кругам читателей, по сути дела всему народу. Наоборот, Карамзин особенно ценит в своих «Письмах» то, что они отражают и закрепляют его внутренний, субъективный, эгоистический, замкнутый в себя мирок. «Письма» — его лирический — «чувствительный» — дневник, пусть интересный и нужный лишь для него одного. «Вот зеркало души моей в течение осьмнадцати месяцев, — пишет он в самом конце своей книги, в заключительном «Письме из Кронштадта», — оно через двадцать лет (если столько проживу на свете) будет для меня еще приятнее — пусть для меня одного! Загляну и увижу, каков я был, как думал и мечтал; а что человеку (между нами будь сказано) занимательнее самого себя». Радищев в целях самозащиты ссылался на «Сентиментальное путешествие» Стерна, как на источник, которому он якобы «подражал». Но на самом деле по своей философской основе, художественному методу, прямой политической направленности «Путешествие» не только резко отличалось от книги Стерна, но и прямо было ей противопоставлено и, наоборот, было органически связано с русской литературной традицией от «Отрывка путешествия в ***» и вообще сатирической журналистики до «Недоросля» Фонвизина и обличительных од Державина. Карамзин, опять-таки в период своего заграничного «Путешествия» космополитически отрицавший какое-либо значение для себя предшествовавшей ему русской литературы в философско-творческой установке своих «Писем» («зеркало души»), действительно близок традиции, говоря его словами — «оригинального живописца чувствительности», «неподражаемого», «доброто, остроумного и любезного» Стерна. Кроме Стерна, Карамзин зачитывался в это время всеми наиболее видными и влиятельными представителями западноевропейского сентиментализма или предромантизма: «величайшим из писателей осьмого-на-десять века», как он называет его в «Письмах», — автором «Новой Элоизы» и «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо; Юнгом, автором «Ночных дум», переведённых на русский язык другом Радищева и Карамзина масоном Кутузовым; «певцом Мессиады» Клопштоком; идилликом Геснером, наконец, английскими и немецкими «поэтами природы» — Томсоном и др. Сквозь эту литературную призму в значительной мере и преломлялись заграничные впечатления Карамзина, чаще всего окрашивавшиеся в радужные тона сентиментальных эмоций. Однако наряду со всем сказанным Карамзин, продолжая давнюю культурную традицию, начатую ещё в петровское время, преследовал своим путешествием не только и даже не столько задачи самонаблюдения и самоанализа, сколько образовательные цели. Он ехал в «чужие края» не только для того, чтобы видеть и чувствовать, но и для того, чтобы видеть и знать. И он тщательно готовился к этому.

заранее основательно изучив справочную литературу всякого рода путевых описаний, очерков, путеводителей и т. п. Всё это существенно отличает его «Письма» от того же Стерна.

Радищев сознательно отбирал из явлений действительности тот материал, который отвечал политическим задачам его книги. «Письма» Карамзина, не преследовавшие подобных задач, отличаются своего рода «всеядностью». Карамзин рассказывает в них о своих встречах с писателями, мыслителями, учёными, давая целую портретную галерею западноевропейских знаменитостей — от Канта и Гердера до Виланда, Мармонтеля, Лафатера. Им подробно описываются сокровищницы мирового искусства, библиотеки, музеи, университеты, академии, древние соборы, места всякого рода исторических событий и воспоминаний — развалины древнего рыцарского замка, сады Версаля, осиротелый вольтеровский Ферней, Вестминстерское аббатство в Лондоне и т. п. Причём всё это даётся в «Письмах» не в плане сухого делового описания, а в качестве непосредственных, живых переживаний эстетического, исторического, морализирующего, философического порядка. В «Путешествии» Радищева совсем не было картин природы. В «Письмах» им отведено очень большое место. С замечательными зарисовками природы мы встречаемся уже в стихах Державина. Но именно в «Письмах русского путешественника» впервые в нашей литературе XVIII в. было проявлено живое «чувство» природы, пейзаж был дан в неотъемлемой связи с соответствующим душевным настроением того, кто его созерцает. Таково, например, описание вечера в окрестностях Дрездена или швейцарский пейзаж, открывающийся с альпийской горной вершины. Если снять с этих описаний условно-сентиментальную их окраску, которая скоро стала архаической и почти смешной, то нельзя не признать, что рисуемые Карамзиным картины природы исполнены несомненной и немалой поэтической выразительности.

Пытливое внимание Карамзина привлекает и общественная жизнь Европы — быт, нравы, развлечения, политические учреждения. Причём именно здесь-то и проявляется с особенной очевидностью уже упомянутая карамзинская «всеядность». Он усиленно ходит на театральные представления; присутствует на народных гуляниях, на заседаниях французского национального собрания во время бурных выступлений Мирабо; с одинаково живым любопытством наблюдает выборы в английский парламент на лондонской Ковенгарденской площади, слушает в нижней и верхней палатах речи знаменитых парламентских ораторов и посещает не только разнообразные лондонские учреждения — биржу, суд присяжных, лондонскую тюрьму Ньюгет (или, как он произносит, читая по буквам, Невгат), но и лондонский дом сумасшедших — Бедлам. При этом, о чём бы Карамзин ни писал, самый тон его описаний неизменно остаётся одним и тем же — спокойным тоном любопытствующего наблюдателя. Попутно Карамзин даёт в «Письмах» многочисленные зарисовки всех тех, с кем он сталкивается во время своего путешествия — прусских офицеров, немецких студентов, ремесленников, трактирщиков, куп-

цов, франкфуртских евреев, швейцарских крестьян, альпийских пастухов, титулованных французских эмигрантов, прекрасных путешественниц, парижских нищих, хозяек парижских литературных салонов, английских лордов, страдающих сплином, парижских продавщиц, посетителей народных кабачков, лондонских уличных «сирен» и т. д. Зарисовки эти, обычно выдержанные в лёгких юмористических тонах, обнаруживают в Карамзине, наряду с «чувствительным путешественником», внимательного наблюдателя быта и нравов, умеющего «примечать и описывать». Всё это сообщало его «Письмам» несомненную и большую познавательную ценность. Заграничные письма Фонвизина опубликованы еще не были, и карамзинские «Письма русского путешественника» являлись для читателей того времени небывалым по широте, богатству и разнообразию художественным сводом сведений о западноевропейской жизни и западноевропейской культуре. «Письма русского путешественника», в которых Карамзин «так живо и увлекательно рассказал о своём знакомстве с Европой, легко и приятно познакомили с этою Европою русское общество» (Б е л и н с к и й).

Того смело и остро критического отношения к Западу, каким были исполнены письма Фонвизина, «Письма русского путешественника» лишены, тем не менее ко многим явлениям западноевропейской действительности Карамзин сумел отнестись с явной иронией и скептицизмом. Например, если, въезжая в Швейцарию, он готов был воспринимать её сквозь призму геснеровских идиллий, как «землю свободы и благополучия», то в результате полугодового пребывания в «игрушечных» швейцарских республиках впечатление это резко изменилось. Карамзину стали ясны буржуазная мелочность, ограниченность, отсутствие широких интересов у большинства обитателей швейцарских кантонов. Не без иронии относился подчас Карамзин и к знаменитым европейцам, к которым совершал свои благоговеиные паломничества. Он так, например, рассказывает о своём приезде в Веймар: «Наемный слуга немедленно был отправлен мною к Виланду, спросить, дома ли он? — Нет, он во дворце. — Дома ли Гердер? — Нет, он во дворце. — Дома ли Гете? — Нет, он во дворце. — Во дворце! во дворце! — повторил я, передражнивая слугу, взяв трость и пошел в сад». Борясь у себя на родине с литературным направлением классицизма, Карамзин не без основания получил возможность взглянуть в какой-то мере сверху вниз на литературных богов веймарского Олимпа, тратящих время на дворцовых приёмах. Вообще путешествие Карамзина — и это к его чести — не только не усилило в нём пристрастий к чужому, но в значительной степени помогло избавиться от его прежней космополитической настроенности. Если, выезжая из России, он чувствовал себя «всечеловеком», возвращался он с острым чувством вспыхнувшей любви к родине: «Берег! Отечество! Благословляю вас! Я в России, и через несколько дней буду с вами, друзья мои!.. Всех останавливаю, спрашиваю, единственно для того, чтобы говорить по-русски и слышать русских людей. Вы знаете, что трудно найти город хуже

Кронштадта, но мне он мил! Здешний трактир можно назвать гостиницею нищих; но мне в нем весело!»

Разница эмоциональной окраски этих слов Карамзина, готового принять и «дым отечества» только потому, что он родной, и того восторженного чувства при возвращении на родину, о котором вспоминал в «Житии Ушакова» Радищев и которое было связано у него с готовностью пожертвовать жизнью на благо народа, несомненна. В противоположность революционному патриотизму Радищева любовь к родине Карамзина, которая отныне в нём не угасала, носила выраженно консервативный характер и даже была в известной мере связана с его страхом перед революцией во Франции. Тем не менее она была лучше его первоначального космополитизма и сказалась положительным образом на его дальнейшей литературной деятельности.

За границу, в Западную Европу, Карамзин, по его собственным словам, отправился для того, «чтобы собрать некоторые приятные впечатления и обогатить свое воображение новыми образцами». Эта двойная цель была им в полной мере осуществлена. Свои впечатления от поездки он изложил в «Письмах русского путешественника», заканчивающихся следующим характерным обращением к друзьям: «А вы, любезные, скорее, скорее приготовьте мне опрятную хижинку, в которой я мог бы на свободе веселиться к и т а й с к и м и т е н я м и моего воображения; грустить с моим сердцем и утешаться с друзьями». В этих словах как бы намечена программа последующей художественно-литературной деятельности Карамзина, сказавшейся особенно ярко в его знаменитых повестях, которые он вскоре начал печатать, одновременно с «Письмами», на страницах «Московского Журнала».

Повести. В повестях Карамзина с наибольшей силой выразились черты его художественной манеры, черты насаждаемого им в нашей литературе стиля русского дворянского сентиментализма.

Подытоживая «Письмами Русского путешественника» свои впечатления от Европы, Карамзин одновременно явно стремится перейти на русскую тематику. Ровно через полгода после появления первых «Писем» Карамзин печатает свой очерк, посвящённый изображению русского крестьянина, «Фрол Силин, благотельной человек»; в следующем году печатается его неоконченная повесть из русской помещичьей жизни «Лиодор»; ещё через три месяца «Бедная Лиза», которой Карамзин в последующих изданиях придаёт выразительный подзаголовок «российская повесть»; в конце того же года — повесть из русского исторического прошлого, «Наталья — бсярская дочь». Русская тематика преобладает и в последующих художественных произведениях Карамзина. Однако для изображения русской действительности Карамзин, в полную противоположность Радищеву, ищет, как видим, иных литературно-жанровых форм. Картины реальной западноевропейской жизни, даваемые в «Письмах», сменяются показом «китайских теней воображения» —

сентиментального вымысла; трезвый и пытливый, несмотря на все свои «чувствительные» эмоции, наблюдатель уступает место «грустящему», но обычно тут же и «утешающемуся» мечтателю.

Прежде всего повести из русской жизни Карамзина, в прямую противоположность «Путешествию» Радищева и даже «Горькой участи» М. Чулкова, отличаются полным отсутствием гражданско-сатирической тематики. Особенно резко сказывается это на самой знаменитой и, действительно, особенно характерной и значительной в литературно-общественном отношении повести «Бедная Лиза» (1792). Не лишённое хотя и условной, но несомненной и даже по-своему волнующей поэтичности изображение в повести героини-крестьянки и её драматической судьбы, в плане подчёркнутой симпатии и сочувствия к ней автора, само по себе было достаточно новым и безусловно прогрессивным литературным фактом. Сочувственное введение крестьян в литературу не в качестве комических персонажей, а на равных человеческих правах с традиционно «благородными» дворянскими героями (знаменитое утверждение Карамзина в «Бедной Лизе»: «и крестьянки любить умеют!»), которых они во многих отношениях даже превосходят — оказываются морально чище и человечнее, — сам Карамзин, хотя мы уже сталкивались с этим и до него (не говоря о радищевском «Путешествии», вспомним «Розану и Любима» Николева), рассматривал как явление глубоко новаторское. В несколько ранее опубликованном «Фроле Силине» Карамзин демонстративно, не только в противовес, но и прямо почти в отмену традиционной героике классицизма выдвигает в качестве подлинного героя добродетельного крестьянина: «Пусть Virгилии прославляют Августов! Пусть красноречивые льстецы хвалят великодушные знатных! Я буду хвалить Фрола Силина, простого поселенина, и хвала моя будет состоять в описании дел его, мне известных». Введение в литературу героев-крестьян, прославление крестьянских добродетелей опять-таки сближает Карамзина с «Путешествием» Радищева. Однако самый характер показа крестьянской жизни и отношение к ней обоих писателей резко противоположны друг другу. В противоположность подлинно революционному гуманизму и демократизму Радищева, относительный гуманизм и демократизм, которые, несомненно, имеются в рассматриваемых произведениях Карамзина, обычно не выходят за пределы прекраснодушных эмоций «добротого» и чувствительного помещика, «барина-отца». Если Радищев показывает ужасы рабства, крепостнической эксплуатации во всей их страшной обнажённости, Карамзин явно набрасывает на всё это некий розовый флёр, стремясь всячески сгладить в своём изображении социальное зло крепостничества. Счастье крестьян, по Карамзину, — в их собственных руках. «Отец Лизин был довольно зажиточный поселенин, потому что он любил работу, пахал хорошо землю и вел всегда трезвую жизнь». Больше того, в «Бедной Лизе» и вовсе не упоминается о крестьянских тяготах Лизы и её матери; во «Фроле Силине» о том, что он крепостной, замечается походя, в одной фразе: «На имя господина своего купил он двух девок, выпросил

им отпускные, содержал их как дочерей своих и выдал замуж с хорошим приданым». Уже М. Чулков подметил в «Горькой участи» социальное расслоение деревни на бедняков и эксплуатирующих их деревенских богатеев, кулаков — «съедуг». Карамзин, наоборот, в лице «чувствительного» деревенского богатея Фрола Силина, разбогатевшего только оттого, что он был «трудолюбивым поселянином, который всегда лучше других обрабатывал свою землю», рисует истинного и бескорыстного благодетеля крестьян — «друга человечества». В начале своего очерка Карамзин заявляет, что он описывает Фрола Силина и его дела прямо с природы — по личным детским воспоминаниям. В специальной подстрочной сноске автор добавляет: «Он еще жив. Один из моих приятелей читал ему сию пиесу. Добрый старик плакал и говорил: «Я этова не стою, я этова не стою!» Как дальше увидим, подобные заявления чаще всего имеют у Карамзина характер литературного приёма. Но если даже допустить полное соответствие рассказа Карамзина о Фроле Силине реальным фактам, показательно, что Чулков изображает в своих кулаках — «съедугах» — типичное явление русской деревенской действительности; Карамзин в своём очерке останавливается на совершенно исключительном, едва ли не единичном случае. Ещё более далёк Карамзин от реальной крестьянской жизни в «Бедной Лизе». Само содержание этой подчёркнуто «российской повести» слишком подозрительно напоминает рассказ парижской нищей о несчастной судьбе её покойной дочери Луизы, приводимый Карамзиным в его «Письмах». «Прекрасная, любезная», чувствительная и невероятно-добродетельная Лиза (самое падение её является результатом крайней добродетельности, предельной невинности), равно как и её столь же чувствительная мать, рисуются красками, имеющими весьма отдалённое отношение к подлинной крестьянской действительности. Для того чтобы антиреалистический условно-идиллический характер образа Лизы стал наглядно-осязаемым, достаточно сопоставить его с едровской Анютой из «Путешествия» Радищева. Всем этим отчётливо определяется социальная природа карамзинского творчества. Горячий сторонник просвещения и прогресса, «всечеловек», демонстративно сажаящий за свой обеденный стол купцов (что он считает необходимым специально подчеркнуть в «Письмах русского путешественника»), провозглашающий у английского консула тост «за цветущую торговлю», гордящийся тем, что первый ввёл в русский язык слово «промышленность», радостно встречающий первые шаги французской революции, Карамзин вместе с тем был убеждённым русским дворянином-помещиком. «Дворянство есть душа и благородный образ всего народа», — заявляет он. В явно идеализирующих тонах, прямо противопоставляя здесь себя писателям-сатирикам от Кантемира до Фонвизина, рисует Карамзин в «Рыцаре нашего времени» патриархально-поместный быт провинциальных дворян — носителей «духу Русского» и «благородной дворянской гордости». Творчество Радищева было проникнуто духом непримиримой борьбы с крепостничеством. Карамзин, наоборот, антифеодалное в основе своей

новое литературное направление — сентиментализм (таким оно было у западноевропейских сентименталистов, таким оно явилось в «Дневнике одной недели» Радищева) — стремится поставить на защиту дворянского феодально-крепостнического строя.

В ряде своих произведений Карамзин лирически грустит о минувшем — блаженных патриархально-феодальных временах, когда дворяне «жили в деревенских замках своих как маленькие царики». В дни осеннего листопада, «меланхолической осени», на фоне ветхой, разрушающейся деревенской усадьбы Карамзин, «обращая нежный взор на прошедшее», сетует об упадке дворянского «духа» (неоконченная повесть «Лиодор»). Но минувшего не вернуть. Настоящее же не слишком утешительно. Отпущенное жалованной грамотой 1762 г. в свои поместья дворянство испытывало потребность воспользоваться плодами многолетних усилий — после героики военных служб и походов насладиться мирной деревенской идиллией «в объятиях природы». Восстание Пугачёва обнаружило всю непрочность этой идиллии, наглядно показав, как тонок слой, отделяющий крепостную Аркадию от зияющей под ней бездны. Ещё резче демонстрировала непрочность феодального уклада французская революция.

В новых условиях (французская революция на Западе, у нас — с величайшим трудом подавленное крестьянское восстание) оказываются недействительными старые средства феодально-дворянской идеологии: «Аристократы, вы доказываете, что вам надобно быть сильными и богатыми в утешение слабым и бедным, но сделайте же для них слабость и бедность наслаждением! Ничего нельзя доказать против чувства: нельзя уверить голодного в пользе голода. Дайте нам чувство, а не теорию. Речи и книги Аристократов убеждают Аристократов, а другие, смотря на их великопение, скрежещут зубами, но молчат или не действуют, пока обузданы законом или силой» («Мысли об истинной свободе»). И вот «Добросердов»-Карамзин «дает чувство», ведёт другие «речи», убеждая, что крепостные отношения между помещиком и крестьянами могут и должны быть основаны на началах не силы, а гуманной «чувствительности». Крепостничество есть зло — готов признать Карамзин, но тут же он добавляет, что «во всяком состоянии человек может найти розы удовольствия»: «Крестьянин в своей тесной смрадной избе счастлив больше, чем молодой вельможа, который истощает все хитрости роскоши для того, чтобы менее скучать в жизни» («Разговор о счастии»). Из всех состояний сам Карамзин выбрал бы, по его словам, охотнее всего «самое ближайшее к природе» — состояние земледельца (правда, автор тут же проговаривается, что «по теперешнему учреждению гражданских обществ» самым лучшим является всё же состояние среднее «между знатностью и унижением», — т. е. положение независимого дворянина-помещика). Почти перед самым концом своей литературно-художественной деятельности Карамзин приготовил для любительского спектакля в подмосковной графа Салтыкова «сельскую комедию». В финале этой пьесы, как и в комической опере Василия Майкова «Деревенский праздник», хор «чувствительных»

земледельцев восторженно славит «барина-отца». Таким хором счастливых пейзаж Карамзин и хотел бы подменить подлинные настроения крепостного крестьянства. В своих «чувствительных» очерках и повестях, вместо крестьян, «скрежещущих зубами», сдерживаемых только силою, каких мы видим в произведениях Радищева, он рисует столь «приятные» воображению доброго помещика образы «довольных своим состоянием», «ничего больше не желающих», кротких, нежных и чувствительных поселянок и поселян (кроме указанного, см. ещё очерк «Нежность дружбы в низком состоянии»).

О характере дворянского, феодально-утопического сентиментализма Карамзина, не выдвигающего на первый план, а, наоборот, всячески сглаживающего и примиряющего социальные противоречия и конфликты, даёт наиболее наглядное представление та же «Бедная Лиза». В основе фабулы «Бедной Лизы» лежит одна из наиболее характерных и популярных фабульных схем сентиментализма: представитель высших классов соблазняет и губит девушку низкого состояния, «дочь природы». Карамзин сохраняет эту схему в полной неприкосновенности, однако его повесть вызывает в читателе не бурные эмоции негодования и гнева против дворянина-соблазнителя, а кроткие и достаточно беспредметные чувства нежной грусти и сожаления, обращённые не только на «жертву» — Лизу, но в какой-то степени и на её «палача» — Эраста.

Прежде всего Карамзин с самого начала подчёркивает, что герой повести, молодой офицер Эраст, отнюдь не был развращённым, а всего лишь «слабым» и «ветреным», но по существу очень неплохим человеком («Читатель должен знать, что сей молодой человек... был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем...»). Его роман с Лизой развёртывается отнюдь не в плане сознательного расчёта и обмана, а является естественным следствием искреннего и весьма идиллически окрашенного увлечения очаровательной крестьянкой. Ему совершенно чужда мысль о том, чтобы преступно воспользоваться невинной любовью к нему его «пастушки», как называл он свою Лизу (последняя, кстати, тоже мечтает о нём, как о пастушке). Совсем наоборот: «Все блестящие забавы большого света представлялись ему ничтожными в сравнении с теми удовольствиями, которыми страстная дружба невинной души питала сердце его. С отвращением помышлял он о презрительном сладострастии, которым прежде упивались его чувства. „Я буду жить с Лизою, как брат с сестрою (думал он): не употреблю во зло любви её и буду всегда счастлив!“» В стремлении к идиллии и вместе с тем в сознании роковой невозможности её осуществления здесь, на земле — одна из характернейших черт сентиментализма Карамзина, определяющая не только его общественно-политическое, но и его художественное сознание. В частности, это находит себе выражение в самой структуре повести «Бедная Лиза», сочетающей в себе идиллическую, пасторальную лексику с прямо противоположным ей драматизмом сюжета. В том, что произошло дальше между молодыми людьми,

Эраст почти так же не виноват, как и сама Лиза: оба не смогли совладать со своими, вполне естественными чувствами. Правда, автор очень возмущён тем, что Эраст после всего случившегося бросает Лизу и женится на другой, но возмущение это скоро сменяется иным чувством: «Сердце мое обливается кровию в сию минуту. Я забываю человека в Эрасте — готов проклинать его — но язык мой не движется — смотрю на небо, и слеза катится по лицу моему». В последних словах — сущность всего сентиментального мирозерцания Карамзина. В мире, в существующем порядке вещей много несправедливого и печального, но, в конце концов, никто в этом не виноват: так установлено «небесами», благим провидением, «доверенность» к которому для человека обязательна. «Другу человечества» остаётся только проливать «слезы скорби — ах нет! — слезы умиления, благодарности!» (так поясняет Карамзин в другой повести — «Лиодор»), ибо вся ведь земная жизнь не что иное, как лишь «пролог драмы». И действительно, Карамзин тут же находит многочисленные смягчающие обстоятельства для вины Эраста. Прежде всего, после падения Лизы отношения к ней романтически настроенного Эраста утратили ту пасторальную прелесть, которая его как раз и привлекала: «Лиза не была уже для Эраста сим ангелом непорочности, который прежде воспалая его воображение и восхищал душу. Платоническая любовь уступила место таким чувствам, которыми он не мог гордиться и которые были для него уже не новы». Но несмотря на это, он искренне грустил — «плакал», когда, отправляясь с своим полком на войну, должен был расстаться с Лизой. В том, что случилось далее, виной опять всё та же «слабость» и «ветренность»: вместо того чтобы сражаться с неприятелем, Эраст «играл в карты и проиграл почти всё свое имение». Единственной возможностью поправить дела оказалась женитьба на пожилой богатой вдове. Эрасту ничего не оставалось, как пойти на это. Наконец, самое главное, гибель Лизы сделала несчастным и Эраста: «Эраст был до конца жизни своей несчастлив. Узнав о судьбе Лизиной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею. Я познакомился с ним за год до его смерти. Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могиле.— Теперь, может быть, они уже примирились!» Так, примиряющим аккордом, вполне в духе только что указанного созерцания действительности, общественных отношений, заканчивается повесть Карамзина.

Этим характером повести объясняется и та небывало широкая популярность, которую она приобрела, в особенности в дворянской читательской аудитории. Пруд подле Симонова монастыря, в котором якобы утопилась бедная Лиза, сделался, по свидетельству современников, модным местом сентиментальных паломничеств мечтательно настроенных «шевальеров и дам», вырезавших на деревьях свои имена и всякого рода чувствительные надписи. Ожесточённая литературно-общественная борьба, которая вспыхнула вокруг карамзинизма, характерно отразилась и на содержании этих надписей. Рядом с «чувствительными» надписями уже в 1799 г. имелись весьма

в большом числе и иронические, в которых утверждалось, что автор «наврал, будто здесь Лиза утонула, никогда не существовавшая на свете». Эта полемика вокруг литературно-художественного произведения, принявшая небывалые дотоле формы, со столбцов журналов спустившаяся в реальную жизнь, в быт, лучше всего свидетельствует о том значении, которое имела в истории не только нашей литературы, но и общественного сознания повесть Карамзина.

Острая социальная тема под пером Карамзина в его «Бедной Лизе» теряет почти всю свою остроту, приобретая характер трогательной и драматической любовной истории вообще. В подавляющем большинстве остальных своих повестей Карамзин и вовсе чужд какой бы то ни было социальной проблематике. В противовес гражданскому пафосу и «классиков», и Радищева, Карамзин выдвигает темы частной, семейной жизни. Больше всего сентименталиста-Карамзина интересует внутренняя жизнь современного человека, подверженного, по его мнению, «сильнейшему», чем когда-либо, «действию страстей». Самой обычной, самой могучей и «самой нежнейшей» из этих «страстей» является любовь, что объясняется, по Карамзину, специфическими условиями жизни современного ему светского общества. «Древние не знали романов, рыцари средних веков были честны в любви, но шумная и воинственная жизнь их не давала ей чрезмерно усилиться в сердце. Напротив того, в нашем образе жизни, покойной, роскошной, утонченной — в свете, где желание нравиться есть первое и последнее чувство молодых и старых; на театре, который можно назвать театром любви; в книгах, усеянных, так сказать, ее цветами — всё, всё наполняет душу горячим веществом для огня любовного...» Соответственно этому любовная тема — «огонь любовный» — составляет основное содержание и подавляющего числа повестей Карамзина.

Разница лишь в той обстановке, которой он эту основную свою тему окружает. Так, действие повести «Юлия» (1794), как и действие «Бедной Лизы», отнесено автором в современность, но на этот раз действующими лицами являются одни только представители высших дворянских кругов — светского московского общества: юная и прелестная, но ветреная Юлия, скромный и застенчивый Арис, за которого она вышла замуж, и некий неотразимый князь N., бессовестный, холодный и эгоистичный волокита, который думал только о своих удовольствиях и чуть было не разрушил их семейное счастье. Автор неоднократно ставит свою героиню на самую грань падения, но всякий раз всё заканчивается благополучно: или торжествует благоразумие и осторожность Юлии, которая под «покрывалом» легкомыслия, столь свойственного «молодой женщине», оказывается, таила в себе «величайшие добродетели», или помогает неожиданный случай. В конце повести снова и теперь уже навсегда соединившиеся Юлия и Арис поселяются в своём поместье, наглядно доказывая своим примером, «что удовольствие счастливых супругов и родителей есть первое из всех земных удовольствий». Несмотря на натяжки фабулы и идиллическую наивность развязки, «Юлия» явилась пер-

вым образцом так называемой «светской повести» — жанр, получивший чрезвычайно широкое распространение в позднейшей русской прозе 20-х и 30-х годов XIX в. Однако в большинстве своих повестей Карамзин уходит от современности, переносит их действие либо в русское историческое прошлое, либо снова в западноевропейскую действительность. Так, фабула «Наталья боярская дочь» (1792), пользовавшейся в своё время почти такой же популярностью, как и «Бедная Лиза», приурочена к патриархальным временам допетровской Руси — к царствованию благочестивого и «чувствительного» царя Алексея Михайловича. «Наталья боярская дочь» явилась первым образцом повести из русского исторического прошлого. Однако изображаемая в этой «были» идеализированная, густо подсакхаренная русская старина, которой Карамзин явно хочет заслониться от своей чреватой революционными бурями и потрясениями современности, имеет столь же отдалённое отношение к подлинной истории, какое имеет идиллический быт бедной Лизы и её матери к подлинной жизни крестьян. Да старина и является здесь по существу лишь условной рамкой для рассказываемой Карамзиным очердной любовной истории с драматической завязкой, но самым идиллическим разрешением, которая и составляет действительное содержание повести. Ещё более ирреальный характер носят две повести Карамзина, которые он строит на материале достаточно фантастической западноевропейской действительности: «Остров Борнгольм» (1793) и «Сиерра-Морена» (1793).

«Остров Борнгольм» — едва ли не самая мастерская в смысле художественной обработки из всех повестей Карамзина, способная в какой-то мере и по сию пору оказывать непосредственное эстетическое воздействие на читателя. Вся повесть повита дымкой и туманами романтики: суровая и величественная природа Скандинавии (необозримо-волнующееся море, недоступный скалистый остров, грозящий гибелью кораблям); средневековая атмосфера, хотя действие происходит во время Карамзина (готический замок с глубоководным ровом и подъёмными мостами, подземная темница); романтическая тема ужасной, «беззаконной» с точки зрения людских установлений, но оправдываемой «священной природой», влагающей нежность в сердца, страсти друг к другу двух молодых людей; ужас их вины и жестокость постигшей их кары, обрушившейся всей своей тяжестью и на того, кто вынужден был её нанести, — и на всём этом покров тайны, «тайны страшной», о наличии которой автор только заявляет, но которую, доведя заинтересованность ею до кульминационной точки, так и не раскрывает читателям. Всё повествование вообще ведётся в форме не столько рассказа, сколько подсказа, намёка. Повидимому, молодые люди, охваченные непреодолимой страстью друг к другу, — брат и сестра; печальный старец, хозяин замка, обиталища «вечной горести», — их отец, изгнавший сына и заточивший дочь и вместе с тем сам бесконечно страдающий от этого. Но о разгадке тайны можно только догадываться; автор доводит заинтересованность читателей до высшего напряжения и, не разре-

шая его, круто обрывает повесть. Всё сказанное делает «Остров Борнгольм» самым ранним у нас проявлением поэтики сентиментального романтизма. К этому же роду принадлежит и одновременно написанная «Сиерра-Морена», действие которой отнесено в такую же литературно-условную, как и скандинавский север «Острова Борнгольма», Испанию — страну пылких чувств и жестоких страстей. Звучные имена героев — Эльвира и Алонзо; сугубо драматическая ситуация, разрешающаяся самоубийством героя, пострижением в монастырь героини и вечным уединением и безысходной меланхолией и мизантропией третьего действующего лица повести и вместе с тем её рассказчика, который явился невольным виновником гибели обоих; общая приподнятость и напряжённость тона и языка — всё это накладывает и на эту повесть густые краски романтики.

Любовная тематика была в достаточной степени свойственна нашей повествовательной литературе XVIII в., в которой одним из самых популярных жанров был жанр экзотического любовно-авантурного романа, столь увлекавший когда-то и мальчика Карамзина. Однако в своём творчестве Карамзин резко отталкивается от этого типа повествования. Камерная, по существу своему, любовная тема получает у него и соответствующее художественное воплощение. Нескладные «Мирамонда и Дакры», крайней громоздкости, фабульной и сюжетной запутанности, композиционной неформальности «отменно длинного, длинного, длинного» романа XVIII в. Карамзин противопоставляет сжатую, компактную форму небольшой повести-новеллы, в которой центр тяжести с внешних любовных приключений переносится на анализ самого любовного чувства. Анализ этот не отличается особенной глубиной, носит, по существу, такой же «камерный» характер, как и весь мир карамзинской повести в целом. Для Карамзина показательно повышенное внимание к психологической детали, стремление приметить и описать каждый жест, разбить каждое внешнее движение на ряд моментов, подробностей, отражающих и несущих в себе всю игру оттенков чувства. Вот, например, описание крайнего удивления: «В самую сию минуту она проснулась — взглянула на решетку — увидела меня — изумилась — подняла голову — встала — приблизилась — потупила глаза в землю, как будто бы собираясь с мыслями — снова устремила их на меня, хотела говорить, и — не начинала». Интересна, кстати, самая структура этой фразы, состоящей, как видим, почти из одних глаголов, соединяемых между собой через тире, являющееся вообще одним из излюбленнейших Карамзиным пунктуационных знаков. Всё это, конечно, ещё очень и очень далеко от толстовской «диалектики души». Но тем не менее, наряду с «Дневником одной недели» Радищева, повести Карамзина являются первыми в нашей литературе (не считая весьма слабых в художественном отношении «Писем Ернеста и Доравры» Фёдора Эмина) образцами психологического повествования.

Вообще фантазиям и вымыслам традиционного любовно-авантурного романа Карамзин подчёркнуто противопоставляет в своих повестях изображение реальной действительности. Своему рассказу

Карамзин стремится сообщить иллюзию и полной жизненной реальности, абсолютного соответствия действительным фактам. Подобно тому как свои заграничные впечатления Карамзин излагал в форме писем к друзьям, свои повести он обычно ведёт в форме рассказа, обращённого к тем же друзьям, о некоем случае или происшествии, с которым автор-рассказчик непосредственно так или иначе соприкоснулся в реальной жизни. Особенно ощутима эта связь в одной из самых романтически-ирреальных повестей Карамзина «Остров Борнгольм», оформленной почти как действительный эпизод его заграничного путешествия. Равным образом, как правило, автор-рассказчик в большинстве своих повестей настойчиво утверждает, что предметом его рассказа является «быль», решительно противопоставляемая литературному вымыслу. Упорное утверждение Карамзиным реальности рассказываемого, конечно, не более как литературный приём, имеющий целью подчеркнуть, что автор стремится к изгнанию из своего повествования всякого рода «литературности», к изображению реальной действительности, а не к фантазированию над жизнью по стёршимся шаблонам любовно-авантюрных романов. Карамзин и сам, видимо, ощущает некоторую наивность этого приёма, неоднократно, по ходу рассказа, сам же подшучивая над ним, стирая то и дело, в применении к ряду своих повестей (обе исторические повести, «Остров Борнгольм»), разницу между терминами «быль» и «сказка», себя как автора именуя «сказочником». Две его повести — «Прекрасная царевна и счастливой Карла» и «Дремучий лес», — являясь сказками и в прямом смысле этого слова. Тем не менее на многих читателей того времени приём этот оказывал несомненное внушающее действие: сентиментальные прогулки к Лизиному пруду — лучшее тому доказательство.

Говоря о романах, предшествующих Карамзину, Белинский подчёркивал их «книжность, педантизм и риторичность, отсутствие всякой живой связи с жизнью». Приводя в качестве характерного примера роман Хераскова «Кадм и Гармония», критик восклицал: «...боже мой, что ж это был за роман? Аллегорическое изображение гонимой и под конец торжествующей добродетели, образы без лиц, события без пространства и времени!» Карамзин «первый на Руси заменил мёртвый язык книги живым языком общества... первый на Руси начал писать повести... в которых действовали люди, изображалась жизнь сердца и страстей посреди обыкновенного повседневного быта».

Одним из обязательных признаков художественного реализма является живое, конкретное воспроизведение типических явлений действительности, создание, взамен условных рационалистических схем, живых образов-типов. Карамзин гораздо тоньше и шире, значительно менее схематично, чем писатели-«классики», рисует характеры и изображает душевную жизнь своих героев. Встречаем мы у него и с несомненными попытками схватить некоторые типические явления в жизни современного ему дворянского общества. Таков образ пресыщенного той рассеянной и бесплодной светской жизнью,

которую он вёл, и оттого разочарованного и скучающего Эраста из «Бедной Лизы». Другая разновидность того же образа — легкомысленный князь Н. в «Юлии», письмо которого с отказом от брака с героиней во многом прямо перекликается с тем «уроком», который прочтёт лет тридцать спустя Тане Лариной пушкинский Онегин. Но особенно замечателен в этом отношении неоконченный роман — «романическая история», как Карамзин его называет, — «Рыцарь нашего времени» (1803), в котором он и прямо ставит перед собой, подчёркивая это уже самим заглавием, задачу показать центральный образ — тип своей современности — героя времени. Белинский справедливо отмечал значительность этой попытки: «Русская литература, к чести её, давно уже обнаружила стремление — быть зеркалом действительности. Мысль изобразить в романе героя нашего времени не принадлежит исключительно Лермонтову. Евгений Онегин тоже — герой своего времени; но и сам Пушкин был упреждён в этой мысли, не будучи никем упреждён в искусстве и совершенстве её выполнения. Мысль эта принадлежит Карамзину. Он первый сделал не одну попытку для её осуществления». Конечно, всё это ещё не делает карамзинских повестей реалистическими произведениями. Наоборот, мы сталкиваемся в них, как и вообще почти во всём творчестве Карамзина, с явным стремлением не столько правдиво воспроизвести действительность, сколько приукрасить её на идиллический, сентиментальный лад. Это сказывается уже в искусственно-пасторальных именах героев: Эраст — имя, особенно излюбленное Карамзиным, Арис и т. п. Но несомненный и большой шаг к сближению литературы с реальной жизнью по сравнению со своими предшественниками-романистами XVIII в. — Карамзин сделал. Весьма ослабляло его дальнейшее движение по этому пути то, что основой его художественного метода был, как мы уже знаем, субъективный идеализм. Он хотел, чтобы все его произведения были не столько «зеркалом действительности», сколько зеркалом его собственной души. В одной из своих программно-теоретических заметок «Что нужно автору», написанной в период расцвета его повествовательного творчества, в 1791 г., Карамзин решительно утверждает, что «творец всегда изображается в творении и часто против воли своей», что всякое литературно-художественное произведение, в сущности говоря, «портрет души и сердца писателя». И в самом деле, на первый план во всех повестях Карамзина выступает личность автора-рассказчика, впервые в такой форме появляющаяся в нашей повествовательной литературе. Действительность изображается в них не сама по себе, а даётся сквозь призму авторского восприятия, авторской эмоции. Очень часто автор и прямо прорывает повествовательную ткань то эмоциональным восклицанием, то невольно вырвавшимся взволнованным обращением к действующим лицам, то высказываемой по тому или иному поводу сентенцией, то непосредственным обращением к читателям. Но и независимо от этого автор-рассказчик неизменно находится между читателем и предметом рассказа; его личное отношение к повествуемым

событиям окрашивает всё повествование, сообщая рассказу особую психологическую тональность, как бы определённый музыкальный строй. То, что большинство повестей Карамзина прямо адресовано узкому кругу друзей или даже одному «нежнейшему другу», любимой женщине — «любезной Аглае», также придаёт им характер особой интимности, задушевности.

Эта субъективная лирическая окраска в сочетании с лёгким ироническим тоном, переходящим зачастую в автоиронию, сказывается на самой структуре карамзинской прозы. Зачинательница нашей новой художественно-повествовательной прозы, проза Карамзина ещё очень близка к стихии стихотворной речи. «Пой, Карамзин! И в прозе || Глас слышан соловьин», — приветствовал в 1791 г. первые прозаические опыты Карамзина восхищённый Державин. И в своей «гармонической, цветной» прозе (термины самого Карамзина) он, действительно, скорее ещё «поёт», чем говорит. Самый склад её, избилующий поэтическими фигурами и тропами — инверсиями, обращениями, восклицаниями, повторениями, метафорами и т. п., — подчас весьма напоминает склад стихотворной речи.

Вот, например, начало «Острова Борнгольма»: «Друзья! прошло красное лето; золотая осень побледнела; зелень увяла; деревья стоят без плодов и без листьев; туманное небо волнуется как мрачное море; зимний пух сыплется на холодную землю — простимся с природою до радостного весеннего свидания; укроемся от вьюг и мятежей — укроемся в тихом кабинете своем!.. Друзья! дуб и береза пылают в камине нашем — пусть свирепствует ветер и засыпает окна белым снегом! Сядем вокруг алого огня и будем рассказывать друг другу сказки и повести и всякие были... Слушайте — я повествую — повествую истину, не выдумку». В таком же роде написана и вся повесть. Недаром, по свидетельству одного из современников, он сам, как и его многочисленные молодые сверстники, знали всю её наизусть, как стихи. Или другой пример — концовка повести «Сиерра-Морена», имеющая характер завершающего музыкально-лирического аккорда: «Тихая ночь — вечный покой — святое безмолвие! к вам, к вам простираю мои объятия!» Не удивительно, что концовка эта непосредственно сказалась на концовке одного из самых задушевно-лирических стихотворений Жуковского, написанного на смерть безнадежно любимой им женщины. Вообще в стихах последующих поэтов — и того же Жуковского, и Батюшкова, и Тютчева, и даже Пушкина — мы находим довольно обильные реминисценции из прозы Карамзина. Это лучше всего свидетельствует о «стиховой» природе последней. Иногда проза Карамзина незаметно и вовсе переливается в стихи: «В сих теремах, любезная Аглая, сживали в старину красные девицы подгорюнившись, смотрели в поле чистое, ждали милых своему сердцу и, не видя их идущих, проливали слезу горячую из ясных очей своих; вздохи тяжкие, сердечные колебали грудь их белую» («Лиодор»). Некоторые произведения Карамзина прямо написаны в жанре стихотворений в прозе (очерк «Деревня», отдельные пейзажные зарисовки

в «Письмах русского путешественника»). Своеобразными «поэмами» в прозе являются во многом и его повести, продолжая в этом отношении линию романа-«поэмы» Хераскова. О промежуточном характере прозаической речи Карамзина, в произведениях которого только ещё формировалась, складывалась наша художественно-повествовательная проза, свидетельствует и наличие в его повестях непосредственно драматических кусков, оформленных прямо как сценический диалог или реплика (диалог Натальи и Алексея и реплика царя в повести «Наталья боярская дочь»). Субъективизм карамзинской прозы сказывается и в её речевой стихии. Вся она вплоть до передаваемых автором собственных слов различных персонажей, написана, в прямую противоположность радищевскому «Путешествию», одним и тем же сглаженным литературным «слогом» — изящно выработанной речью дворянского салона-гостиной. Действительность даётся Карамзиным не только сквозь призму меланхолической и чувствительной души автора, но и сквозь сглаженный литературный язык.

Проза Карамзина явилась родоначальницей нашей так называемой поэтической прозы, не только породив прозу многочисленных подражателей — дворянских сентименталистов, но оказав существенное влияние на прозу и Жуковского, и Батюшкова, и позднее, в 20-е и 30-е годы XIX в., на прозу Марлинского. Первым по-настоящему научил не «петь», а «говорить» в прозе, создал подлинную стихию нашей реалистической художественной прозы как таковой — Пушкин. Однако в развитии художественной прозы Пушкина повествовательная манера Карамзина сыграла существенную роль. Недаром сам Пушкин в начале 20-х годов, задавая себе вопрос, «чья проза лучшая в нашей литературе?», отвечал решительно: «Карамзина», тут же, однако, выразительно прибавляя: «Это ещё похвала не большая». Действительно, в допушкинской прозаической литературе проза Карамзина была явлением художественно едва ли не самым значительным.

Основными структурными чертами карамзинской повести являются единство и простота фабулы, чёткость композиции, стремительность в развитии действия, стремление к лаконизму изложения, ясности и простоте языка. Подобно тому как в области жанра Карамзин порывается к «малым формам», так в изложении он стремится быть невозможным более сжатым, лаконичным, прямо идущим к цели. «Оставим все подробности и скажем просто, что бывали минуты, в которые одна богиня невинности могла спасти Юлину невинность» («Юлия»). «Слова мои текли бы рекою, есть ли бы я только хотел войти в подробности; но не хочу, не хочу! Мне ещё многое надобно описывать; берегу бумагу, внимание читателя и... конец главе!» («Рыцарь нашего времени»). Равным образом Карамзин стремится к известному опрощению слога, языка, освобождению его от условных перифразов, эвфуизмов, изысканности и напыщенности традиционного стиля романов XVIII в. Действует он здесь приёмом своеобразного языкового пересмеивания, перели-

цовки. Дается традиционно-литературный языковой штамп, который тут же переводится на обыкновенный человеческий язык: «Дунул северный ветер на нежную грудь нежной родительницы, и Гений жизни ее погасил свой факел!.. да, любезный читатель, она простудилась, и в девятый день с мягкой постели переложили ее на жесткую: в гроб — а там и в землю...» («Рыцарь нашего времени»); «Грозная царица хлада воссела на ледяной престол свой идохнула вьюгами на Русское царство, то есть, зима наступила...» («Наталья боярская дочь»). Все эти тенденции карамзинского стиля в значительной степени остались только тенденциями, отнюдь не получившими полного художественного осуществления в прозе самого Карамзина. До конца были осуществлены эти тенденции только в пушкинских «Повестях Белкина», на непосредственную преемственную связь которых с повестями Карамзина правильно указывал еще Белинский. Тонкими приемами легкой литературной пародии высмеивая в своих «Повестях Белкина» все слабые стороны прозы Карамзина — от сентиментальной наивности во взгляде на жизнь до манерной жеманности слога, — Пушкин одновременно полностью усваивает её здоровые стилевые тенденции, закладывая тем самым основы нашей художественно-реалистической прозы.

В последних своих повествовательных произведениях Карамзин попытался выйти за пределы узко-любовной тематики и соответствующих ей малых повествовательных форм. В 1799—1803 гг. он работает над уже известным нам романом «Рыцарь нашего времени», в котором он намеревался развернуть картину жизни своего героя, начиная с его рождения и детских лет, на фоне жизни современного общества. Но замысел этот характерно остался не осуществлённым — оборвался на первых главах, кстати сказать, тоже весьма миниатюрных, например, вторая глава состоит всего из десяти с небольшим строк. Однако последнее своё художественное произведение, начатое в 1803 г., и самое крупное, если не считать «Писем русского путешественника», по объёму — повесть «Марфа Посадница, или покорение Новагорода» — Карамзин довершил. В противоположность всем предшествующим своим повестям, в том числе и «Наталье боярской дочери», Карамзин строит «Марфу Посадницу», которой он придаёт специальный подзаголовок «историческая повесть», как произведение, посвящённое изображению не личной жизни героев, а важным историческим событиям. Любовная интрига, правда, имеется и здесь (роман дочери Марфы, Ксении, и вымышленного Карамзиным новгородского вождя Мирослава). Но в ещё большей степени, чем в «Димитрии Самозванце» Сумарокова, любовная интрига из центра сдвинута на периферию, играет явно второстепенную роль. В основу своей повести Карамзин кладёт весьма острую политическую тему, повторяющую по существу тему «Вадима Новгородского» Княжнина, хотя и отнесённую в более позднее историческое время, — борьбу древней новгородской вольности с самодержавием — Марфы Посадницы с Иоанном III. При этом

автор становится в позу якобы полного исторического беспристрастия.

В предисловии к своей повести Карамзин, который выступает в качестве всего лишь «издателя» некоего случайно попавшего в его руки «старинного манускрипта», пишет: «Вот один из самых важнейших случаев Российской Истории! — говорит Издатель сей повести. Мудрый Иоанн должен был для славы и силы отечества присоединить область Новгородскую к своей Державе: хвала ему! Однакож сопротивление новгородцев не есть бунт каких-нибудь якобинцев; они сражались за древние свои уставы и права, данные им отчасти самими великими князьями, например, Ярославом, утвердителем их волности. Они поступили только безрассудно: им должно было предвидеть, что сопротивление обратится в гибель Новугороду, и благоразумие требовало от них добровольной жертвы». Другими словами, как и в «Вадиме» Княжнина, обе борющиеся стороны, с точки зрения автора, по-своему правы: не вина, но беда новгородцев лишь в том, что они оказались менее проницательны и предпочли героическую борьбу предусмотрительной и добровольной капитуляции.

Для большей «объективности» Карамзин даже вкладывает свой рассказ в уста одного из знатных новгородцев, изгнанных победителем Иоанном из Новгорода. В пору писания «манускрипта» автор, по утверждению Карамзина, уже понял историческую необходимость и примирился с ней («Кажется, что старинный Автор сей повести даже и в душе своей не винил Иоанна»), но вместе с тем «при описании некоторых случаев кровь новгородская явно играет в нем». И действительно, главная героиня повести Марфа обрисована Карамзиным в подлинно героических тонах. Подобно Вадиму Княжнина (кстати, все свои речи к народу Марфа произносит на фантастическом «Вадимовом месте», «где возвышался мраморный образ сего витязя», клянётся «священной кровью» Вадима и т. п.), последняя защитница новгородской вольницы предпочитает смерть примирению с самовластием.

В минуту казни, взойдя на эшафот, она «казалась томною, но спокойною — с любопытством посмотрела на лобное место (где разбитый образ Вадимов лежал во прахе) — взглянула на мрачное, облаками покрытое небо — с величественным унынием опустила взор свой на граждан... приблизилась к орудию смерти и громко сказала народу: *Подданные Иоанна! умираю гражданкою новгородскою!*..» Замечательно, как описывает Карамзин поведение при этом народа. Когда Марфа приближается к эшафоту, «народ и воины соблюдали мертвое безмолвие». Слова Марфы и её казнь производят потрясающее действие: «Многие невольно воскликнули от ужаса; другие закрыли глаза рукою». Главный полководец Иоанна Холмский обращается с речью к народу, убеждая, что «не волность, часто гибельная, но *благоустройство, правосудие и безопасность* суть три столпа гражданского счастья», и обещая прощение и милость царя; на крыльце появляется сам царь: «Он взирал на граждан с любо-

вию и положил руку на сердце». Холмский от имени царя клянется, что «польза народная во веки веков будет любезна и священна самодержцам российским»; он кончает речь, надевает шлем. «Легионы княжеские вzywали: *слава и долгодетие Иоанну!*» Но «народ еще безмолвствовал». И лишь тогда, когда эшафот был разрушен, «граждане наконец воскликнули: *слава государю российскому!*» На этом повесть заканчивается. Как видим, концовка эта внешне весьма напоминает знаменитую концовку пушкинского «Бориса Годунова».

Образ «гражданки новгородской» Марфы, героической защитницы древней новгородской вольности,— первый граждански-героический образ женщины в нашей литературе — нарисован Карамзинным с большой патетичностью и даже силой, в известной мере не уступающей образу Вадима у Княжнина. Вот, например, как описывается получение Марфой известия о страшном поражении, понесённом героически сражавшимися новгородцами. «„Убиты ли сыны мои?“ — спросила Марфа с нетерпением. „Оба“, — ответствовал Александр Знаменитый с горестию. „Хвала небу! — сказала Посадница. — Отцы и матери Новгородские: теперь я могу утешить вас!..“» Эту героическую ситуацию Пушкин очень близко воспроизведёт в рассказе о том, как героиня его «Рославлева» Полина, недаром так увлекавшаяся карамзинской Марфой, сообщает своей подруге известие о патриотической смерти её брата и своего жениха: «Глаза её так и блистали, голос так и звенел... „Ты не знаешь?“ — сказала мне Полина с видом вдохновенным. — Твой брат... он счастлив, он не в плену — радуйся: он убит за спасение России“».

Героический характер обрисовки образа Марфы даже вызвал было испуг цензора, который, повидимому, вспомнил историю с изданием «Путешествия из Петербурга в Москву» и «Вадима Новгородского» Княжнина и отказался подписать повесть к печати, усмотрев в ней не более и не менее как «воззвание к бунту». После того как повесть была опубликована, она вызвала негодование со стороны реакционных мракобесов. Один из них в своём доносе на Карамзина правительству прямо заявлял, что его повесть проникнута «якобинским духом». На самом деле «Марфа Посадница», как раз наоборот, проникнута явно монархической тенденцией. Едва ли же в порядке скрытой полемики с тем же Княжнинным Карамзин настойчиво подсказывает читателю мысль, что торжество самодержавия над древней вольностью является исторической необходимостью, против которой отнюдь не следует бороться, а с которой, наоборот, надлежит безусловно и полностью примириться. Эта позиция Карамзина особенно характерна, если вспомнить, какое большое агитационное значение приобретёт вскоре тема древней русской вольности у писателей-декабристов. Борьба древних новгородцев за свою свободу станет для дворянских революционеров, во многом пошедших «вслед Радищеву», прообразом их собственной борьбы с самодержавием, и в качестве таковой будет всячески ими воспеваться. Консервативный дворянский сентименталист Карамзин, говоря ироническими словами Герцена, ограничивается в своей по-

вести тем, что бросает «иммортиели на гробницу Новгородской республики», одновременно утверждая «необходимость самовластья». Повесть является наглядной и красноречивой иллюстрацией уже известных нам заверений Карамзина о том, что он якобы «республиканец в душе» и вместе с тем «верный подданный» российского самодержавия. И недаром в следующем же году Карамзин полностью переходит к работе над своей «Историей Государства Российского».

Историзм самой повести Карамзина ещё весьма относителен. Задача — «воскресить минувший век во всей его истине», которую поставит перед автором художественно-исторического произведения Пушкин, Карамзину-беллетристу явно ещё чужда. Изображение в «Марфе Посаднице» исторической действительности носит достаточно фантастический характер: защитники новгородской вольности, во главе с самой Марфой, произносящие необыкновенно длинные, патетически-гражданские речи, напоминают больше условно-классических древних римлян, чем реальных новгородцев XVI в.; возлюбленный Ксении Мирослав дан в стиле «чувствительного» сентиментального героя. Недаром сам Карамзин в предисловии адресует свою повесть «любителям Истории — и сказок». Тем не менее повесть Карамзина является ещё одной попыткой создать русское историческое произведение (первая такая попытка, как мы вспомним, была сделана ещё Сумароковым в его «Димитрии Самозванце»), попыткой, непосредственно — в общей историко-литературной перспективе — предшествующей «Борису Годунову» Пушкина.

**«Новый
слог»
Карамзина.**

Очень большое значение имела литературная деятельность Карамзина для дальнейшего развития русского литературного языка. Уже Кантемир выдвинул принцип стилистической дифференциации языка — существования у нас, наряду с «обыкновенным простым слогом» — разговорной речью, — особого славянизированного «стихотворного наречия» (хотя в своих сатирах, в порядке жанрового исключения, он и отступал от этого). Тредиаковский периода «Езды в остров любви» призывал, правда, писать на разговорном языке, но из его попытки ничего не вышло. Вскоре, как мы знаем, он и сам отказался от этого. Упорядоченный Ломоносовым чётко и строго дифференцированный по трём стилевым категориям литературный язык сохранял в основном своё значение почти для всей нашей литературы XVIII в., даже в тех её течениях, которые сами противопоставляли себя Ломоносову (сумароковская школа). Однако членение на три «штиля» придавало литературному языку характер условной книжности, обособляло его от живой разговорной речи, где подобного разделения не было. Всё более стали устаревать и многие «славенские» элементы ломоносовской стилистической системы, связанные с традициями древнерусской письменности — языка «княг и церковных».

«Реформа стилей русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в., прикреплённая живым сознанием современников и

последующей культурной традицией к имени Н. М. Карамзина, фактически подготавливалась и осуществлялась,— указывает акад. В. В. Виноградов,— целой плеядой замечательных русских писателей второй половины XVIII в.— во главе с Н. И. Новиковым, А. Н. Радищевым и Г. Р. Державиным. Н. М. Карамзин стал лишь той центральной литературной личностью конца XVIII— начала XIX в., в художественном творчестве и программных статьях которой эта языковая реформа нашла своё наиболее определённое с стилистической точки зрения, наиболее детально разработанное в плане общей национальной литературно-языковой нормы, хотя и искусственно суженное, социально ограниченное и в силу этого одностороннее выражение». Карамзин снова, подобно молодому Тредиаковскому, выдвигает принцип писать, как говоришь. Он стремится создать единый слог «для книг и для общества, чтобы писать, как говорят, и говорить, как пишут». И в противоположность Тредиаковскому Карамзин осуществляет это. Он освобождает лексику от излишней книжности, «славенщины», замечательно упрощает синтаксис, создаёт логически-чёткий и вместе с тем лёгкий, изящный, одинаково удобный и в произношении и на письме «новый слог». Всё это имело очень важные последствия. «Слог его изумил всех читателей, подействовал на них, как удар электрический»,— пишет по горячим следам Н. И. Греч. «Схоластическая величавость, полуславенская, полулатинская,— замечает Пушкин о ломоносовском языке,— сделалась было необходимою: к счастью Карамзин освободил язык от чуждого ига и возвратил ему свободу, обратив его к живым источникам народного слова». Приближение литературного языка к «живым источникам народного слова» — живой разговорной речи — было, несомненно, прогрессивно, однако «новый слог» Карамзина всё же далёк от подлинной народности. Тредиаковский старался ограничить свой язык периода «Езды в остров любви» речевой практикой двора и высшей аристократии. Карамзин, уничтожив ломоносовскую иерархию трёх стилей, стремился образовать некий сглаженный «светский» стиль языка, пригодный к употреблению в культурной дворянской гостиной, в дворянском салоне. Посвящая всё своё творчество «прекрасному полу», Карамзин старался создать способ литературного изложения, не только понятный, но и приятный начитанной, обладающей выработанным эстетическим вкусом светской женщине. Заповедью карамзинистов было писать так, «чтоб понимали дамы». Этим, равно как и общей дворянско-сентиментальной эстетикой Карамзина, определялось его отношение к народной речи, к связи с нею создаваемого им «нового слога». В «Бедной Лизе» мы ничего не услышим о тяжёлой крестьянской работе, зато всячески обыгрывается автором такая поэтическая деталь, как продажа «нежной Лизой» на московских улицах ландышей. И из народной речи Карамзин заимствует только то, что идёт навстречу его сентиментальной эстетике, наоборот, решительно отвергая всё, что ей противостоит. Чрезвычайно выразительно в этом отношении знаменитое место из частного письма Карамзина к своему

литературному единомышленнику поэту И. И. Дмитриеву, писанного в 1793 г., т. е. на следующий год после появления «Бедной Лизы»: «Один мужик говорит *пичужечка* и *парень*: первое приятно, второе отвратительно. При первом слове воображаю красной летний день, зеленое дерево на цветущем лугу, птичье гнездо, порхающую малиновку или пеньчку и покойного селянина, которой с тихим удовольствием смотрит на природу и говорит: «*вот гнездо! вот пичужечка!*» При втором слове является моим мыслям дебелый мужик, которой чешется неблагопристойным образом или утирает рукавом мокрые усы свои, говоря: «*ай, парень! что за квас!*» Надобно признаться, что тут нет ничего интересного для души нашей!» В словах этого частного дружеского письма, отнюдь не предназначенного для печати, с особенной отчетливостью раскрывается дворянская эстетика карамзинизма. Стремясь образовать литературный язык на национально-говорной основе, «европеист» Карамзин вместе с тем энергично призывает писателей к заимствованиям иностранных слов и оборотов, против чего так резко восставал Ломоносов, или к созданию по аналогии с ними новых русских слов. Многие из неологизмов Карамзина не могут не быть признаны удачными, это лучше всего доказывается тем, что они прочно удержались в языке. Помимо уже упоминавшегося слова *промышленность*, Карамзиным были созданы такие, например, слова, как *влюбленность*, *будущность*, *общественность*, *человечный*. Зачастую он сообщал старым русским или обрусевшим церковно-славянским словам новое значение. Так, например, он впервые стал употреблять слово *образ* в значении поэтического образа.

Противники стилистической реформы Карамзина жестоко упрекали его в офранужении русского языка — в чрезмерном засорении галлицизмами. Ориентация Карамзина на французский язык в первый период его литературной деятельности (период заграничной поездки и восторженной «всечеловечности»), действительно, приняла подчас характер механического перенесения в русский язык французских слов, выражений и оборотов, засорявших его не менее, чем прежние славянизмы и латинизмы. Однако в дальнейшем сам Карамзин пытался освободиться от этого. Очень показательны в этом отношении сличение различных печатных редакций «Писем русского путешественника». Карамзин последовательно и настойчиво добивается изгнания из языка «Писем» галлицизмов, замены заимствованных иностранных слов русскими. Так, «о моем *вояже*» Карамзин поправляет на «о моем *путешествии*»; «желая *натуральнее* представить» — «желая *естественнее* представить»; «я начал *декламировать* против войны» — «я *вооружился* против войны»; «перевод *литтерален* и *ясен*» — «перевод *верен* и *ясен*» и т. д. Особенно далеко отошёл Карамзин от своих юношеских увлечений галлицизмами в языке «Истории Государства Российского», представляющем в какой-то степени синтез его «нового слога» с высокой ломоносовской стихией и оказавшем известное влияние на развитие языка последующей художественной прозы.

Важное значение, которое имела стилистическая реформа Карамзина, лучше всего доказывается тем, что именно вокруг неё и вспыхнула в первые и десятки годы XIX в. наиболее ожесточённая литературная борьба. Против Карамзина оказались в основном «литературные староверы», реакционеры не только в литературном, но и в общественно-политическом отношении, — группа Шишкова, члены «Беседы любителей русского слова». Наоборот, почти все писатели — литературные новаторы — Жуковский, Батюшков, князь Вяземский — были горячими приверженцами Карамзина. Боевым «карамзинистом» в этом отношении был и Пушкин-лицеист. Однако вместе с тем Пушкин вскоре (уже в период создания «Руслана и Людмилы») осознал весьма ограниченный характер языковой «народности» Карамзина — салонную жеманность его дамско-светского литературного говора (это же поставило в ряды противников Карамзина также и Грибоедова): «Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности, — писал Пушкин уже в 1823 г. карамзинисту Вяземскому, явно имея в виду «новый слог» Карамзина и его последователей, — грубость и простота более ему пристали». Сняв те плотины, которыми Карамзин заслонялся от народной языковой стихии, открыв ей свободный доступ в литературу, Пушкин и явился основоположником современного русского литературного языка.

Поэзия Карамзина.

Блестящая деятельность Карамзина-прозаика заслонила в глазах современников и в сознании последующей критики Карамзина-поэта. Между тем и в этом отношении Карамзин сыграл большую историко-литературную роль. Свою стихотворную деятельность Карамзин начал в самой резкой оппозиции не только к господствовавшему в нашей поэзии XVIII в. стилю классицизма, но и с явным пренебрежением — со своих тогдашних «всечеловеческих» — космополитических — позиций — ко всей предшествовавшей ему русской поэзии. В своих стихах Карамзин ощущает себя новатором, не имеющим никаких предшественников в русской литературе: «Вознамерясь выйти на сцену, я не мог сыскать ни одного из русских сочинителей, который был бы достоин подражания, и, отдавая всю справедливость красноречию Ломоносова, не упустил я заметить штиль его, вовсе не свойственный нашему веку».

Художническим «исповеданием веры» Карамзина-поэта первого периода его деятельности явилось стихотворение «Поэзия», написанное им ещё в 1787 г. По своему характеру и содержанию оно весьма напоминает «Эпистолу от российского поэзии к Аполлину» Тредиаковского: сперва в нём даётся общий обзор развития мировой литературы, затем высказывается убеждение, что времена расцвета поэзии наступают и для России. Особенно характерен состав называемых в стихотворении писательских имён: это своего рода литературный Пантеон молодого Карамзина, резко отличающийся от Пантеона Тредиаковского и вообще писателей-классиков. Если Тредиаковский, как вслед за тем и Сумароков, в качестве высших

«образцов» указывает, главным образом, французов, — Карамзин, наоборот, среди своих любимых авторов, тех, кто в это время, по его собственным словам, «наиболее трогали и занимали его душу», не упоминает ни одного из французов. Назвав в качестве первого поэтического памятника Библию и традиционно коснувшись античных авторов, среди которых он с особенным сочувствием упоминает идилликов — Биона, Феокрита и Моска, чуть ли не отдавая им пальму первенства перед Гомером, Карамзин прямо переходит к английской поэзии. В то время как Тредиаковский и Сумароков едва касались последней, она-то, наоборот, и вызывает предельные восторги Карамзина: «Британния есть мать Поэтов величайших». Среди них, в первую очередь, называются макферсоновский Оссиан, Шекспир и Мильтон, затем вожди английского предромантизма: Юнг («Юнг — нещастных утешитель!») и певец природы Томсон («О, Томсон! ввек тебя я буду прославлять! Ты выучил меня Природой наслаждаться...»). Много места уделяется Карамзиным оценке Шекспира. Взамен сдержанно-покровительственного упоминания Сумароковым в его эпистоле «непросвещенного Шакеспира» Карамзин в духе одновременно написанного им предисловия к «Юлию Цезарю» даёт развёрнутую характеристику Шекспира как «друга Натуры», величайшего сердцеведа, тайновидца душ, якобы исполненного столь любезной для Карамзина «священной меланхолии». Вслед за английскими писателями Карамзин называет немецких: «альпийского Теокрита, сладчайшего песнопевца» — Геснера и «священного» творца «Мессиады» — Клопштока. О французской литературе в стихотворении Карамзина вообще не говорится ни слова, равным образом не упоминается и ни один из русских писателей. Таким образом, не только в области прозы, но и в области поэзии Карамзин по началу ощущал себя писателем, вынужденным как бы заново начинать русскую литературу.

Вызовом традиции является и самая форма данного стихотворения Карамзина, написанного белым стихом. Вообще, параллельно Радищеву (вспомним высказывания последнего о русском стихосложении в «Путешествии», в главе «Тверь»), молодой Карамзин явно стремится в это время к реформе и самого нашего стихосложения, канонизированного Ломоносовым и Сумароковым. И. И. Дмитриева в 1788 г. он убеждает писать героическую поэму не шестистопным ямбом, а греческими гекзаметрами. Сам он пишет в это время почти исключительно белым стихом, всячески экспериментируя в этом направлении, пытаясь перенести в русскую поэзию античные строфы, эпический размер старинных испанских романсеро («Граф Гварино»; в 1833 г. этим же размером напишет своего «Родрика» Пушкин); заявляет о намерении писать свою «богатырскую сказку» «Илья Муромец» былинным складом — «мерой наших старинных песен». На самом деле Карамзин не выдерживает в своей «богатырской сказке» былинного стиха, подвергая его литературной обработке в сторону приближения к обычной силлабо-тонической версификации. Тем не менее эта его попытка внести «народность» в самое

стихосложение приобрела в своё время немалую популярность: складом «Ильи Муромца» был написан ряд сказочно-богатырских поэм, вплоть до «Бовы» Пушкина. Карамзину удалось дать и несколько удачных образцов новых размеров. Таков, например, размер его «Осени»: «Веют осенние ветры || В мрачной дубраве, || С шумом на землю валяясь || Желтые листья...»

Однако радикально-реформаторские тенденции Карамзина в отношении стихосложения не оказались прочными. Уже с 1792 г. Карамзин снова, за отдельными и немногими исключениями, возвращается к каноническому рифмованному стиху (в частности, в 1793 г. он переводит отрывок из «Илиады» Гомера традиционным александрийским стихом, тем самым рифмованным шестистопным ямбом, против которого не так давно предостерегал Дмитриева). Конечно, в своей деятельности стихотворца Карамзин имел и русских литературных предков: элементы сентиментализма — «чувствительности» — уже складывались, как мы знаем, внутри некоторых жанров самого классицизма: эклоги, песни, идиллии. Был у Карамзина-сентименталиста и непосредственный предшественник в лице попечителя Московского университета М. Н. Муравьёва (1757—1807), в стихах и в прозе которого, являвшихся переходным звеном от медитативной поэзии Хераскова к поэзии Карамзина (кстати, молодой Карамзин из всех русских поэтов выделял именно одного Хераскова), уже закладывались основы нового, сентиментально-поэтического стиля. Но именно в творчестве (в том числе и в стихах) Карамзина стиль сентиментализма получил законченное и полное литературное выражение.

Основной чертой поэзии Карамзина также является почти совершенный (за единичными исключениями) отказ его от гражданско-государственных и вообще политических тем и мотивов поэзии классицизма и, наоборот, сосредоточение внимания на темах личной, частной жизни. В «Ответе моему приятелю, которой хотел, чтобы я написал похвальную оду великой Екатерине» (1793), Карамзин писал: «Бедной чижик не дерзнет || Петь гремящей Зевса славы: || Он любовь одну поет; || С нею в рощице живет». Сравнение себя с «бедным чижиком» — такое же демонстративно-вызывающее самоумаление, как и название сборника своих сочинений «безделками». Дело, понятно, не в том, что Карамзин всерьёз соглашался считать свои литературные произведения безделками, а в том, что эти-то «безделки» он по существу противопоставлял всей предшествовавшей и современной ему «высокой» литературе — «одическому вздорословию», и противопоставлял в качестве настоящего, с его точки зрения, подлинного литературного дела. За год до только что цитированных стихов Карамзина Державин, как мы уже знаем, назвал его «соловьём». Это название и подхватывает в ряде последующих стихов Карамзин, прямо противопоставляя себя в качестве «соловья» «галкам и воронам» классицизма (басня «Соловей, галки и вороны», 1794; стихотворение «Соловей», 1796; басня «Филины и соловей, или просвещение», 1803). Гражданствен-

ной поэзии классицизма Карамзин противопоставляет «соловьиные» песни поэта — уход в себя, в мир своих собственных интимно-личных настроений и чувств. В противовес героике классицизма — героике воинских подвигов, славы, долга — «соловей»-Карамзин выдвигает тему «любви к красавицам» — «приятность вольной страсти», не знающей никаких преград: «Любовь сильнее всего, святее всего, несказаннее всего» (характерно, что и содержание псевдобогатырской сказки Карамзина «Илья Муромец» составляет не описание подвигов былинного русского богатыря, а любовный эпизод в сентиментально-романическом вкусе). Вторым основным мотивом поэзии Карамзина является мотив дружбы, зачастую сливающейся с любовью, которая и сама не что иное, как «нежная дружба». Одно из своих программных стихотворений «Послание к женщинам», грандиозное по объёму, почти равное «Водопаду» Державина (392 стиха), Карамзин заканчивает следующей автоэпитафией: «Что истина своей рукою || Напишет над моей могилой? Он любил: || Он нежной женщины нежнейшим другом был!»

Идеалом лирика Карамзина является не пышное и суетное светское, придворное существование, а «чувствительность и покой сельского мирного крова»; не деятельность, а созерцание; не внешние события, а внутренняя жизнь чувствительной души, тихая жизнь поэта-мечтателя в кругу друзей, в укромной «хижинке», укрывающей его от всех житейских и, в первую очередь, политических бурь и потрясений. В соответствии с этим Карамзин культивирует жанры дружеского послания, сентиментально-любовной песни. Совсем поновому строит Карамзин и самый образ поэта. Если в поэтике классицизма поэт — носитель норм должного, учитель разумного бытия, глашатай истины, по Карамзину поэт — всего лишь «искусный лжец», создатель «приятных вымыслов». А раз поэт не изображает действительно существующее, а всего лишь правдоподобно и приятно «лжет» — нельзя требовать от него устойчивости. Единственный устав для него — впечатление данной минуты. Поэтому не следует удивляться, а тем более осуждать поэта за то, что сейчас он говорит одно, а через минуту утверждает прямо противоположное. Подобный художественный «протеизм» лежит в самой натуре поэта, настроения которого меняются так же, как поверхность светлого пруда под влиянием внезапно налетевших на солнце облаков: «Противоречий сих в порок не должно ставить || Любимцам нежных Муз; их дело выражать || Оттенки разных чувств, не мысли соглашать» («Протей, или несогласия Стихотворца», 1798). «Поди в весенний сад», — заключает Карамзин это стихотворение, являющееся своего рода манифестом сентиментального импрессионизма:

Где ветренный Зефир резвясь целует Флору
В прелестных цветниках — там зрение пленят
И роза, и ясмин, и ландыш, и лилея:
Сорви, что выберешь по вкусу своему.
Так точно, нежный вкус к Поэзии имея,
Читай стихи — и верь единственно тому,

Что нравится тебе, что сказано прекрасно
И что с потребностью души твоей согласно;
Читай, тверди, хвали: хвала стихам венец.
Поэзия цветник чувствительных сердец.

Сам Карамзин дал образец такой, впервые им у нас создаваемой, поэзии оттенков, полутонов, переливов чувств — из одного в другое, прямо противоположное — в своём едва ли не самом художественно-выразительном стихотворении «Меланхолия (Подражание Деллию)», написанном почти в самом конце его литературно-художественной деятельности (в 1800 г.) и как бы её подытоживающем:

Страсть нежных, кротких душ, судьбою угнетенных,
Нешастных щастие и сладость огорченных!
О меланхолия! ты им милее всех
Искусственных забав и ветреных утех.
Сравнится ль что-нибудь с твоею красотою,
С твоей улыбкою и с тихою слезою?

Помимо всего, стихотворение это превосходно передаёт основной — ущербный, осенний — колорит карамзинского творчества. Меланхолическому лирику Карамзину «сумерки милее ясных дней»; его «плениют закатные часы», «когда светило дня на небе угасает»; ему «приятнее всего» «Не шумная весна любезная веселость, || Не лета пышного роскошный блеск и зрелость, || Но осень бледная, когда, изнемогая || И томною рукой венки свой обрывая, || Она кончины ждёт». Поэзия Карамзина по темам, по настроениям, даже зачастую по самой фактуре стиха во многом непосредственно подготавливала литературную деятельность Батюшкова и Жуковского. Так, эпиграфическо-анакреонтическое стихотворение Карамзина «Веселый час» (1791) прямо предваряет не только одноимённое стихотворение Батюшкова, но и некоторые лицейские стихи Пушкина; антологическое «Приношение Грациям» (1793) — «Мечту» того же Батюшкова (ср. у Карамзина: «Богини кроткие, любимицы небес, || Подруги нежных муз, и всех красот нетленных...»; у Батюшкова: «Подруга нежных муз, посланница небес, || Источник сладких дум и сердцу милых слез, || Где ты скрываешься, Мечта, моя богиня?»). «Меланхолия» прямо переключается с лирикой Жуковского. Находим у Карамзина и первый абрис многих будущих романтических формул Жуковского. Такова, например, концовка «Послания к Дмитриеву» (1794): «...ангел мира освещает || Пред ним густую смерти мглу. || Там — там — за синим океаном, || Вдали, в мерцании багряном...»; или строфа стихотворения «Берег» (1802): «Жизнь! ты море и волнение! || Смерть! ты пристань и покой! || Будет там соединенье || Разлученных здесь волной». Стоит взять курсивом слова «там» и «здесь», чего у Карамзина не сделано и что является любимым приёмом Жуковского, и едва ли можно будет отличить эти строки от стихов последнего. Равным образом у Карамзина имеем и первые образцы романтической баллады (см. его стихотворение «Раиса. Древняя баллада», 1791; перевод «древней гишпанской исторической песни «Граф Гваринос»). Всё это определяет историко-литературное

место стихотворной деятельности Карамзина. Однако «соловей» Карамзин «пел» свои стихи не столько «в роще», «при свете ясных луны», сколько в искусственно-тепличной атмосфере дворянской гостиной-салона. Это накладывает на многие его стихи специфически-салонный отпечаток. В «Послании к женщинам» Карамзин галантно заявляет, что его постоянной целью являлось «быть писателем, творцом, для вас, красавицы, приятным». Именно этим стремлением быть приятным «нежному полу» порождён длинный ряд всякого рода стихотворных «игрушек»: мадригалов, стихотворных экспромтов, рифмованных бон-мо, надписей — «к дамской табакерке», «на статую Купидона» — «мраморного амура», которого, как гласит специальное примечание Карамзина, «сочинитель увидел в одном доме... и с позволения хозяйки исписал его карандашем с головы до ног» (всего девять надписей: «На голову», «На глазную повязку», «На сердце», «На палец, которым Купидон грозит», «На руку», «На крыло», «На стрелу, которую амур берет в руку», «На ногу», «На спину»). Это жеманно-дамское стихотворное рукоделье было оборотной стороной карамзинской «чувствительности» и в свою очередь породило целое эпигонское течение, продолжавшееся в период первых десятилетий XIX в. и окончательно засахарившееся в поэзии издателя «Дамского Журнала», пресловутого князя Шаликова, жестоко высмеянного Батюшковым в его сатирическом «Видении на берегах Леты» и продолжавшего быть мишенью для насмешек Пушкина и его друзей. Особенно резкую реакцию вызвала эта сторона поэзии Карамзина в сознании Пушкина, неоднократно гневно заявлявшего, что он пишет свои стихи «не для прекрасного пола».

Значение Карамзина.

Литературно-художественная деятельность Карамзина, хотя она и продолжалась в основном меньше пятнадцати лет, имела чрезвычайно большой литературный резонанс: Карамзин сделался признанным главой русского сентиментализма, создав многочисленную школу учеников и подражателей. «Письма русского путешественника» породили целую серию русских «сентиментальных путешествий» («Путешествие в полуденную Россию» В. Измайлова, 1800—1802; «Путешествие в Малороссию», 1803—1804; «Путешествие в Кронштадт» П. И. Шаликова, и т. д.). Однако все эти подражания лишены не только новаторского, но и большого познавательного значения, присущего карамзинским «Письмам», представляя собой всего-навсего лирическую записную книжку, блокнот разрозненных дорожных впечатлений и мимолётных чувствований мечтательного «меланхолика». Вообще замечательные творческие достижения Карамзина быстро заштамповались, опошлялись, измельчились в бесчисленных подражаниях и бездарных копиях эпигонов (так, вслед за знаменитой «Бедной Лизой» Карамзина явились «Бедная Маша», «Несчастливая Маргарита», «История бедной Марии», «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор» и др.). Этот эпигонствующий сентиментализм в прозе и в стихах беспощадно высмеивался и пародировался и «архаистами» (Шишков и его группа), и «новаторами» (Батюшков,

Вяземский, молодой Пушкин). Однако значение творчества Карамзина далеко вышло за пределы создания только школы подражателей. Белинский, которого никак нельзя упрекнуть в пристрастии к Карамзину, подчёркивая полную и бесповоротную устарелость его творчества «для нашего времени» — времени Пушкина, Лермонтова, Гоголя, — вместе с тем, рассматривая его в исторической перспективе, писал: «Карамзиным началась новая эпоха русской литературы»; в его творчестве впервые в нашей литературе нашла отражение «жизнь сердца», он «создал на Руси образованный литературный язык» и тем сумел «заохотить русскую публику к чтению русских книг». В силу этого Белинский прямо находит возможным говорить о целом большом «карамзинском периоде» в истории нашей литературы, сменившем ломоносовское «книжное направление» и непосредственно предшествовавшем пушкинскому.

Действительно, отпечаток карамзинизма в этом широком смысле слова носит на себе почти все значительные явления первых двух десятилетий XIX в.: окрашенная в сентиментальные тона драматургия Озерова; вырастающая во многом на сентиментальной карамзинской основе поэзия Жуковского. Под знамёнами Карамзина — реформатора литературного языка, создателя «нового слога», протекает деятельность «Арзамаса» — колыбели Пушкина-лицейца.

Карамзин был и первым русским писателем, творчество которого в целом получило широкую европейскую известность. До него переводы произведений русских писателей на иностранные языки были явлением единичным и исключительным (перевод «Сатир» Кантемира, двух-трёх трагедий Сумарокова, нескольких стихотворений Ломоносова, оды Державина «Бог»). Почти всё написанное Карамзиным было переведено на ряд языков («Письма русского путешественника» появились во французском, немецком, английском, польском и голландском переводах; «История Государства Российского» — во французском, немецком, английском, польском, греческом и т. д.

В формировании Карамзиным нового литературного направления — дворянского сентиментализма — ближайшее участие принимал Иван Иванович Дмитриев (1760—1837). Будучи старше Карамзина шестью годами, Дмитриев раньше его начал и свою литературную деятельность. Однако творчество Дмитриева оформилось и приняло свойственный ему характер под влиянием именно Карамзина, в «Московском Журнале» которого и появились первые его произведения, снискавшие ему широкое читательское внимание и всё возрастающую популярность. Дмитриев прожил большую жизнь, пережив Пушкина: умер девять месяцев спустя. Однако литературная деятельность его в основном ограничивается хронологическими рамками XVIII в.: наиболее характерные и значительные его произведения были напечатаны в 90-е годы XVIII в.; после же 1802—1803 гг. он почти и вовсе перестал писать, сделав, как и Державин, блестящую служебную карьеру, достигнув звания сенатора и министерского поста (с 1810 до 1814 г. был министром юстиции). В противоположность Карам-

зину, в основном бывшему прозаиком, литературная деятельность Дмитриева протекала исключительно в области поэзии, для которой он до известной степени сделал то, что Карамзин сделал для прозы. По словам акад. В. В. Виноградова, «Дмитриев стремился, так же как и Карамзин (но делал это прямолинейнее, ограниченнее, мельче, чем Карамзин), к установлению средней нормы общего литературного национального русского языка... близкой к этикетному, отборочному речевому обиходу светского дворянского общества и тяготеющей к „поэтичности“».

Как и Карамзин, Дмитриев решительно противопоставляет свою поэзию «высокой», риторической линии в литературе. Выпуская в 1795 г. свои стихи отдельным сборником, он демонстративно, вслед за Карамзиным, называет его: «И мои безделки». Годом ранее, в 1794 г., Дмитриев и прямо выступает против «одического вздорословия» своей знаменитой сатирой «Чужой толк» (ещё до этого он пародировал одический стиль в «Гимне восторгу» 1792 г.). В «Чужом толке» Дмитриев смеётся над современными ему слагателями хвалебных од — «нашими Пиндарами», которые «народ всё нужный, должностной» и могут заниматься литературой только в весьма тесном промежутке между служебными обязанностями и светскими развлечениями. Подвергает он резкому осмеянию и служебно-практические побуждения многих одописцев, цель которых — «награда перстеньком, нередко сто рублей, иль дружество с князьком». Остро смеётся сатирик и над традиционным арсеналом заштампованшейся одической поэтики. Сатира Дмитриева направлена словно бы только против бездарно-незадачливых поэтов-одописцев. Но по существу Дмитриев складывает отходную всему хвалебно-одическому жанру классицизма XVIII в. Оды будут писаться ещё лет двадцать пять — тридцать после дмитриевского «Чужого толка». Будет писать их подчас и сам Дмитриев, правда, уже в несколько иной, больше всего державинской манере. Однако с этого времени в сознании большинства оды становятся явно архаическим жанром. «Чужим толком» «век од», говоря словом Пушкина, кончается. В том же 1794 г. Дмитриев взамен одического жанра даёт образец нового поэтического вида — стихотворение «Ермак». Подвиги исторического героя — покорение Ермаком Сибири — описываются им в жанре не оды, а историко-романтической песни-баллады.

Рассказ об этих подвигах дан в форме беседы двух сибирских шаманов, горюющих об утрате их родиной своей независимости. Они клянут Ермака, но, сами того не желая, прославляют его геройство; в концовке к этому присоединяется и сам автор. Стихотворение начинается в типично-«оссиановских» тонах:

Какое зрелище пред очи
Представила ты, Древность, мне?
Под ризою угрюмой ночи,
При бледной в облаках луне,
Я зрю Иртыш: крутит, сверкает,
Шумит и пеной подмывает

Высокий берег и крутой;
На нем два мужа иануренны,
Как тени, в аде заключенны,
Сидят, склонясь на длань glavой;
Единый млад, другой с брадой,
Седою и до чресл висящей...

Однако тут же Дмитриев стремится отойти от традиционно-«оссianовских» штампов, в соответствии с которыми полностью построены эти строки (ночь, луна, бурный поток, таинственные «тени» старца и юноши), сообщить своему описанию некий «местный колорит»:

На каждом вижу я наряд,
Во ужас сердце приводящий!
С булатных шлемов их висят
Со всех сторон хвосты змеины,
И веют крылья совины;
Одежда из звериных кож;

Вся грудь обвешена ремнями,
Железом ржавым и кремнями;
На поясе широкий нож;
А при стопах их два тимпана
И два повержены копыя:
То два сибирские шамана,
И их словам внимаю я.

Дальше следует беседа шаманов, вся выдержанная в уныло-мрачном тоне глубокой скорби и отчаяния. «Ермак» принадлежит к числу наиболее прославившихся у современников стихотворений Дмитриева. Исторически это произведение, действительно, было новым словом в нашей поэзии. «Стихи этой пьесы, — писал 50 лет спустя в своих пушкинских статьях Белинский, — для нашего времени и грубы, и шероховаты, и непотичны; но для своего времени они были превосходны, и от них веяло духом новизны. Что же касается до манеры и тона пьесы — это было решительное нововведение, и Дмитриев потому только не был прозван романтиком, что тогда не существовало ещё этого слова». Однако по самому существу своей природы Дмитриев менее всего был романтиком. Основной чертой его творческой личности было преобладание не сентиментального чувства или романтического воображения, а рационального начала — старого «классического» «ума», даже, в ещё большей степени, остроумия. По всему психическому складу Дмитриева ему были близки не английские и немецкие поэты-предромантики, которыми увлекался Карамзин, а эпигоны классицизма, представители французской «лёгкой» салонной поэзии XVIII в. — Флориан, Гишар, Легуве — «грибы, выросшие у корней дубов», т. е. великих французских писателей-классиков, как именовал их Пушкин. В силу этого стилевые тенденции, заложенные в «Ермаке», дальнейшего развития в поэзии Дмитриева не получили; невзирая на успех «Ермака», по пути романтической баллады он не пошёл; «Ермак» остался в его творчестве единственным образцом этой манеры. Разработка национально-исторической темы дана им ещё в двух стихотворениях, также пользовавшихся большой популярностью у современников: «К Волге» (1794) и «Освобождение Москвы» (1795). Эпиграф из последнего: «Москва, России дочь любима, || Где разную тебе сыскать...» — Пушкин взял к 7-й главе «Евгения Онегина». В первом характерны строки о Разине, одно упоминание имени которого вызывает панический ужас у «кормчего»: «Холодный пот по нем разлился, || И перст на воздухе держал»; «певец» же, т. е. сам Дмитриев, заслоняется от страшного призрака воспоминаниями о победах Ивана IV и Петра I над татарами и персами. Гораздо характернее для Дмитриева написанная за два года до «Ермака» «баллада» совсем в другом роде — «Отстав-

ной вахмистр». По свидетельству племянника поэта, в этой шуточной, почти пародийной балладе «описано истинное происшествие, случившееся в Сызранском уезде в деревне Ивашевке». Один мелкопоместный дворянин, женившийся в молодых годах, был взят в качестве недоросля на военную службу. В течение двадцатилетнего отсутствия он не имел никаких известий из дому (почты тогда ещё не было), а вернувшись, не нашёл жены. Оказалось, что она укрывала у себя в доме разбойников, была изобличена и сослана. Эта хотя и бытовая, но по существу достаточно драматическая тема была обработана Дмитриевым в форме неприятзательно-юмористического рассказа в белых стихах, изложенного «простым слогом» с многочисленными элементами натуралистической бытописи.

Начинается баллада в намеренно приподнятом и одновременно тут же иронически снижаемом тоне:

Сними с себя платочек,
Седая старина!
Да возведу я внукам,
Что ты откроешь мне.

Однако, поскольку под этим «платочком» бабушки «седой старины» оказывается нечто совсем не высокое и менее всего поучительное, подобное начало приобретает характер почти пародии, сатирически обобщённой по адресу любителей патриархального старого быта. Это выясняется со второй же строфы:

Я вижу чисто поле;
Вдали ж передо мной
Чернеет колокольня,
И вьется дым из труб.
Но кто вдоль по дороге,
На голом рыжке

Трюх-трюх, а инде рысью.
Под шляпой в колпаке,
В замасленном колете,
С котомкой в тороках?
Палаш его тяжелый,
Тащась, чертит песок.

Этот «бывший вахмистр Шемшинского полку», подъезжая к родным местам, раздумывает о встрече с покинутой им в молодости супругой:

Завидя ж дым в деревне
Растаял пуще он;
Тогдашний день субботу
И баню вспомянул.
«Любезная хозяйка! —
Ворчал он про себя: —
Помешкай на минуту,
И будешь ты сам-друг».
Уж витязь наш проехал
Околицу с гумном —

И вот уж он въезжает
На свой господский двор.
Но что, ах! в нем находит?
Его ль жилище то?
Лубки прибиты к окнам,
И на дверях запор;
Не видно в целом доме
Ни курицы живой;
Все тихо! — лишь на кровле
Мяучит тощий кот.

Навстречу вахмистру спускается с крыльца его старый дворовый слуга «лысый Терентьич»:

Друг друга вмиг узнали —
И тот, и сей завыл.
«Терентьич! где хозяйка?» —
Помещик спросил.

Терентьич рассказывает барину грустную повесть о его Груняше, державшей «пристань недобрым молодцам». Однако всё кончается самым будничным образом:

Несчастный муж поплакал,
Потом, вздохнув, пошел
К Терентьичу в избушку
И с горести лег спать.

Сей витязь и поныне,
Друзья! еще живет;
Три года как в округе
Он земским был судьей.

Эта всё проникающая собой будничность, сказывающаяся и в разработке фабулы, и в языке, и в общем тоне повествования, и в описаниях (вплоть до тощего кота, одиноко мяукающего на кровле — черта почти гоголевского пейзажа!) была в нашей поэзии XVIII в. явлением столь же новым и небывалым, как и романтическая риторика «Ермака». В какой-то степени это предвосхищало не только «низкую природу» иных пушкинских описаний, но и прямо манеру будущей натуральной школы. Пушкин сочувственно напоминает эту «прекрасную балладу» Дмитриева в своём «Станционном смотрителе», сравнивая Симеона Вырина с «усердным Терентьичем». Неудивительно, что «Отставной вахмистр» был с недоумением встречен большинством современников, один из которых критически назвал его «рифмопрозаическим творением». Мало того, сам Дмитриев, очевидно, в связи с этим счёл нужным придать своей «балладе» другое, как бы не только объясняющее, но и оправдывающее её необычный тон и характер заглавие «Карриатура» и подвернул её при переизданиях очень значительной стилистической переработке, стремясь, по наблюдениям акад. В. В. Виноградова, придать ей более «элегантный» стиль, снять «грубость и фамильярность обиходных, устных выражений». В том же направлении настойчиво перерабатывает он и ряд других своих стихов¹. Но и «Отставной вахмистр», при всей характерности его для Дмитриева, не является типичным для него произведением. В основном творчество Дмитриева, как уже сказано, пошло по линии «лёгкой», салонной поэзии, которой он обычно сообщает некий условный сентиментально-элегический налёт. Излюбленными жанрами Дмитриева становятся жанры басни, послания, любовной песни-романса, всякого рода альбомных безделушек (эпиграмм, мадригалов, надписей и т. п.), наконец, шутливой стихотворной повести-«сказки». Особенно славились у современников басни, любовные романсы и сказки Дмитриева.

Поэт и критик Мерзляков так определил эволюцию басен в нашей литературе XVIII в.: «Сумароков нашёл их среди простого, низкого народа; Хемницер привёл их в город; Дмитриев отворил им двери в просвещённое, образованное общество, отличающееся вкусом и языком». Действительно, продолжая линию Хемницера, Дмитриев не только лишил свои басни сумароковской нарочитой вульгарности, но и прямо привёл их в дворянскую гостиную, заста-

¹ См. статью В. В. Виноградова «Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева». «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. I, 1949, стр. 161—278.

вив своих басенных зверей изъясняться по-карамзински выработанным «новым слогом» светского общества. Басни Дмитриева оправлены в форму лёгкого моралистически окрашенного салонного сказа, подчас, подобно карамзинским повестям, прямо обращённого к друзьям автора. Вот, например, начало басни «Заяц и перепелиха»:

Как над несчастливым, мне кажется, шутить?
Ей-богу, я и сам готов с ним слезы лить;
И кто из нас, друзья, уверен в том сердечно,
Что счастлив будет вечно?

Послушайте! Я вам пример на то скажу.

С перепелихою жил заяц чрез между... и т. д.

Но при несомненном и крупном — в отношении языка и стиха — литературном достоинстве басен Дмитриева они лишены того, что составляет основное качество басенного творчества его младшего современника, Крылова, — народности. Именно это заставляло Пушкина энергично заявлять, что все басни Дмитриева «не стоят одной хорошей басни Крылова».

Огромным успехом пользовались и сентиментально-любовные песенки Дмитриева — жанр, уже разрабатывавшийся до него Ю. А. Нелединским-Мелецким (1752—1828). Некоторые из них Дмитриев стремился создавать на «простонародной» — фольклорной — основе. Издан был им, по следам Чулкова, и «Карманный песенник, или собрание лучших светских и простонародных песен». Однако в отношении последних он действовал методом Богдановича (вспомним собрание пословиц последнего), значительно подработав их на салонный лад. Сентиментально-любовные романсы самого Дмитриева о стонающих сизых голубочках, умирающих от тоски по своим голубкам («Стонет сизый голубочек»), или о крепостных Парашах, своим пением и пляской услаждающих чувства помещенных эстетов («Пой, скачи, кружись, Параша!»), так же далеки от подлинных народных песен, как далеки описания карамзинской «Бедной Лизы» от реального крестьянского быта.

Никакого отношения к подлинному народному творчеству не имеют и стихотворные «сказки» Дмитриева, восходящие к жанру «классической» лафонтеновской сказки (conte). Одну из них «Причудница», Дмитриев, правда; окружает русскими сказочными атрибутами, вплетая в неё элементы не только русского, но и украинского фольклора; однако она представляет собой всего лишь склонённое на русские нравы подражание Вольтеру. Другая, самая ранняя и наиболее значительная стихотворная повесть-«сказка» Дмитриева «Модная жена» — подражание стихотворному рассказу французского поэта XVIII в. Грекура «Разуверенный кривой» — «Le borgne détrompé». «Модная жена» — сатирико-бытовой анекдот на тему о ловкой светской моднице и её доверчивом роконосце-супруге. Но анекдот этот облечён в форму лёгкого и изящного шутивого стихотворного рассказа, рисуящего не мифологическую историю любви Амура и Психеи, что имеем мы в «Душеньке» Богдановича, а кар-

тины повседневной жизни светского общества. В сближении поэзии и повседневности, равно как в превосходно выработанном Дмитриевым, соответствующем этому, гладком и шутливо-изящном разговорно-поэтическом слого, подготовившем слог Батюшкова, князя Вяземского и др., и заключается одно из основных достижений его литературно-поэтической деятельности. «Дмитриев не был поэтом в смысле лирика,— пишет о нём Белинский,— но его басни и сказки были превосходными и истинно-поэтическими произведениями для того времени. Песни Дмитриева нежны до приторности,— но таков был тогда всеобщий вкус. Вообще в стихотворениях Дмитриева, по их форме и направлению, русская поэзия сделала значительный шаг к сближению с простотою и естественностью, словом — с жизнью и действительностию: ибо в нежно-вздохательной сентиментальности всё же больше жизни и натуры, чем в книжном педантизме». Белинским дана здесь точная оценка исторического значения Дмитриева. И недаром, анализируя «Евгения Онегина», он же упоминает (конечно подчёркивая всю колоссальную разницу между двумя этими произведениями) именно «Модную жену» Дмитриева.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Собрание сочинений Карамзина в последний раз было издано в трёх томах Смирдиным в 1848 г. (т. I — стихотворения и исторические статьи; т. II — «Письма русского путешественника»; т. III — повести, очерки и статьи различного содержания). В 1917 г. Отделением русского языка и словесности Академии наук было предпринято издание полного собрания сочинений Карамзина; однако вышел лишь первый том его, отредактированный В. В. Сиповским и содержащий только стихотворения Карамзина. Дополнением к смирдинскому изданию являются «Неизданные сочинения и переписка» Карамзина, СПб 1862. Очень полезно издание «Избранных сочинений Карамзина», под ред. Л. Поливанова, с вводными заметками, историко-литературными и критическими примечаниями и т. п. Вышла только первая часть этого издания (М. 1884), охватывающая период деятельности почти все его основные литературно-художественные произведения. Наиболее полным изданием сочинений И. И. Дмитриева является издание 7-е, 1893 г., под ред. и с примечаниями Флоридова, в двух томах (т. I — стихотворения; т. II — мемуары «Взгляд на мою жизнь» и письма). Избранные стихотворения Карамзина и Дмитриева со вступительными статьями и примечаниями А. Кучерова даны в вып. VII малой серии «Библиотеки поэта» — «Карамзин и поэты его времени». Крупный историко-литературный интерес представляют «Письма Карамзина к И. И. Дмитриеву», СПб 1886. Библиографический перечень весьма многочисленной литературы о Карамзине до 1883 г. дан С. Пономарёвым — «Материалы для библиографии литературы о Н. М. Карамзине» (приложение к т. XIV «Записок Академии наук», № 4), СПб 1883. Самой обстоятельной биографической работой о Карамзине является книга М. Погодина «Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников», ч. I и II, М. 1866. Наиболее обширным и значительным историко-литературным исследованием по Карамзину является монография В. В. Сиповского «Н. М. Карамзин, автор „Писем русского путешественника“», СПб 1899.

Белинский неоднократно высказывался о Карамзине в своих статьях-обзорах, начиная с «Литературных мечтаний». Наиболее полная оценка значения Карамзина и карамзинского периода в истории русской литературы, в том числе и творчества Дмитриева, дана им в «Сочинениях Александра Пушкина», ст. 2-я — «Карамзин и его заслуги; карамзинский период русской литературы; Дмитриев...» Из статей о Карамзине и Дмитриеве можно отметить: биографическую статью о московском периоде жизни Карамзина (до заграничного путешествия) Н. С. Тихонравова — «Четыре года из жизни Карамзина» (собр. соч. Тихонравова, т. III, ч. I, 1898, стр. 258—275); статьи Я. К. Грота «Карамзин в истории русского литературного языка». Пересмотр вопроса о начале «нового слога» («Труды Грота», т. II, 1899, стр. 46—98) и «Очерк деятельности и личности Карамзина» (там же, т. III, 1901, стр. 120—166); в т. V «Истории русской литературы» Академии наук СССР (М.—Л. 1941): статьи А. Я. Кучерова, «Сентиментальная повесть и литература путешествий» (стр. 106—120) и Е. Н. Купреяновой, «Дмитриев и поэты карамзинской школы» (стр. 121—143). Языку и стилю Карамзина и Дмитриева посвящён ряд статей в сборнике «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. I, изд. Академии наук СССР, М.—Л. 1949.





ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Оглянемся на весь рассмотренный нами процесс векового развития нашей литературы.

«Так как искусство, со стороны своего содержания,— подчёркивает Белинский,— есть выражение исторической жизни народа, то эта жизнь и имеет на него великое влияние, находясь в таком же отношении, как масло к огню, который оно поддерживает в лампе, или ещё более, как почва к растениям, которым она даёт питание».

Развитие русского народа как великой нации, создание национального государства помещиков и торговцев, борьба, то глухая, то явная, эксплуатируемых народных масс, главным образом крепостного крестьянства, против эксплуатирующих классов и прежде всего дворян-крепостников — такова та историческая почва, которая питала собой русскую литературу XVIII в.— «плод новообразованного общества» (Пушкин).

По началу, в первые два-три десятилетия XVIII в., как мы видели, процесс литературного развития запаздывает относительно развития общественной жизни, отстаёт от неё. Весьма ещё немногочисленные читатели того времени довольствуются традиционными жанрами старорусской письменности: рукописными повестями полупереводного, полуоригинального характера, школьными драмами (театр Кунста-Фюрста, как мы помним, оказался весьма недолговечным), силлабическими виршами. Однако в эти старые формы всё настойчивее проникает и в известной степени овладевает ими новое содержание. Благочестивые повести превращаются в «гистории» о славных подвигах преуспевающих русских «матросов» и «кавалеров» — представителей новой «Российской Европы». Традиционно-религиозные образы и мотивы школьных драм аллегорически переосмысляются на новый злободневно-политический лад. В нескладных и тяжеловесных силлабических виршах воспеваются новые сентиментально-любовные чувства. Всё это — предварение нового этапа литературного развития. Особенно показательной в этом отношении является литературно-публицистическая деятельность Феофана Про-

коповича — писателя, непосредственно связанного со старой церковной культурой и литературой и вместе с тем решительно выступающего в качестве проводника и пропагандиста петровских преобразований и, тем самым, новых, не традиционно-церковных, а светских начал в области науки и литературы. В своих теоретических работах (курс пиитики) и в своей разнообразной публицистической и литературной деятельности Феофан Прокопович является переходным звеном от школьного, схоластического классицизма к классицизму нового типа и непосредственным предшественником Антиоха Кантемира, писателя, который «начал собой историю светской русской литературы» (Б е л и н с к и й).

В творчестве Кантемира художественная литература, до того отставшая от общественной жизни, не только выравнивается, но в известной мере и опережает её. В сатирах Кантемира уже бросается первый вызов писателя-гражданина, стоящего на позициях передового просвещённого дворянства, силам реакции, общественному «злонравию» и непросвещённости. Высокий патриотический пафос, гражданственность, передовая идейность, стремление к просветительству, к руководящему влиянию на общество становятся отныне отличительными чертами прогрессивной русской литературы XVIII в., передаваемыми ею в качестве лучшего своего достояния литературе века последующего. Кантемир, первыми же сатирами которого 1729—1730 гг., несмотря на их архаическую форму, открывается по существу качественно новый этап русского литературного развития XVIII в., охватывающий, примерно, 30—50-е годы, явился зачинателем большого, влиятельного и для своего времени, несомненно, прогрессивного направления в нашей литературе — русского классицизма.

Идейно-политической основой русского классицизма была концепция так называемого «просвещённого абсолютизма». С лозунгом «просвещения» нередко выступал и русский царизм XVIII в. Однако российские самодержцы рассматривали просвещение в лучшем случае как одно из необходимых средств для вящего укрепления своей абсолютной власти. Наоборот, виднейшие деятели русского классицизма считали, что абсолютизм необходимое средство для просвещения страны.

С особенной силой выступает это в художественном творчестве основоположника «высокой», «риторической» линии русского классицизма, Ломоносова — в его героической поэме «Петр Великий», его торжественно-хвалебных одах, форма которых была для поэта способом пропаганды экономического, научного и культурного прогресса страны, развития её производительных сил, её движения вперёд, расцвета всех сторон национальной жизни.

В титаническом облике вышедшего из широких масс трудового народа Ломоносова, в его беспримерном, всеобъемлющем энциклопедизме с наибольшей силой олицетворилась мощь становящейся великой русской нации, сказались лучшие черты национального психического склада — ясность ума, стойкость характера, несокрушимая

энергия и любовь к труду, величайшая преданность родине, могучая жизнеутверждающая сила, оптимизм, вера в человеческий разум вообще и в особенности — в замечательные качества и способности своего народа. Именно Ломоносов осуществил назревшие к тому времени задачи крупнейшего национально-исторического значения, над которыми трудились его предшественники и современники: определил строй национального литературного языка, — упорядочил его лексический состав, регламентировал его грамматику, — дал, начиная со своей оды 1739 г. «На взятие Хотина», первые высокохудожественные образцы русского стиха, национального искусства слова.

Однако отдельные периоды «просвещенного абсолютизма» в русском историческом процессе того времени перемежались периодами жестокой политической реакции; да и главное, сам российский абсолютизм — деспотическое российское самодержавие, опирающееся на грубых и невежественных крепостников-помещиков и продажный чиновничий аппарат — «подьячих», — по существу своему менее всего было просвещённым. Всё сильнее и настойчивее билась об устои «национального государства помещиков и торговцев» приливавшие волны протеста закрепощённого крестьянства. Вот почему в русском классицизме параллельно с утверждающей, одической струей всё заметнее даёт себя знать сатирическая, кантемировская струя: обличение «непросвещенного» дворянства, откупщиков, «крапивного семени» — подьячих — в комедиях, сатирах, притчах Сумарокова, обличение «злых царей» — тиранов — в его же тираноборческих трагедиях, в «Тилемахиде» Тредиаковского. Причём попутно с этим русскими писателями-«классиками» делаются более или менее завуалированные попытки давать «наставления» царям, учить их, «как поступать государю и править государством» (предисловие Тредиаковского к «Аргениде»). Сатирическое отношение к отрицательным явлениям русской жизни и связанная с этим политическая оппозиционность, как бы ни было то и другое ограничено классовыми позициями данного автора, составляют одну из самых своеобразных, сильных и значительных сторон русского классицизма. Именно за это и ценили творчество идеолога русского дворянства и защитника крепостного права, Сумарокова, такие весьма далеко ушедшие от него в социальном и политическом отношении писатели, как Новиков-сатирик и даже Радищев. В то же время именно эти сатирические начала творчества Сумарокова явились непосредственным связующим звеном между вторым (30—50-е годы) и третьим (последняя треть столетия) этапами развития русской литературы XVIII в.

Утверждение Ломоносовым новой стилистики литературной речи, новой стихотворной формы, соответствующих новому общественному содержанию, открыло возможности для дальнейшего стремительного литературного развития. И в последнюю треть века мы действительно присутствуем при замечательном и количественном, и качественном росте и развёртывании нашей художественной литературы, содержание которой обогащается и расширяется в связи с ходом и развитием всего процесса исторической жизни русского народа. Фор-

мирование капиталистического уклада начинает разлагать изнутри феодально-крепостническую систему. Предельно усиливается крепостническая эксплуатация. Это вызывает всё нарастающий народный протест, разрешившийся могучим стихийным взрывом — крестьянской войной первой половины 70-х годов под предводительством Пугачёва, — потрясшим сверху донизу всю империю крепостников.

Всё это глубоко отражается в общественном сознании, а тем самым и в художественной литературе. В связи с развитием общественной жизни растёт и ширится читательская аудитория, охватывающая не только круги дворянства, но и «людей третьего рода»: купцов, городское мещанство, разночинцев, отчасти даже крестьян-грамотеев. Эта новая аудитория предъявляет свои требования к писателям и в известной мере воздействует на их творчество. В литературе, наряду с господствующими дворянскими, начинают проявляться противостоящие им третьесловные тенденции (проза М. Чулкова, Ф. Эмина, драматургия Плавильщикова). Ещё важнее появление и в общественной жизни и в художественной литературе элементов новой демократической идеологии и демократической культуры, порождаемой условиями жизни трудящейся и эксплуатируемой массы закреплённого крестьянства (сатирические журналы Новикова, позднее Крылова, «Недоросль» Фонвизина, антикрепостническое народное творчество — вроде безымянного «Плача холопов»). В связи со всем этим особый вес, значение и популярность приобретает сатира, проникающая во все области литературы — до поэмы («Елисей» Василия Майкова) и оды (сатирические оды Державина) включительно. В литературе завязывается почти неприкрытая и порой весьма ожесточённая борьба между двумя общественно-политическими лагерями — официальным, правительственным, с одной стороны, и лагерем прогрессивно-дворянской и начинающей складываться разночинно-демократической общественности — с другой. Полемика «Трутня» Новикова со «Всякой всячиной», дружные нападения оппозиционных писателей на официальную одопись «карманного стихотворца» Екатерины II, Василия Петрова; столкновение Фонвизина, автора «Вопросов», с сочинителем «Былей и небылиц»; своеобразная литературная полемика с той же Екатериной, автором «Рюрика», автора «Вадима Новгородского» Княжнина — вот наиболее яркие и заметные эпизоды этой борьбы. Огромное влияние на перегруппировку общественных сил и в соответствии с этим на дальнейший ход литературного развития оказало восстание Пугачёва и последующий режим дворянско-полицейской диктатуры, созданный Потёмкиным. Под влиянием непосредственной угрозы всему помещицкому строю некоторые писатели — представители дворянской оппозиционности, вроде Богдановича, — переходят в правительственный лагерь; другие, разочаровавшись в концепции «просвещённого абсолютизма», в организующей силе разума, на которую опирались в своём творчестве писатели-«классики», уходят кто в масонскую мистику, кто в объятия «чувствительности», в частную домашнюю жизнь на лоне «натуры», среди своих крепостных, которых — в по-

рядке защиты от призрака «новой пугачёвщины», создания успокаивающих иллюзий — они изображают в виде добродетельных и кротких пейзажей и пейзажиков. Так начинается складываться новое литературное направление — дворянский сентиментализм, — идущее на смену классицизму, который оттесняется не только извне — «слезной комедией» и «мещанской драмой» В. Лукина и М. Веревкина, «комическими операми» М. Попова, А. Аблесимова и М. Матинского, «Пригожей поварихой» М. Чулкова и «Письмами Эрнеста и Доравры» Фёдора Эмина, — но расшатывается и изнутри: «Елисеем» Василия Майкова и «Душенькой» Богдановича, лирикой Хераскова и, в особенности, «богатырской» поэзией Державина. Окончательно оформляется литературная школа дворянского сентиментализма в 90-е годы в «Письмах русского путешественника», в повестях и лирике Карамзина, в поэзии Дмитриева. Но могучее движение народных масс, с такой силой давшее себя знать в восстании Пугачёва, способствует в то же время усилению и укреплению демократических начал в русской общественной мысли и в русской литературе. Полнее и ярче всего проявляется это в творчестве автора «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева.

Появление Радищева в русской литературе конца XVIII в. не менее, если даже не более, знаменательно, чем появление Ломоносова в литературе середины века. В замечательной, единственной в своём роде книге Радищева впервые сказались важнейшая особенность, которую будут позднее отмечены наиболее крупные и передовые явления русской литературы и которая обусловит её мировое значение, — тесная связь художественного творчества с освободительным, революционным движением.

Радищев был первым русским революционным писателем, нападавшим не на отдельные злоупотребления того, что само по себе является злом, а на самое это зло. В соответствии с этим все преимуществом воспринятые им лучшие традиции нашей литературы XVIII в. обрели у него новое качество, новое революционное звучание. Такое революционное звучание получает у него и ломоносовская формула: «трудиться для пользы общества». Радищев прямо заявляет, что «польза общества» заключается в пользе трудового народа, который, будучи неиссякаемым источником всех и материальных, и духовных сил страны, должен по праву стать её подлинным хозяином, господином. Революционным содержанием наполнилась у Радищева и идея патриотизма. Быть истинным «сыном отечества» — патриотом — значит бороться за народную свободу и народные права, не только отстаивая их от внешних врагов, о чём твердили поэты-одописцы XVIII в., но и вырывая их из хищных когтей императорского двуглавого орла — самодержавия и крепостничества.

Товарищ Сталин вспоминает имя Радищева, говоря о России революционной: «Руководители революционных рабочих всех стран с жадностью изучают поучительнейшую историю рабочего класса России, его прошлое, прошлое России, зная, что кроме России реакционной существовала ещё Россия революционная, Россия Ра-

дищевых и Чернышевских, Желябовых и Ульяновых, Халтуринных и Алексеевых. Всё это вселяет (не может не вселять!) в сердца русских рабочих чувство революционной национальной гордости, способное двигать горами, способное творить чудеса»¹.

С замечательными чертами, присущими передовым явлениям нашей литературы XVIII в., — патриотизмом, гражданственностью, сочувствием страданиям порабождённого народа — непосредственно связано всё более настойчивое обращение прогрессивных писателей к действительности, к реальной жизни русского общества, а тем самым и относительно весьма раннее появление и развитие в литературе реалистических элементов и тенденций и, вместе с тем, развитие элементов народности. В этом отношении не может не быть признано фактом в высшей степени поражающим и знаменательным то, что первый же наш светский писатель XVIII в., Антиох Кантемир, зачинатель русского классицизма — литературного направления, ещё далёкого от реализма, — явился одновременно, по хорошо нам известным словам Белинского, поэтом, который «первый на Руси свёл поэзию с жизнью». Кантемир стал зачинателем реально-сатирической линии нашей литературы, которая протянулась через весь XVIII в., продолжаясь «Гимном бороде» Ломоносова, комедиями, сатирами и притчами Сумарокова, сатирической журналистикой конца 60-х — первой половины 70-х годов, проио-комической поэмой Василия Майкова, прозой М. Чулкова, драматургией Фонвизина, сатирическими одами Державина, в творчестве которого явились вместе с тем и первые элементы «поэзии действительности», сатирой Крылова, «Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева.

При этом чем общественно-прогрессивнее было то или иное литературное явление, тем выше была степень его реалистичности, тем ярче выступала его национальная самобытность. Вспомним почти полную подражательность, литературность сатиры «Всякой всячины» и, наоборот, такие в высшей степени оригинальные, почерпнутые из самой гущи русской действительности, произведения, как «копии» переписки между баринном и крестьянами в новиковском «Трутне» или «Письма к Фалалею» в его же «Живописце»; вспомним бездарную драматургическую стряпню Екатерины II и, с другой стороны, Фонвизинского «Бригадира» и, в особенности, его же «Недоросля», эту, по словам Пушкина, «комедию народную».

Вершиной народности, достигнутой литературой XVIII в., является творчество Радищева.

Подчёркивая антиреалистический по существу своему характер изображения русской жизни главой дворянского сентиментализма, Карамзиним, Добролюбов писал: «Можно ли сказать, что Карамзин... взглянул на действительную жизнь светло и прямо? Едва ли». Наоборот, несмотря на свою литературно-стилевую манеру, во многом близкую поэтике и стилю сентиментализма, Радищев, в полную противоположность Карамзину, сумел «светло и прямо» взглянуть

¹ И. В. Сталин, Соч., т. 13, М. 1951, стр. 25.

на действительность, дать глубоко правдивую, написанную с точки зрения интересов трудового народа — крестьянства — картину современной ему царско-крепостнической России.

Лучшие начала литературы XVIII в. были органически восприняты и подняты на высоту совершеннейшего художественного синтеза восславившим свободу вслед Радищеву, наследником всего нашего литературного прошлого и провозвестником нашего литературного будущего, величайшим русским национальным поэтом — Александром Пушкиным.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Историография русской литературы XVIII в.	10
<i>Источники и пособия (30)</i>	

I

Новое содержание в старых формах. На путях к классицизму.

(Литература первых десятилетий XVIII века)	32
Новая идеология (34). Новая наука (38). Борьба за национальный язык (38). Преобразования в быту (39). Новая интеллигенция (40). Новое искусство (42). Новая литература (43).	
Повести	45
Повесть о Василии Кориотском (46). Повесть об Александре (50). Повесть о купце Иоанне (53). Стихотворные повести (56).	
Стихотворство	57
Виршевое стихотворство (57). Любовная лирика (59).	
Драматургия	64
Создание публичного театра (64). Новый светский репертуар (65). Школьный и придворный театр (69). Интермедии (74).	
Народная литература	78
Народные песни (78). «Мыши kota погребают» (83). Драма «Царь Максимиляян» (84). <i>Источники и пособия (86).</i>	
Феофан Прокопович	87
Биографические данные (87). Личность Феофана (89). Патриотизм Феофана (91). Литературная деятельность (92). Трагедокомедия «Владимир» (94). Лирика (97). <i>Источники и пособия (99).</i>	

**Русский классицизм. Становление национального литературного языка.
Новая система стихосложения.**

(Литература 30—50-х годов.) 100

Новые очаги просвещения (101). Общественная мысль (103). Развитие искусства (105). Создание постоянного русского театра (108). Развитие литературы (110). Классицизм (111).

Кантемир 119

Жизнь и личность Кантемира (119). Литературная деятельность (121). Сатиры (121). Кантемир—родоначальник реально-обличительного направления (130). Судьба сатир Кантемира (132). Последние сатиры Кантемира (134). Художественные особенности сатир Кантемира (135). Язык сатир (135). Стих Кантемира (138). Другие произведения Кантемира (139). Переводы из Анакреонта и Горация (140). Научно-популярная деятельность Кантемира (141). Значение Кантемира (142).
Источники и пособия (143).

Тредиаковский 143

Жизнь и деятельность (144). Начало литературной работы (148). «Езда в остров любви» (149). Попытка обновления литературного языка (151). Ранняя лирика (153). Начало преобразования стиха (154). Классицизм Тредиаковского (160). «Тилемахида» (165). Тредиаковский-филолог (171).
Источники и пособия (172).

Ломоносов 173

Жизнь и деятельность (173). Преобразование русского стиха (176). «Ода на взятие Хотина» (180). Борьба за национальный литературный язык (181). Учение о трёх штилях (184). Литературная позиция Ломоносова (187). «Разговор с Анакреонтом» (188). Воспевание героев (190). Образ Петра I (192). Тема России (195). Темы войны и мира (196). Тема науки (198). Борьба за научное мирозерцание (199). Поэт-учёный (204). Борьба за национальную культуру (207). Идейная сила и слабость од Ломоносова (209). Проблема художественной формы (212). Поэтика оды (216). Значение поэзии Ломоносова (221). Ближайший продолжатель Ломоносова — Поповский (223).
Источники и пособия (224).

Сумароков 225

Личность и деятельность (225). Творчество (229). «Димитрий Самозванец» (238). Общая характеристика трагедий (242). Комедии (244). Поэзия Сумарокова (249). Басни (250). Сатиры (252). «Хор ко превратному свету» (253). Любовная лирика (255). Поэтика Сумарокова (258).
Источники и пособия (259).

На путях от классицизма к сентиментализму и реализму.

Сентиментализм. Зарождение критического реализма.

(Литература последней трети века) 261

Просвещение, наука, печать (264). Общественная мысль (267). Расцвет искусства (273). Расцвет литературы (276). Сентиментализм (278).

Сатирические журналы 1769—1774 гг. Н. И. Новиков. 282

Новиков-сатирик (285). Полемика «Грутня» и «Всякой всячины» (292). «Живописец» (303). «Кошелек» (310). Просветительная деятельность Новикова (314). Значение сатирических журналов Новикова (315).

Источники и пособия (319).

Народная сатира и публицистика 320

Сатирические стихи (321). «Плач холопов» (322). Возвращения Пугачёва (325).

Источники и пособия (329).

Драматургия 60—90-х годов. Фонвизин 330

Русская комедия до Фонвизина. Лукин (331). Жизнь и деятельность Фонвизина (337). Сатирические произведения (346). Драматургия Фонвизина (351). «Бригадир» (352). «Недоросль» (354). Пьесы Вережкина (367). Комическая опера (370). «Анюта» Попова (371). «Мельник» Аблесимова (373). «Гостинный двор» Матинского (375). Политическая трагедия (376). Драматургия Николева (377). Княжнин (382). Комедии Княжнина (385). Трагедии Княжнина. «Рослав» (388). «Вадим Новгородский» (392). Творчество Капниста (401). «Ябеда» (404). Драматургическая деятельность Плавильщикова (407).

Источники и пособия (411).

Поэзия последней трети века. Петров. Василий Майков. Богданович. Херасков 413

Литературная деятельность Петрова (413). Литературная деятельность Василия Майкова (417). Два рода бурлеска (418). «Игрок ломбера» (420). «Елисей, или раздраженный Вах» (421). Бурлескная поэма после Майкова (427). Литературная деятельность Богдановича (428). «Душенька» (431). Литературная деятельность Хераскова (435). Жизнь и деятельность (435). Лирика (437). Драматургия (439). Поэмы. «Россиада» (441). Проза (446).

Источники и пособия (449).

Проза второй половины XVIII века до Радищева и Карамзина: Фёдор Эмин. Михаил Чулков. В. Левшин и др.

Массовая литература 450

Романы Фёдора Эмина (452). Продолжатели Эмина (458). Жизнь и литературная деятельность Чулкова (459). «Пересмешник» (463). Сатирико-бытовые повести «Пересмешника» (467). «Пригожая пова-

риха» (469). Русские сказки Левшина (472). Значение Чулкова и Левшина (473). «Письмовник» Курганова (474). Массовая повествовательная литература (476).

Источники и пособия (481)

Державин 481

Жизнь и личность (482). Творческое созревание (488). «Фелица» (491). Сатирические оды (498). Автобиографичность Державина (501). Победно-патриотические оды (502). Картины русской жизни (507). Природа (508). Поэт-мыслитель (511). Анакреонтические стихи (513). Последний период творчества (514). Державин и классицизм (515). Поэтическое мастерство Державина (523). Кружок Державина (527). Басни Хемницера (528).

Источники и пособия (532).

Радищев 533

Жизнь. Личность. Мирозерцание (534). Творческий путь Радищева (552). Ода «Вольность» (555). Революционная публицистика Радищева (560). «Житие Ушакова» (564). «Путешествие из Петербурга в Москву» (566). Народ в «Путешествии» (580). Метод и стиль «Путешествия» (583). Судьба «Путешествия» (590). Поэзия Радищева (592). Значение Радищева (597).

Источники и пособия (599).

Молодой Крылов 601

Первые драматургические опыты (601). Лирика (602). Крылов-сатирик (605). «Почта духов» (605). «Зритель» (618). Литературная новизна молодого Крылова (622).

Источники и пособия (626).

Карамзин и его школа. Дмитриев 626

Литературная деятельность Карамзина (627). «Письма русского путешественника» (639). Повести (643). «Новый слог» Карамзина (659). Поэзия Карамзина (662). Значение Карамзина (667). Поэзия Дмитриева (668).

Источники и пособия (674).

Заключение 676

Редактор *Н. И. Муравьева.*
Техн. редактор *Н. Н. Махова.*

Подписано к печати 13/IV 1951 г. А 02389.
Бумага 60×92¹/₁₆. Бум. листов 21,5. Печ.
листов 43. Учётно-изд. листов 51,91.
Тираж 60 тыс. экз. Заказ № 502. Цена без
переплёта 18 р. 15 к. Переплёт 2 р.

Набрано и сматрицировано в Первой Об-
разцовой типографии имени А. А. Жданова
Главполиграфиздата при Совете Министров
СССР. Москва, Валуевая, 28.

Отпечатано в 3-й типографии «Красный
пролетарий» Главполиграфиздата при Со-
вете Министров СССР. Москва, Красно-
пролетарская, 16.