

Д. Д. БЛАГОЙ



ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
XVIII ВЕКА



ИЗДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ.
ПЕРЕСМОТРЕННОЕ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР

МОСКВА · 1960

Допущено
Главным управлением университетов,
экономических и юридических вузов
Министерства высшего образования СССР
в качестве учебника для университетов
и педагогических институтов

ПРЕДИСЛОВИЕ К ЧЕТВЕРТОМУ ИЗДАНИЮ

Четвертое издание «Истории русской литературы XVIII века» в основном воспроизводит текст предшествующего третьего издания. Вместе с тем, учитывая то новое, что со времени выхода третьего издания достигнуто советским литературоведением в изучении русской литературы XVIII века, автор внес в него в отдельных случаях необходимые изменения и дополнения. В частности, значительно пополнена новыми работами библиография. Для большего удобства в разделах «Источники и пособия», сопровождающих каждую главу, или в подстрочных сносках указаны источники даваемых цитат, за исключением цитат из тех произведений, которые вошли в «Хрестоматию по русской литературе XVIII века», составленную проф. А. В. Кокоревым (изд. 2, 1956). После каждой цитаты в скобках дано указание на страницу (арабской цифрой), а если нужно и том (римской цифрой) цитируемого источника. Все цитаты из Пушкина даны по Полному собранию сочинений в шестнадцати томах, изд. Академии наук СССР, 1937—1949; из Белинского — по Полному собранию сочинений в тринадцати томах, изд. Академии наук СССР, 1953—1959; из Герцена — по Собранию сочинений в тридцати томах, изд. Академии Наук СССР; из Чернышевского — по Полному собранию сочинений в шестнадцать томах, Гослитиздат, 1939—1953; из Добролюбова — по Полному собранию сочинений в шести томах, Гослитиздат, 1934—1939.



ВВЕДЕНИЕ

Художественная литература — образное отражение и выражение жизни народа средствами искусства слова. XVIII век является очень важным периодом в истории русского народа, а тем самым и в развитии русской литературы.

У русского народа, который сумел сбросить с себя двухвековое монголо-татарское иго и образовать с конца XV в. вокруг Москвы централизованное многонациональное государство, еще не было до XVII в. общности экономической жизни, экономического единства, необходимого для того, чтобы элементы нации могли сложиться в нацию. Небольшие местные рынки стали концентрироваться в один всероссийский рынок, как указывает В. И. Ленин, примерно с XVII в.¹ Примерно с XVII в. начинается и длительный процесс складывания русской народности в русскую нацию, историческую категорию эпохи поднимающегося капитализма. В XVIII в. этот процесс продолжается со все усиливающейся стремительностью. Потребностями складывающейся русской нации были вызваны экономические и социально-политические реформы первой четверти XVIII в.

Монголо-татарское иго на длительное время замедлило и ослабило экономическое и культурное развитие русского народа, задержавшего дальнейшее продвижение полчищ завоевателей на Запад, который благодаря этому смог далеко опередить Русь в своем развитии. Поэтому превращение сильно отставшей Московской Руси в могучую Российскую империю, способную отстоять свою целостность и независимость от внешних врагов, было исторически прогрессивно. Российская империя строилась в интересах классов помещиков и торговцев путем беспощадной эксплуатации закрепощенной крестьянской массы; но в этой исторически ограниченной форме было осуществлено дело большого национального значения. Страна мощно продвинулась

¹ В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4, т. 1, стр. 137—138 (в дальнейшем цитаты даются по этому изданию).

вперед, развила свои производительные силы, укрепила и воз-
величила свою государственность, заняла одно из первых мест
в европейской международной системе.

Одной из важнейших составных частей общего процесса фор-
мирования и развития русской нации было формирование и раз-
витие национальной культуры, в том числе русской националь-
ной литературы и неперемного ее условия — национального
русского литературного языка, национальной художественной
формы. Эта исторически назревшая проблема определила собой
все движение нашей литературы XVIII в., литературы «подымаю-
щейся нации»¹.

В дореволюционном литературоведении нередко выдвигалось
утверждение о несамостоятельности русской литературы XVIII в.,
ее «рабской подражательности» литературам западноевропей-
ским. Подобное представление безусловно неправильно.

Основные этапы в развитии новой русской литературы, как и
самая их последовательность (классицизм, сентиментализм, ро-
мантизм, наконец, реализм) соответствовали основным этапам
в развитии других новых европейских литератур. Немалую роль
в этих соответствиях играли межнациональные литературные
связи и взаимодействия, обмен творческим опытом, влияние бо-
лее развитых литератур на литературы, менее развитые. Но это не
имело определяющего значения. Возникновение и развитие евро-
пейских наций происходило в рамках одной и той же большой
исторической эпохи — становления капитализма и новых буржу-
азных общественных отношений. Этим объясняются аналогич-
ные черты, которыми характеризуется процесс развития многих
европейских наций: создание национальных абсолютистских мо-
нархий, борьба со «средневековьем» в различных областях госу-
дарственной и общественной жизни и культуры, последующая
освободительная борьба против абсолютизма, борьба крестьян
против помещиков, борьба буржуазии с дворянством и т. д. Но,
будучи обусловлен в своем развитии общим характером данной
исторической эпохи, каждый народ в соответствии со своими на-
ционально-историческими особенностями развивается на свой
особый лад. То же самое относится и к развитию каждой нацио-
нальной литературы. В своем развитии литература каждого евро-
пейского народа обусловлена некоторыми основными законо-
мерностями, общими для остальных европейских литератур. Но
вместе с тем она имеет свои черты и особенности, свое неповто-
римое национальное своеобразие. В России, в противополож-
ность Франции XVIII в., «третье сословие» — буржуазия не была
главным, ведущим классом. В то же время большинство русской
нации изнемогало в тисках тормозившего развитие обществен-
ных отношений и самого бесчеловечного крепостнического гнета.
Это создавало особый, более демократический, чем на Западе,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. X, 1933, стр. 227.

характер русского освободительного движения. Борьбу за ликвидацию феодализма, за новые, объективно-буржуазные общественные отношения начали лучшие люди из дворян — Радищев, позднее — декабристы, но они ставили перед собой демократическую (сколь бы она ни была у многих из них классово ограничена, сколь бы ни были они в своей деятельности далеки от народа) задачу освобождения большинства нации, ее трудовых слоев — крестьянства из оков крепостничества. Русское революционно-освободительное движение возникло позднее — в самом конце XVIII — первой четверти XIX в. Но предпосылки к нему складывались значительно ранее.

Своеобразие русского исторического процесса обусловило и своеобразие русской литературы.

Русская литература XVIII в. вырастает на национальной почве, подготовленной древнерусской письменной литературой и устным народным творчеством; продолжает и развивает отечественные литературные традиции, вместе с тем поднимая их на новую, исторически более высокую ступень в соответствии с ростом всей жизни русского народа, развитием общественных отношений. Так, русской литературой XVIII в. были «сняты» ограниченные рамки религиозно-церковного мирозерцания, в значительной мере определявшего собой литературу Московской Руси. Это «обмирщение» литературы, все большее освобождение ее от оков средневековья было важным поворотным моментом во всем ее развитии, непосредственно связанным с аналогичными явлениями общественной жизни — реформами Петра I.

«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.

Создававшаяся русская национальная литература в основном еще отливалась в ограниченную форму литературы ведущего на данном историческом этапе класса — дворян-помещиков. Наряду с этим все больше давали себя знать, особенно в литературе второй половины века, третьесословные элементы, вносимые усиливающейся жизнедеятельностью развивающегося «купецского класса» и городского демократического люда, так называемых «мещан». Однако основная линия социальной борьбы проходила не здесь. Под верхним слоем литературы обоих эксплуатирующих классов бился подспудный поток народного творчества, отражавшего жизнь, настроения и надежды закрепощенного, эксплуатируемого крестьянства. Основное выражение это находило в фольклоре, порой в письменной литературе. Но то и дело голос, точнее, — стон поработанного крестьянства, как и его сатирический смех над угнетателями, прорывался и в

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 20, стр. 8.

печатную литературу, сказывался то там, то здесь: в творчестве даже такого типичного дворянского идеолога, как Сумароков, в замечательной сатире Новикова¹, Фонвизина, Крылова, в обличительно-сатирических одах Державина. В самом исходе века после крестьянского восстания под руководством Пугачева этот подспудный поток бурно прорвался наружу в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева. Именно во всем этом высвобождаются и складываются элементы демократической идеологии и демократической культуры, порождаемые условиями жизни трудящейся и эксплуатируемой массы русского крепостного крестьянства. Элементы эти еще слабо развиты, еще непрочны, но им принадлежит будущее.

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

Но, не забывая об исторической ограниченности литературы XVIII в., следует одновременно помнить, что в ограниченных ее формах уже отстаивалось и выкристаллизовывалось передовое русское национальное самосознание, выковывался художественный орган его — русский литературный язык, закладывались первые основы всей последующей русской великой литературы — литературы Пушкина, Льва Толстого, Горького, Маяковского.

Пушкин был не только великим зачинателем — родоначальником русской классической литературы XIX века, — но и великим завершителем. Решительно отталкиваясь от всего отжившего, тянувшего назад, Пушкин органически вобрал в себя все прогрессивные элементы и достижения предшествовавшего ему литературного развития. Поэтому, чтобы по-настоящему осмыслить Пушкина и все последующее развитие нашей литературы XIX в., необходимо глубоко изучить литературу XVIII в.

Углубленное изучение литературы XVIII в. важно и безотносительно к последующему историко-литературному развитию. Наша литература XVIII в. жила очень многообразной, полнокровной и напряженной 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.

Потребностями национального утверждения, ростом национального самосознания вызван тот патриотический дух и связанный с этим высокий общественный пафос, которые были свойственны уже многим произведениям древнерусской литературы и составляют одну из характерных и наиболее значительных черт русской литературы XVIII в.

Почти всем сколько-нибудь выдающимся деятелям и явлениям литературы XVIII в. — от своеобразной фигуры стоящего в ее

¹ Фамилия Новиков произносилась в XVIII в. с ударением на последнем слоге.

преддверии Феофана Прокоповича до замыкающего ее Радищева, от безыменной повести о российском матросе Василии 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, борьба за национальную самобытность.

Конечно, подобно всему идейному содержанию нашей литературы XVIII в., и национально-патриотическая ее направленность развивалась на конкретной исторической почве, на базе определенной классовой культуры. Поэтому патриотизм русской литературы XVIII в. не представлял собой чего-то единого. Проникнутый идеями общенародного служения, высокий и благородный патриотизм Ломоносова резко отличался от дворянского патриотизма Сумарокова, в сознании которого судьбы страны были неразрывно связаны с судьбами класса помещиков. Казенно-официальному якобы патриотизму Екатерины II, который являлся для нее способом и орудием укрепления российского самодержавия, так же как сентиментально-консервативному помещичьему патриотизму Карамзина, противостоял подлинный революционный патриотизм Радищева, который впервые связал любовь к родине с ненавистью к самодержавно-крепостническому строю, с революционно-освободительной борьбой с ним.

Русские писатели XVIII в. не могли ограничиваться и не ограничивались только отечественным литературным опытом. Задача сформировать русскую литературу как литературу великой нации, не уступающую литературам стран, уже достигших большего уровня развития, — «В Просвещении статья с веком наравне» (лозунг, сформулированный позднее Пушкиным) — могла быть осуществлена тем быстрее, чем интенсивнее будет освоен и использован передовой опыт этих стран. 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, мод. Но против этих выучеников иностранных гувернеров настойчиво и резко выступали все прогрессивные писатели XVIII в., начиная с Кантемира. На галломанствующих дворянских Иванушек, этих молодых «поросят», побывавших в «чужих краях» и вернувшихся оттуда «совершенной свиньей», было неизменно направлено острое нашей сатиры XVIII в. — от сатир того же Кантемира и комедий Сумарокова до сатирических журналов Новикова и Крылова, до творчества Фонвизина, стихов Державина, «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева.

Но прогрессивные писатели XVIII в. высоко ценили достижения передовой западноевропейской мысли и культуры. «Как истребить два сопотивные и оба вреднейшие предрассудки: первый будто у нас все дурно, а в чужих краях все хорошо;

второй, будто в чужих краях все дурно, а у нас все хорошо»,— спрашивал Фонвизин. Критически освоить нужное и полезное чужое и не только не потерять, а, наоборот, утвердить, укрепить и развить *свою* национальную самобытность,— к этому стремились прогрессивные деятели литературы в борьбе как с рабским преклонением перед Западом, так и с реакционным, националистическим отрицанием всей, в том числе и передовой, западной культуры — культуры эпохи Просвещения, подготовки имевшего всемирно-историческое значение крушения феодализма в стране, стоявшей в ту пору во главе всей европейской жизни — во Франции.

Однако, если следует 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 некоторые наши писатели того времени порой действительно не проявляли должной самостоятельности. Отсюда сняты резкие 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, борющийся с галломанией тех, кто золото русского языка «французской медью медит», резко упрекавший Ломоносова в подражательности Сумароков сам строил теорию (да во многом и практику) своего классицизма в значительной степени по западным образцам. Наоборот, поэзия Ломоносова с ее национально-патриотическим духом, общественным — государственным — пафосом, высокой идейностью и героикой является самым замечательным образцом именно русского классицизма как такового. Глубокой национальной самобытностью отличается и «Путешествие из Петербурга в Москву» первого революционного русского писателя Радищева, в литературной деятельности которого нашло наиболее последовательное выражение одно из основных стремлений, свойственных передовым явлениям русской литературы XVIII в., — стремление к правдивому изображению реальной действительности.

После величайших художественных созданий Пушкина литература XVIII в. чаще всего мало способна удовлетворить нас в эстетическом отношении. Но по сравнению со своими предшественниками — писателями Московской Руси — литература XVIII в. дала и в этом плане исключительно много нового и значительного.

Литература XVIII в. была своего рода гигантской коллективной творческой лабораторией, в которой осуществлялось овладение приемами и средствами искусства слова, образного отра-

жения действительности, вырабатывались основные элементы национальной художественной формы — литературный язык, стилистика стихов и прозы, система стихосложения. При передовой для того времени содержательности, большой идейной насыщенности своего творчества 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 познакомить с литературой XVIII в., но и раскрыть ее эстетическое своеобразие, научить понимать и ценить литературу XVIII в. в ее лучших соданиях является одной из основных задач вузовского курса.



ИСТОРИОГРАФИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

Критические оценки и попытки исторического изучения тех или иных явлений литературы XVIII в. возникают уже в самом процессе ее развития. Зачатки и ростки критики проступают в теоретических трудах писателей XVIII в., в их высказываниях о своем творчестве, в литературных спорах; однако критики как самостоятельной отрасли литературы в то время еще почти не было. Самые слова «критик», «критика» утвердились в русском языке только в середине XVIII в. Кантемир в своей сатире «О воспитании», написанной в 1739 г., еще употребляет вместо слова «критик» выражение «острый судья», высказывая сожаление об отсутствии у нас соответствующего термина. Критические оценки тех или иных произведений чаще всего возникали в литературной полемике писателей, обусловленной общественной борьбой того времени и отражавшей не только их эстетические, но и общественно-политические взгляды. Такова, например, ожесточенная 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 официального стихотворца Василия Петрова; полемика между Державиным — автором «Фелицы» — и литературными консерваторами; борьба

между третьесословными (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 находила место в произведениях самой художественной литературы, выражаясь во всякого рода сатирических выпадах в стихах и прозе, литературных памфлетах, эпиграммах, пародиях. Нередко критические высказывания и суждения содержались в предисловиях (например, предисловия Лукина к своим пьесам), примечаниях, журнальных очерках и т. п.

Первая собственно критическая статья принадлежит перу Третьяковского 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 епистол, писанное от приятеля к приятелю, 1750, в Санкт-Петербурге»); в ней уже находим и слово «критика», однако оно употребляется не столько в смысле оценки, сколько порицания — «охуждения»; чаще всего именно в таком значении оно употреблялось в течение долгого времени и в дальнейшем. Статья Третьяковского 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 Третьяковский.

Видное место в развитии критики XVIII в. принадлежит самому Сумарокову. Но его критические высказывания еще в значительной степени носят характер мелких стилистических замечаний или безапелляционных оценочных суждений. Образцом критики такого рода может служить «Рассмотрение» Сумароковым од Ломоносова, опубликованное в посмертном издании сочинений Сумарокова (1781). Оды Ломоносова разбиты на рубрики: «строфы прекраснейшие», «строфы прекрасные», «строфы очень хорошие», «строфы хорошие», «строфы изрядные», «строфы, по моему мнению, требующие большого исправления», «строфы, о которых я ничего не говорю». За каждой рубрикой следует цифровой перечень соответствующих строф. Ясно, что такая критика не поднимается выше простых школьных отметок.

Начало историко-литературным изучением положил у нас тоже Третьяковский статьей 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 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 журналов¹. Здесь

¹ Перепечатано в изд. П. А. Ефремова «Материалы для истории русской литературы», 1867, стр. 129—160.

были даны сведения о 42 писателях XVIII в. В 1772 г. появилась аналогичная работа на русском языке «Опыт исторического словаря о российских писателях». Словарь был составлен выдающимся просветителем и литературным деятелем XVIII в. Н. И. Новиковым и заключал в себе данные уже о 317 русских авторах, подавляющее большинство которых относится к XVIII в. К источникам этого же рода принадлежит «Драматический словарь» 1787 г., дающий перечень всех ставившихся у нас начиная с 1747 г. театральных пьес, с краткими данными об их авторах, времени постановок, издания и т. п.

Через пять лет после выхода «Словаря» Новиков приступает к выпуску специально библиографического еженедельника «Санкт-Петербургские ученые ведомости». Помещались в этом издании рецензии и на произведения художественной литературы; но оно просуществовало всего лишь около полугода.

Наиболее значительными литературно-критическими произведениями XVIII в. являются две статьи Радищева: «Слово о Ломоносове», введенное им в состав «Путешествия из Петербурга в Москву», и статья о Тредиаковском «Памятник дактилохорейческому витязю», опубликованная в посмертном издании его сочинений (ч. IV, 1811 г.). «Слово о Ломоносове» представляет первый опыт биографического очерка писателя с развернутой и местами весьма критичной оценкой его литературной деятельности. Статья о Тредиаковском, посвященная в основном разбору «Тилемахиды», наоборот, представляет собой выступление в защиту 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 высокоидейной и принципиальной критической оценки, определяемой общественно-политическим значением творчества писателя. Одновременно его статьи (в особенности статья о «Тилемахиде» Тредиаковского) изобилуют меткими художественно-эстетическими замечаниями. Статьи Радищева явились началом последующей передовой русской критики. Основные положения их были восприняты Пушкиным в его критических отзывах о Ломоносове и Тредиаковском.

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 критика и становится у нас самостоятельной и вместе с тем неотъемлемой частью литературы¹.

¹ Подробнее см.: П. Н. Берков, Развитие литературной критики в XVIII веке. В книге: «История русской критики» в двух томах, т. I, М.—Л., 1958, стр. 46—130.

В первые десятилетия XIX в. литература века предшествующего все очевиднее стала из живой, действенной силы превращаться в литературное прошлое. В различном отношении к этому прошлому проявлялась борьба двух лагерей тогдашней русской общественности — прогрессивного и реакционного. Реакционеры стремились окружить литературу XVIII в. атмосферой безоговорочного пиетета, возвеличивая при этом наиболее слабые ее стороны, пытаясь найти в них оружие против все усиливавшихся реалистических тенденций новой литературы. В течение первых двух — двух с половиной десятилетий XIX в. эта атмосфера пиетета оставалась господствующей. Попытки критического отношения к отдельным явлениям литературы XVIII в. носили еще робкий характер. Таковы статьи профессора Московского университета А. Ф. Мерзлякова. Пушкин в 1825 г., жалуясь на слабое развитие современной ему русской критики, прямо иллюстрировал это ссылкой на Мерзлякова. Если Херасков, пишет Пушкин, и «упал в общем мнении, то верно уж не от критики Мерзлякова» (XIII, 178). 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 ее 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 ее «умною, живою, юношески смелою и благородною» (VII, 262).

Первым поставил вопрос о необходимости полной критической переоценки литературы XVIII в. родоначальник новой русской литературы Пушкин. 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 посвященная политическим взглядам Радищева, но дающая оценку и его литературной деятельности. Однако большая часть замечаний и отзывов Пушкина рассыпана по его черновым наброскам и письмам к друзьям¹.

Критическая смелость 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. В то же

¹ Все отзывы Пушкина о нашей литературе XVIII в. собраны в сб. «Пушкин-критик» (изд. 2, дополненное, 1950). Анализ их — в моей статье «Пушкин и русская литература XVIII века» в книге Д. Благой, Литература и действительность, М., 1959, стр. 201—300.

время Пушкин высоко ценил сильные стороны литературы XVIII в., в которых имелись зерна нового — тенденции к реализму и народности. Так, он отзывался с большой похвалой о ряде стихотворений того же Державина, исключительно высоко ставил сатирическое дарование Фонвизина, произведения Радищева. В 1834 г. Пушкин задумал написать историко-литературный обзор предшествовавшей ему литературы (еще ранее, в 1817 г., аналогичную попытку сделал Батюшков, набросавший план «курса словесности русской»). Но дальше начала статьи, наброска плана и нескольких отрывков Пушкин не пошел.

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 осуществлен в критической деятельности Белинского.

В Белинском критик сочетался с историком литературы. На литературное развитие он смотрел как на длительный исторический процесс; каждое литературное явление он рассматривал как одно из звеньев этого процесса. Поэтому анализу современной литературы Белинский обычно предпосылает в своих статьях обзор предшествовавшего литературного развития (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» (VII, 106); 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 в какой-то мере еще действующей, в лице ее последователей-эпигонов и «староверов»-теоретиков, составной частью 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 продолжающего его линию Белинского. 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. В соответствии с этим большинство высказываний Белинского о литературе XVIII в. окрашено в непримиримо боевые и остро публицистические тона. Белинский полностью достиг своей цели. В позднейших статьях своих середины 40-х годов он мог спокойнее, с большим историзмом подойти к оценке литературы XVIII в. и отдельных выдающихся ее представителей. Это можно наглядно проследить на эволюции оценок Белинским поэзии Держави-

на. После неумеренных восторгов перед Державиным в «Литературных мечтаниях» Белинский переходит в дальнейших статьях к резко отрицательной эстетической оценке его творчества. Однако в своих окончательных суждениях о Державине (в двух больших статьях о нем 1843 г.) Белинский дополняет эстетическую оценку историческим рассмотрением его поэзии, в результате чего приходит к утверждению «великого значения» Державина в русской литературе.

Весьма высокую оценку дает теперь Белинский и творчеству Кантемира (в статье о нем 1845 г.). В «Литературных мечтаниях» Белинский утверждал сплошь подражательный характер деятельности Кантемира, теперь он прямо заявляет, что Кантемир был писателем, который «первый на Руси свел поэзию с жизнью». 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 рассматривает Пушкина как великий синтез всего предшествовавшего ему литературного развития, как «море», в котором слились все большие и малые «реки и ручейки» литературы XVIII — начала XIX в.¹ В результате литературно-художественной деятельности Пушкина и критической деятельности Белинского литература XVIII в. стала восприниматься главным образом как явление чисто историческое.

После не критического преклонения перед литературой XVIII в., после беспощадной критической переоценки ее и ниспровержения всех дотоле признанных литературных «кумиров» наступил период историко-литературного ее изучения. Рядом исследователей была проведена большая работа, носившая, однако, предварительный, по преимуществу биобиблиографический 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. Неустров и другие.

Одной из первоочередных задач было научное издание сочинений крупнейших писателей XVIII в. Наиболее значительным было издание акад. Я. Гротом монументального собрания сочинений Державина в девяти томах (1864—1883). Работа Грота была первым опытом научно-критического издания писателя XVIII в. Требованиям современной нам текстологии гротовское издание не отвечает: в него произвольно не включен ряд произведений Державина. Сказывается на издании и реакционная

¹ Подробнее см. в брошюре А. Д. Оршина «Белинский и русская литература XVIII в.», 1954.

установка Грота, стремившегося противопоставить революционно-демократической идеологии 60-х годов творчество одного из крупнейших писателей прошлого века — представителя дворянско-вельможеской культуры. Тем не менее по обилию материала, по относительной тщательности его изучения (в издание включена и обширная биография Державина, написанная редактором) гротовское издание долгое время было единственным в своем роде образцом издания писателя-классика. Столь же монументальным является академическое издание сочинений Ломоносова, начатое Академией наук еще в 1891 г., но законченное только в 1948 г. (редактор первых пяти томов — акад. М. И. Сухомлинов).

Наряду с количественно преобладавшими биобиблиографическими и текстологическими разысканиями начали появляться и собственно историко-литературные исследования.

Одна из первых монографических работ о писателях XVIII в. — 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 с горячим сочувствием относился к работе Вяземского, помогал ему доставать необходимые материалы, делал серьезные критические замечания. Вместе с тем на книге Вяземского сказались и слабые стороны мировоззрения автора, вызвавшие его дальнейшее резкое политическое поправление. Так, космополитически настроенный Вяземский, в противоположность Пушкину и Белинскому, недооценивал национальной самобытности — «народности» — Фонвизина; считал, что в отношении оригинальности он уступает Сумарокову, а с художественной стороны — ниже Карамзина, и т. д. Книга Вяземского затрагивает и некоторые историко-литературные вопросы, но в основном она носит биографический характер.

Непосредственно историко-литературные задачи ставит перед собой опубликованная двумя годами ранее магистерская диссертация К. С. Аксакова «Ломоносов в истории русской литературы и русского языка» (М., 1846). На работе Аксакова отразились славянофильские позиции автора. Правильно подчеркивая огромное историко-литературное значение Ломоносова, Аксаков одновременно полностью отрицает какую бы то ни было литературную заслугу за деятельностью Кантемира, оставляя без внимания созданное им у нас реально-сатирическое направление.

Этот существенный пробел стремится восполнить Н. Булич в своей докторской диссертации «Сумароков и современная ему критика» (Спб., 1854). Слово «критика» заменило в заглавии не пропущенное цензурой слово «сатира». В полном соответствии с суждениями зрелого Белинского, Булич выдвигает тезис о том, что «русская литература в XVIII в. рядом с лири-

ческим направлением имеет и сатирическое, относящееся прямо к нравам современного общества». Существенным недочетом работы Булича является то, что он считает творчество Сумарокова лишенным какого бы то ни было эстетического значения, т. е. по существу выводит его за пределы художественной литературы. Но вместе с тем исследователь правильно подчеркивает весьма большую историческую роль литературной деятельности Сумарокова, считая его даже родоначальником критического, т. е. сатирического, направления (роль Кантемира им недооценивается). Помимо реабилитации историко-литературного значения Сумарокова, работа Булича ценна и тем, что автор впервые вводит в историю нашей литературы рассмотрение сатирических журналов конца 60-х — первой половины 70-х годов XVIII в., считая их непосредственными «продолжателями дела Сумарокова».

Обстановка общественно-политического подъема 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. отчетливо проявилось размежевание двух общественно-политических лагерей — либералов и революционных демократов. На следующий же год после выхода в свет книги Булича в «Отечественных записках» было напечатано исследование А. Н. Афанасьева «Русские сатирические журналы 1769—1774 годов. Эпизод из истории русской литературы прошлого века» (отд. изд. 1859 г.).

Подчеркивая весьма важное значение сатирических журналов XVIII в., Афанасьев вместе с тем явно преувеличил — с позиций либерализма — их общественно-политическую значимость, попутно слагая восторженные панегирики «блистательному царствованию Екатерины» и ее «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 статьей «Русская сатира в век Екатерины». Замечательный расцвет сатирических жанров в нашей литературе и в особенности в журналистике второй половины XVIII в., естественно, должен был заинтересовать Добролюбова. Не случайно, что первая же его критическая работа, написанная еще на студенческой скамье и опубликованная (под псевдонимом Лайбов) в 1856 г. в том же «Современнике», посвящена известному журналу Дашковой и Екатерины II «Собеседник любителей российского слова». Добролюбов уже в этой статье достаточно сдержанно отзывается о сатирических произведениях императрицы, прогрессивность которых усиленно подчеркивалась критиками и исследователями из либерального лагеря. В статье «Русская

сатира в век Екатерины» Добролюбов ставит общий вопрос о значении всей сатиры екатерининского времени. В противовес авторам-либералам критик правильно подчеркивает ограниченность этой сатиры, нападавшей не на основу зла, т. е. не на устои самодержавно-крепостнического строя, а «только на злоупотребления того, что в наших понятиях есть уже само по себе зло» (II, 175). Однако в полемике с современной ему либеральной сатирой, которая не шла дальше обличения взяточничества, казнокрадства и т. п., Добролюбов недооценивает историческое значение сатиры екатерининского времени, в особенности сатиры новиковских журналов, рассматривая ее как официозную и не учитывая той конкретной обстановки, в которой приходилось действовать Новикову, вынужденному прикрывать оппозицию Екатерине панегириками по ее адресу. (О многом, в силу недостаточной еще тогда научно-исследовательской разработки фактического материала, Добролюбов и просто не знал.) Замечательной стороной названных статей является призыв Добролюбова к постановке больших исторических и литературных проблем, противопоставляемых им крохоборческой практике ученых-«библиографов». Добролюбов выступает не против необходимости тщательнейших фактических изучений, в частности — важности и полезности библиографии (наоборот, обе его статьи являются результатом внимательнейшего изучения первоисточников), а лишь против того, чтобы подменять мелочами основные задачи исследования, заключающиеся, по словам критика, «в верной, полной, всесторонней оценке» данного писателя или произведения. Эти заявления Добролюбова, делаемые им в нарочито заостренной форме, были реакцией против весьма распространившегося в то время мелочного, узко фактографического изучения литературных явлений прошлого. Характерно, например, что Афанасьев параллельно с опубликованием своей работы о сатирических журналах переиздал наименее значительный из журналов Новикова «Кошелек» и не имеющую почти никакого значения «Поденьшину». Этот выбор по признаку не литературно-общественной 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, «Трутеня», 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» (I, 484—485). Однако именно потому, что сатира «Трутеня» и «Живописца» еще продолжала, при наличии в то время крепостного права, сохранять свой жгучий «современный» интерес, снова напечатать

эти журналы оказалось не так-то просто. 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 ряда замечательных наших сатириков XVIII в.— Фонвизина; Кантемира, Василия Майкова и других. 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 по специальному постановлению комитета министров было уничтожено еще до выхода его в свет. Первое полное научное издание «Путешествия» смогло появиться только в 1905 г. (под редакцией Н. П. Павлова-Сильванского и П. Е. Щеголева). Равным образом полный текст другого произведения XVIII в., также уничтоженного правительством Екатерины II,—тираноборческой трагедии Княжнина «Вадим Новгородский»—смог быть опубликован только в 1914 г. (под редакцией и со вступительной статьей 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 М. П. Погодина «Н. М. Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников. Материалы для биографии» (М., 1866). Основанная на тщательном изучении архивных данных, работа Погодина содержит немало ценного фактического материала, но основная установка автора носит неприкрыто реакционный характер. В том же 1866 г. вышел объемистый том писем Карамзина к И. И. Дмитриеву, под редакцией Я. К. Грота и П. 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 юбилею «Материалы для биографии Ломоносова» П. С. Билярского и ряд публикаций о Ломоносове в «Сборнике материалов для истории Академии наук в XVIII веке», ч. I—II, А. А. Куника; обширные биографии Ломоносова и Тредиаковского появились в 1873 г. в исследовании Пекарского «История Академии наук в Петербурге», т. II). К этому же времени относится начало монументальных работ Я. К. Грота по Державину (Гроту принадлежит ряд работ и о других писателях XVIII в.—статьи и разыскания о молодом Крылове, лучшее издание сочинений Хемницера и др.).

Оживленные изучения писателей и литературных явлений XVIII в., возникающие в 50-х и 60-х годах, продолжают и в последующие десятилетия. Но в обстановке все усиливающейся политической реакции изучения эти по большей части принимают все более отвлеченно-«академический» характер. Ряд работ в этой области принадлежит перу таких ученых, как Л. Н. Майков, Н. С. Тихонравов, А. Н. Пыпин, Алексей Веселовский, П. О. Морозов и другие.

Некоторые из этих работ написаны в духе буржуазного компаративизма и проникнуты космополитической недооценкой самостоятельности и национальной природы русской литературы XVIII в. Особенно показательна в этом отношении выдержавшая пять 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 зависимость русской литературы от литератур западноевропейских, доходя порой до совершенно нелепых утверждений, предлагая, например, пересмотреть точку зрения на Фонвизина как на «оригинального сатирика». Аналогична этому позднейшая попытка В. Н. Перетца (в его докторской диссертации) объявить несамостоятельной реформу русского стихосложения Третьяковским.

Ценными по фактическому материалу являются работы и публикации по литературе XVIII в. В. В. Сиповского: сборник «Русские повести» XVII—XVIII вв.» (тексты и вступительная статья), пространная монография «Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника» (Спб., 1899) и др. Особенно следует отметить его «Очерки из истории русского романа» (вып. 1, 1909 г.; вып. 2, 1910 г.). Правда, эта работа Сиповского носит главным образом описательный характер (попытки историко-литературной классификации и анализа составляют как раз наиболее слабую ее часть), но автором впервые вводится в круг изучения самая значительная количественно из всей литературы XVIII в. область художественно-повествовательной прозы: романа и повести. 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.

Наряду с монографическими изучениями отдельных писателей или целых литературных жанров делались, также начиная еще с пушкинского времени, попытки общего обзора всей нашей литературы XVIII в. Так, в 1882 г. появляется первый «Опыт краткой истории русской литературы» Н. И. Греча, подавляющая часть которого посвящена рассмотрению литературных деятелей именно XVIII в. «Опыт» Греча, который Белинский иронически назвал «адрес-календарем» русской лите-

ратуры, сводился в основном к перечню писателей, сопровождаемому краткими биографическими сведениями и перечислением их основных произведений. Содержательнее 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» за 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 дается целостная, проникнутая историзмом 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. 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 подчеркивает, что ведущей тенденцией — «смыслом и душой» истории русской литературы — было ее постоянное стремление к тому, чтобы «из риторической... сделаться естественною, натуральною», т. е. стремление к народности и реализму. Наследниками и продолжателями Белинского в этом, как и в других отношениях, явились революционные демократы 60-х годов Чернышевский и Добролюбов. Наоборот, в работах исследователей-либералов оказалось разрушено то целостное сочетание исторического и эстетического подхода к изучению художественной литературы, которое так ценно у Белинского. Таким обедненным и тем самым искаженным пересказом Белинского был вышедший еще 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 оторванно от исторической жизни общества, в односторонне эстетическом плане. Против этого выступил в обширной рецензии на «Историю» Галахова Н. С. Тихонравов. Эстетическим оценкам Тихонравов противопоставляет «объективно-беспристрастное», «сравнительно-историческое» изучение с позиций историко-культурной школы. Именно с такой точки зрения и подошел он к литературе XVIII в. в своих литографированных лекциях «История русской литературы XVIII века» (1879—1880).

Н. С. Тихонравов ставит здесь вопрос о преемственности русской литературы и устно-поэтической традиции, привлекая

большое количество произведений массовой рукописной литературы. В этом — ценная сторона его курса. Но историзм Тихонравова носит отвлеченно-либеральный характер, а его «объективная беспристрастность» является по существу буржуазным объективизмом, полемически обращенным 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 четырехтомной истории русской литературы А. Н. Пыпина, вышедшей в конце 90-х годов (литературе XVIII в. отдан почти весь третий и часть четвертого 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 распространенный, выдержавший ряд переизданий учебный курс И. Порфирьева «История русской словесности» (литературе 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» (Казань, 1910); проф. Е. В. Петухова «Русская литература. Исторический обзор главнейших литературных явлений древнего и нового периода» (изд. 3, Пг., 1916); проф. А. М. Лободы «Лекции по истории русской литературы», ч. 1, XVIII в. (Киев, 1912) и др.

Разработкой и изучением русской литературы XVIII в. десятилетия, непосредственно предшествовавшие Великой Октябрьской социалистической революции, занимались, помимо названных ученых, И. А. Шляпкин, А. И. Соболевский, В. И. Резанов, В. П. Семенников и многие другие. Но в общем изучение литературы XVIII в. было в этот период одним из отсталых участков нашего литературоведения. Неблагополучно продолжало обстоять дело с изданиями авторитетных текстов большинства писателей 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.

Следует особо остановиться на вышедшей совсем незадолго до Октябрьской революции «Истории русской общественной мысли» Г. В. Плеханова. Специально литературоведческих задач автор работы себе не ставил. Тем не менее он широко использовал для своих целей материал художественной литературы. Соответствующие главы работы Плеханова представляют весьма большой интерес и для литературоведа. В противопо-

ложность 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), подчеркивает 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, лишенной содержания, то в нашей литературе XVIII в., наоборот, мы обычно встречаем содержание, еще 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 исторически оно было значительным.

В «Истории русской общественной мысли» дается неверное понимание русского исторического процесса, основанное на ложной теории якобы внеклассового характера русского самодержавия. Тем не менее в качестве первой попытки марксистского истолкования явлений нашей литературы XVIII в. работа Плеханова имеет несомненное значение.

Очень большого развития достигает изучение русской литературы XVIII в. в советском литературоведении. Уже вскоре после Октябрьской революции начал появляться ряд работ по литературе XVIII в. (первый вузовский курс, специально посвященный русскому классицизму XVIII в., акад. 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. За последние десятилетия опубликовано очень большое число статей, сборников, специально посвященных литературе XVIII в., курсов, дающих общий обзор ее развития; ряд ценных кандидатских и докторских диссертаций. Изучение и исследование литературы XVIII в. ведется одновременно по разным направлениям. Выпускаются собрания сочинений многих крупнейших писателей этого времени. Здесь следует назвать издания большой и малой серии «Библиотеки поэта», фотолитографское воспроизведение первого издания радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» с обширными комментариями, академическое издание всех сочинений Радищева, новое академическое издание Ломоносова.

первое собрание сочинений Новикова, двухтомное собрание сочинений Фонвизина и др. Делается ряд новых публикаций; приводятся в известность и обследуются богатейшие архивные материалы (ряд обзорных статей, посвященных литературному наследию Ломоносова, Радищева, Новикова и других, в сборниках «Литературное наследство»). Создаются монографические исследования о крупнейших писателях и даже отдельных произведениях литературы XVIII в. Существеннейшей особенностью советских изучений литературы XVIII в. является стремление вести их на основе марксистско-ленинской методологии. Отвергнуты попытки формалистического подхода к литературе, эклектическое сочетание старого культурно-исторического метода с марксизмом, осознана полная несостоятельность, с одной стороны, «вульгарного социологизма, с другой — концепции так называемого «единого потока».

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: проблему национальной самобытности и закономерностей развития нашей литературы XVIII в., проблему становления в ней элементов народности и реализма, развития в ней критической мысли и революционного сознания, наконец, проблемы ее эстетической, художественной значимости. Передовая, подлинно научная методология, огромная исследовательская энергия, направленная за последние годы на изучение нашей литературы XVIII в., многочисленные кадры молодых ученых, широта в постановке вопросов, правильные в основном пути, намеченные к их разрешению, — все это является не только свидетельством того, что советское литературоведение начало щедро выплачивать лежавший на русской науке долг в отношении нашей допушкинской литературы, но и залогом, что недалеко то время, когда этот долг будет полностью погашен.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Литературе XVIII в. посвящены тт. III и IV коллективной «Истории русской литературы» Академии наук СССР (т. III — 1941 г., т. IV — 1947 г.). Общий обзор развития русской литературы XVIII в. (без монографических глав об отдельных писателях) дан в «Истории русской литературы в трех томах», изд. Академии наук СССР (главн. редактор Д. Д. Благой), т. I, М.—Л., 1958, стр. 381—654, и в исследовании Д. Д. Благого «Закономерности становления новой русской литературы» в его книге «Литература и действительность», М., 1959, стр. 5—114. См. еще курс проф. Г. А. Гукковского «Русская литература XVIII века», М., 1939. Беглый обзор развития стилей и жанров русской литературы XVIII в. — в книге акад. П. Н. Сакулина «Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей», ч. 2. «Новая литература», М., 1929. Ряд глав, посвященных отражению развития общественной мысли в литературе XVIII в. в работе Г. В. Плеханова «История русской общественной мысли», тт. II и III, изд. 2, дополненное, М.—Л., 1925; то же — в Собрании сочинений Г. В. Плеханова, М.—Л., 1925, стр. 5—296, и т. XXII, М.—Л., 1925, стр. 5—364.

Цитаты даются по этому изданию. О поэме XVIII в. см. А. Н. Соколов, *Очерки по истории русской поэмы*, М., 1955, стр. 19—326.

Подбор важнейших произведений — в «Хрестоматии по русской литературе XVIII в.» А. В. Кокорева (изд. 2, М., 1956) и в одноименнике «Русская литература XVIII века», ред., вступит. статья и примечания Гр. Гук ов с ко го, Л., 1937. Собрание стихотворных произведений большинства поэтов XVIII в., в том числе и второстепенных, в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, вып. I—VII, Спб., 1893—1901 (в обширных примечаниях и дополнениях подобрана и перепечатана многочисленная критическая литература); в сборниках «Поэты XVIII века» (малая серия «Библиотеки поэта»), изд. 3, Л., 1958 (вступительная статья Г. П. Макогоненко); «Русская эниграмма (XVIII—XIX вв.)» в той же серии, Л., 1958 (предисловие, подготовка текста и примечания В. Мануилова), и «Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX века» (большая серия «Библиотеки поэта»), М.—Л., 1959 (вступительная статья, подготовка текста и примечания Г. В. Ермаковой-Битнер). Наиболее выдающиеся образцы художественной прозы — в сборнике «Русская проза XVIII века», т. I—2, под ред. А. В. Запорова и Г. П. Макогоненко, М.—Л., 1950. Образцы драматургии — в сборнике «Русская комедия и комическая опера XVIII века», под ред. П. Н. Беркова, М.—Л., 1950. Наиболее значительные образцы журналистики и публицистики XVIII в. — в «Сборнике материалов к изучению русской журналистики», вып. I (XVIII в. и первая половина XIX в.), под ред. Б. П. Козьмина, и в «Избранных произведениях русских мыслителей второй половины XVIII века», т. I—2, под ред. И. Я. Щипанова, М., 1952. «Хрестоматия критических материалов по русской литературе XVIII века», составил А. Д. Оршин, Львов, 1959 (в ней — вступительная статья составителя «Русская литература XVIII века в оценке русской критики»).

Библиографию о крупнейших писателях XVIII в. см. в рекомендательном указателе «Русские писатели XVIII века», сост. Н. П. Ждановский, М., 1954. См. еще: С. М. Беркова, «Материалы для библиографии советских работ по истории русской литературы XVIII в. за 1954—1956 гг.», и И. А. Кражимская, «Библиографический перечень авторефератов диссертаций по русской литературе и русскому языку XVIII века», «XVIII век», сб. III, стр. 566—586 и 591—602.

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; Л. Гуревич, «История русского театрального быта», т. I, М.—Л., 1939; В. Всеволодский-Гернгросс, «Русский театр от истоков до середины XVIII в.», М., 1957; Б. Н. Асеев, «Русский драматический театр XVII—XVIII вв.», М., 1958; В. Д. Кузьмина, «Русский демократический театр XVIII века», М., 1958. История развития русского литературного языка XVIII в. — в книгах: В. В. Виноградов, «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков», изд. 2, М., 1938; Л. А. Булаховский, «Курс русского литературного языка», т. 2, Киев, 1953, и А. И. Ефимов, «Лекции по истории русского литературного языка», М., 1954. Об искусстве XVIII в. — в книгах: Н. Коваленская, «История русского искусства XVIII века», М.—Л., 1940, — история живописи, скульптуры и архитектуры XVIII в.; Г. В. Жидков, «Русское искусство XVIII века», М., 1954; «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Восемнадцатый век», под ред. А. И. Леонова, М., 1952, «История русского искусства», т. V, «Русское искусство первой половины XVIII века», изд-во АН СССР, М., 1960, Т. Ливанова, «Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом», т. I—II, М., 1952—1953. 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, и в книге: П. Н. Берков, «История русской журналистики XVIII века», М.—Л., 1952.

Полезным справочником является «Русская периодическая печать (1702—1894)», под ред. А. Г. Дементьева, А. В. Запорова, М. С. Черпахова, М., 1959.



НОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ В СТАРЫХ ФОРМАХ. НА ПУТЯХ К КЛАССИЦИЗМУ

(Литература первых десятилетий XVIII века)

Новая русская литература начинает зарождаться еще во второй половине XVII в. В это время становятся явственными симптомы надлома средневекового церковного мировоззрения. Создаются, главным образом в демократических кругах тогдашнего общества, многочисленные и тесно связанные с устным народным творчеством образцы противоцерковной и политической сатиры («Служба кабаку», «Калязинская челобитная», повести о Шемякином суде, о Ерше Ершовиче и др.). Намечаются некоторые просветительские тенденции (в литературной деятельности Симеона Полоцкого и его последователей — Сильвестра Медведева и Кариона Истомина). Получают все большее распространение литературно-светские повествовательные жанры; складывается бытовая повесть (вроде повести о Савве Грудцыне и в особенности находящейся у самого преддверия литературы XVIII в. повести о Фроле Скобееве). Появляются первые театральные пьесы — «школьные драмы» и даже драматические произведения светского содержания. Складывается выработанная система виршевого стихосложения.

Но дальнейшее развитие эти новые начала получают под влиянием общественных и политических преобразований начала XVIII в.

Петровские реформы 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.

Оторванность России от морских торговых путей мешала ее национальному развитию. «Ни одна великая нация не находилась в таком удалении от всех морей, в каком пребывала внача-

ле империя Петра Великого»¹, — писал К. Маркс. Стремлением пробиться к морю определялась и внешняя, и внутренняя политика Петра (войны с Турцией, Северная война; экономические и административные реформы, просветительские мероприятия). Тем, что было прорублено «окно в Европу», что русские вооруженные силы, разгромив шведскую армию и флот, овладели устьем Невы, вышли к берегам Балтики, где была воздвигнута новая столица — Санкт-Петербург, была решена задача исключительно большого национального значения: была обеспечена возможность существования русской нации как нации великой.

Основная тяжесть и в ведении войн, и в лихорадочном внутреннем строительстве ложилась на плечи народа — крепостного крестьянства. Целым рядом специальных мер — подушной переписью, введением паспортов, закреплением так называемых «гулящих людей» — вольнонаемных работников — за теми помещиками, на землях которых перепись их застала, Петр, говоря словами Радищева, «истребил последние признаки дикой вольности» — усилил крепостное право. «Петр I окончательно оторвал дворянство от народа, — замечал позднее Герцен, — и пожаловал ему страшную власть над крестьянами, он поселил в народе глубокий антагонизм...» (VII, 169). Антагонизм этот и давал себя все время знать.

Народный протест сказывался в резкой оппозиции Петру со стороны раскольников; еще непосредственнее и прямее он выражался в народных восстаниях начала XVIII в. (астраханское восстание 1705 г., восстание 1707—1708 гг. 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.

Все хозяйственные, социальные, политические и культурные проблемы, решавшиеся в этот период, выросли в истории нашей страны на своем корню. Но все эти задачи решались на передовом для того времени уровне. Старая Московская Русь — царство «древлего благочестия», церковного предания и авторитета в области мысли, «Домостроя» в быту — превращалась в «Российскую Европию» (выражение одной из повестей той поры): для национальных нужд и потребностей использовались знания и опыт более развитых западных стран.

Но и Запад не был однороден. Имелся Запад прошлого, всяческих пережитков феодальной средневековой культуры; Запад контрреформации, схоластики, иезуитских школ, папской инквизиции. И был другой Запад — наследник Возрождения, Запад

¹ «Очерки истории СССР» (Период феодализма. Россия в первой четверти XVIII в.), М., 1954, стр. 434.

становящейся культуры нового, буржуазного общества, просветительской и критической мысли, крепнувшего научного познания действительности, Запад Коперника и Галилея, Бэкона и Декарта. Монахи-книжники второй половины XVII в. обычно тянулись именно к первому Западу. Передовые деятели начала XVIII в. и сам Петр хотели использовать опыт второго, старались сбросить путы средневековья, стремились к высвобождению из-под религиозно-церковной опеки, к «обмирщению» культуры и быта.

При этом порой брали через край. Проводимая Петром «европеизация» страны нередко грубо, насильственно и без особой нужды нарушала народные обычаи и навыки, оскорбляла национальное чувство. Многие дворянские сынки, усиленно посылавшиеся царем в «чужие края» для учения, вывозили оттуда не только внешний лоск, модные костюмы и прически, 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, хлынули на Русь всяческие авантюристы, искатели «фортуны». Правда, сам Петр, 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 вперед. Достаточно вспомнить ожесточенную 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 ее на Руси — православная церковь — отнюдь не исчезли. Но вместе с тем такие меры, как уничтожение патриаршества, создание синода и т. п., привели к тому, что над авторитетом церкви непрерываемо стал авторитет государства. Именно государство по понятиям большинства людей XVIII в. являлось высшей не только политической, но и моральной ценностью. Польза государства, независимо от того конкретного содержания, которое вкладывалось в это понятие представителями различных общественных классов и группировок, считалась обязательной целью всех частных усилий и стремлений, долгом каждого гражданина (слово, которое в новом его значении: не просто житель города, а член государства, отечества — приобрело широкое употребление в слове эпохи). Характерно, что именно в это время появляется в русском языке и слово «патриот» — «сын отечества».

Самое представление о государстве приобретает теперь новый, не церковный, а вполне светский характер: в основе госу-

дарственного устройства и законов, по воззрениям передовых мыслителей и деятелей того времени, лежит не божественное предначертание, 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 все настойчивее проникать и новые научные представления о действительности. Духовенство, являвшееся «учительным сословием» Московской Руси, воспитывало общественное сознание в определенном узко церковном направлении. Все, что вступало в противоречие с библией и писаниями «отцов церкви», объявлялось под строжайшим запретом. В первой трети XVIII в. церковь утрачивает не только свое политическое влияние, но и преимущественное влияние в области идеологии. Заботы о просвещении, созидании культуры переходят в руки светской власти. До этого времени на Руси имелось весьма небольшое число духовных школ, светских же не существовало вовсе. Теперь начинают принимать энергичные меры по насаждению образования. В отношении детей дворян, духовенства и приказного чина ставятся требования обязательного обучения. Московской духовной академии приказывается «завести... учения латинские», т. е. преподавать не на греческом, а на общепринятом тогда на Западе латинском языке.

Питомцами этой новой Славяно-греко-латинской академии будут и Тредиаковский, и Ломоносов.

Организуется целая сеть светских школ, как специальных (Морская академия, Инженерная школа), 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. По «Арифметике» Магницкого двадцать пять лет спустя усваивал начатки знаний мальчик Ломоносов.

Помимо сети школ, организуется ряд культурных и научных учреждений. В Петербурге создаются библиотека, первый естественно-исторический музей (кунсткамера), обсерватория. Наконец, в 1724 г. был утвержден устав «Академии наук и курьезных художеств», открытой вскоре после смерти Петра.

Просвещение, образование Петр, как известно, насаждал самими крутыми мерами, в порядке грозного принуждения, «не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства»¹. Однако Петр действовал путем не только принуждения, но и убеждения, объясняя и растолковывая при помощи многочисленных официальных и официозных публицистов во главе со знаменитым Феофаном Прокоповичем пользу и необходимость тех или иных правительственных мероприятий, стре-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 27, стр. 307.

мясь создать определенное общественное мнение по тому или иному вопросу. Поэтому публицистика получила в это время небывалое до того развитие.

С конца 1702 — начала 1703 г. вместо прежних рукописных «вестовых писем», или «курантов», составлявшихся в одном экземпляре для царя и ближних бояр, начинает выходить 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».

Резкий скачок делает книгопечатание: за первые 25 лет XVIII в. вышло больше книг, чем за два предыдущих столетия, причем число книг не церковного, а светского содержания из года в год все увеличивалось. В 1708 г. вместо старого церковнославянского вводится новый, гражданский шрифт, в основном приближающийся к нашему современному. Тем самым кладется резкая грань даже по внешнему виду между церковной литературой, продолжавшей печататься старым шрифтом, и «гражданскими книгами» — литературой новой, светской. Взамен акафистов, молитвословов и житий святых, «Виноградников христовых», «Триодей постных», «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. Среди всей этой учебно-прикладной и официально-государственной литературы изредка попадались и образцы литературы художественной, как правило, характерно связанной с античностью: иллюстрированный перевод басен Эзопа, к которому присоединена приписывавшаяся Гомеру «Война мышей и лягушек», средневековая «История о разорении града Трои», иллюстрации к знаменитым «Метаморфозам» Овидия («Овидиевы фигуры в 226 изображениях») с краткими пояснительными к ним подписями, наконец, «Апофегмата» — переведенный с польского сборничек изречений и полуанекдотических повестей, связанных с именами философов, политических деятелей и писателей древности, главным образом Греции и Рима. Сведения об античности находил читатель и в изданной в 1720 г. своеобразной энциклопедии по истории культуры — книге Полидора Виргилия Урбинского («О изобретателях вещей»). В 1725 г. был опубликован 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, 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.

Развитие науки.

Одной из характерных черт для русского общества первой трети XVIII в. 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, посвященная обоснованию и защите новой системы мироздания, выдвинутой Коперником. Гелиоцентрическая система Коперника, пришедшая на смену прежней геоцентрической теории 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 ожесточенной борьбы между передовыми умами и защитниками старого, церковного мирозерцания. Активное участие в этой борьбе, являвшейся в существе своем 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.

Преобразование в быту.

Коренной ломке подверглись старые, исконные формы привычного общежития. По возвращении из так называемого «великого посольства» в Западную Европу Петр на первом же приеме во дворце, вооружившись ножницами, собственноручно срезает боярские бороды, режет длинные полы старых боярских одежд. Через короткое время на улицах и площадях с барабанным боем читаются указы,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, 1931, стр. 477.

предписывающие в предельно короткий срок всем, за исключением духовенства и крестьян, одеться в новое, европейское платье.

Беспощадному разрушению подвергается старый, теремной семейный уклад. При дворе и в частных домах начинают устраиваться вечеринки с играми и танцами на западный манер — асамблей, на которые бояр обязывают приводить своих жен и дочерей, знакомящихся с молодыми людьми другого пола, участвующих в танцах и всякого рода развлечениях. В противовес господствовавшему дотоле религиозно-аскетическому идеалу утверждается право человека на всестороннее развитие его личности, на полное удовлетворение его земных потребностей.

Новая интеллигенция.

Петр брал себе помощников отовсюду, не считаясь с их сословной принадлежностью, настойчиво выдвигая принцип предпочтения личной заслуги перед «породой» — родовитостью. В последние годы жизни Петра этот принцип, издавна проводившийся им на практике, нашел и прямое законодательное закрепление и выражение в «Табели о рангах», покончившей навсегда со старой, боярской Русью, поставившей «бюрократическую иерархию заслуги и выслуги на место аристократической иерархии породы, родословной книги» (Ключевский). «Табель о рангах» не только создавала новый бюрократический аппарат управления страной. Уничтожая прежнюю феодально-сословную замкнутость дворянства, открывая доступ в него всем достигающим определенного служебного чина, она будила личную инициативу, вносила жизнь, движение в старые закостеневшие формы. Но и независимо от этого историческая 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 русский ученый-историк, географ, этнограф; и представители прогрессивных кругов ученого 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 своем 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

«новшества» причудливо уживалось в нем с традиционным, патриархально-церковным мирозерцанием. Его книга, за которую он был посажен в Петропавловскую крепость, где и умер, и которая не без усилий смогла быть опубликована только более чем сто лет спустя, проникнута сочувствием к поработанному крестьянству и окрашена в яркие антидворянские тона. Идеолог шляхетства, рационалист и скептик, последователь философии Эпикура, В. Н. Татищев, принадлежавший к поколению молодежи петровского времени, стоял на уровне современной образованности. Так же блестяще образованный Феофан Прокопович был крупным церковным деятелем. Но всех этих людей объединяла поддержка преобразований, любовь к просвещению, горячее патриотическое чувство. И дворянин Татищев, и архиепископ Феофан Прокопович, и выходец из крестьян Посошков совершенно независимо друг от друга согласно выступали за необходимость учения, в частности грамотности для всего народа. Татищев в «Разговоре двух приятелей о пользе наук и училищ», 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 подхвачено и развито всеми выдающимися 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, четко обозначается и в развитии русского искусства первой четверти XVIII в.

Уже с середины XVII в. в искусстве Московской Руси 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 «канты» и «псалмы», подготовляющие стиль светской лирической камерной песни XVIII в.; наконец, вместе с организацией первого русского придворного театра появляются музыканты и певцы. Но решительный перелом в развитии искусства, выработка новых, светских его форм происходят в первые десятилетия XVIII в. В живописных вкусах этого времени ощущается явная тяга к искусству земному, отражающему реальный, чувственный мир. Отсюда и интерес к произведениям античности. Так, в 1719 г. в петербургском Летнем саду сооружается специальный грот для древнегреческих и древнеримских антиков.

Ведущую роль в русской живописи первой четверти XVIII в. приобретает портрет. Портретисты этого времени еще испытывают в той или иной степени воздействие традиционной «парсун-

ной» манеры, но вместе с тем в их произведениях мы имеем первые образцы нашей светской портретной живописи, отличающиеся подчас высоким художественным мастерством. Таковы работы талантливого портретиста Ивана Никитина, достигавшего в своем творчестве замечательной по тому времени правдивости изображения.

Получает высокое развитие «градырвальное искусство» — гравиюра; молодые отечественные граверы почти не уступают опытным иностранным мастерам.

Аналогичные процессы мы наблюдаем и в архитектуре. Особое значение имело здесь строительство новой столицы. 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: Петропавловская крепость, Адмиралтейство, здание двенадцати коллегий. Вознесшийся 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 выражением нового периода развития русской культуры.

Чисто светское направление приобретает в это время и музыка. Появляются военные духовые оркестры, исполняющие во время торжественных публичных празднеств победно-панегирические «канты» и «виваты». Широчайшее распространение получает танцевальная музыка, в особенности излюбленные «минаветы» — менуэты. Театральные постановки изобилуют вокальными номерами — ариями, также приобретающими значительную популярность. В домах многих вельмож и даже у некоторых представителей высшего духовенства заводятся инструментальные капеллы. Из-за границы выписываются клавесины и клавиорды. Появляются первые русские музыканты-любители.

Новая литература. Художественная литература, вполне соответствующая новым началам, внесенным эпохой преобразований, новым потребностям общества, смогла возникнуть далеко не сразу.

На первых порах она отставала в своем развитии от общественно-политического развития русской жизни. Поэтому удельный вес художественной литературы в общей культуре данного периода еще невысок. Литературно-художественные произведения, вплоть до Тредиаковского, не печатаются, а распространяются по старинке, рукописным путем. В большей своей части произведения этой письменной литературы не имеют и имени автора.

Художественная литература этого времени во многом черпала свой материал из новой действительности, но очень долго, всю первую треть века, она разрабатывала это новое содержание в старых традиционных формах, шла по проторенным еще во

второй половине XVII в. путям. В то же время под напором новых идей и начал нарушалась цельность, устойчивость и самих этих форм. Все являло собой зрелище крайней пестроты, брожения, соединения элементов, казалось бы, прямо противоположных, противоречивших друг другу.



ПОВЕСТИ

В конце XVII — первой трети XVIII в. широкое распространение получает повествовательная литература. В многочисленных списках до нас дошло более ста повествовательных произведений, составлявших основной беллетристический фонд эпохи. Эта повествовательная литература была весьма разнообразной по своему содержанию и жанрам. Тут встречались переделки духовных стихов и новые списки древнерусских повестей, легенд, волшебных сказок, «смехотворных повестей», или фацеций, и, наконец, переводных и оригинальных чувствительно-нравоучительных и авантюрно-любовных «гисторий» — термин, который, очевидно, должен был внушать представление о реальности, невымышленности повествуемого. Переводятся в это время и образцы любовно-авантюрного романа XVII в. Вся эта повествовательная литература находила себе многочисленных читателей и притом 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 ее до известной степени своими словами, внося в нее подчас довольно существенные изменения. В результате на старые произведения нередко накладывались новые краски (в языке, в бытовых подробностях), подсказанные новой исторической действительностью (такова, например, переработка знаменитой повести о Бове в списке 1734 г.). Иногда такое 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.

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

«Старина» и «новизна», отечественное и чужое причудливо сочетаются и в самом характерном, наиболее литературно-значительном повествовательном произведении первых десятилетий XVIII в. — «Гистории о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии флоренской земли»¹.

**Повесть
о матросе
Василии
Кориотском.** Основное сюжетное ядро повести о необычайных приключениях отважного и «острого» русском русского матроса — уход сына из родительского дома и последующие его злоключения — 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, сюжетная схема этой притчи приобретает у нас широкую литературную популярность. Сюжет притчи разрабатывается в ряде произведений; непосредственно в пьесе Симеона Полоцкого «Комидия притчи о блудном сыне» — произведении, получившем большую популярность (оно было даже напечатано); косвенно — в повестях середины XVII в. о Горе-Злочастии и о Савве Грудцыне. Кое в чем старый сюжет приобретает здесь несколько новую окраску. Но в основном мораль притчи — прославление родительского дома, патриархального уклада и признание пагубности попыток вырваться из него — остается во всех этих произведениях неизменной. В повести о матросе Василии этот традиционный сюжет получает совсем иную разработку. Старый родительский дом скудеет. Отец Василия впадает в крайнюю нищету. Сын стремится помочь родителям на отнюдь не традиционных, а целиком подсказанных новой действительностью путях. Этим и мотивируется уход Василия из дому. В повестях о Горе-Злочастии и о Савве Грудцыне сыновья, оказавшись вне отчего дома, встречают в миру неизбежное горе, сладить с которым они не в силах. Единственным прибежищем оказывается бегство из мира: герои обеих повестей уходят в монастырь. Российский матрос Василий испытывает самые разнообразные бедствия: 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 испытаний, но и замечательно преуспевает в жизни, достигая высших степеней славы и могущества. Там торжествует традиционное церковное мирозерцание, здесь — мирозерцание светское, выдвигающее нового героя, добывающегося своих целей совсем новым, невозможным в старое время путем.

¹ Новейший исследователь повести Г. Н. Моисеева, обследовавшая семь списков ее, считает, опираясь на большинство списков, что фамилия героя должна читаться «Кириатский» или «Кириацкий». См. ее статью «Гистория о российском матросе Василии Кириацком (к вопросу о составе и происхождении повести)», «Труды отдела древнерусской литературы», вып. X, М.—Л., 1954, стр. 358—388.

Характерно и следующее: бедный 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 королем флоренским. Национально-патриотический подъем петровского времени находит в фабульном ходе повести замечательное выражение. Самое превращение простого матроса в короля, при всей своей сказочности, не заключало в себе ничего слишком невероятного для людей, бывших свидетелями того, как простые пирожники, юнги и царские девицы 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 ее превращения из полуазиатской континентальной страны в главенствующую морскую державу на Балтийском море» («Тайная дипломатия XVIII в.»). Фигура талантливого и предприимчивого дворянина-матроса являлась до известной степени художественным символом эпохи. Существенно новым было и то основное качество, с помощью которого Василию удастся совершить головокружительное восхождение по ступеням общественной лестницы. В повести о Горе-Злочастии попытки «молодца» зажечь самостоятельной жизнью объясняются тем, что он был «мал и глуп, не в полном разуме и не совершен разумом», как настойчиво твердит повесть. Разум же оказывается равносильным «учению родительскому» и поучениям «людей добрых», т. е. религиозно-патриархальной морали с ее требованиями «покориться другу и недругу». В повести о Савве Грудцыне Савву почитают главным образом не за его личные качества, а за то, что он сын уважаемого отца. В повести же о матросе Василии непрерывно подчеркивается значение его ума как личного свойства, изошренного просвещением, «наукой». Матросы высоко ценят Василия за 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». То значение, которое придается в повести науке, делает ее типичным произведением данного времени. Вообще повесть в первой своей части вся насыщена 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, просится для лучшего познания наук «за моря», в Голландию.

На весьма видное место выдвигается в повести и любовная интрига. Любовная интрига имела и в повестях XVII в. Однако там она обычно играла служебную роль. В повести о Савве Грудцыне любовная интрига является поводом для окончатель-

ного падения героя, предающегося в руки дьявола. В повести о Фроле Скобееве герой с помощью хитро проведенной любовной интриги добывается богатства и благополучия, что и составляет основной мотив повести. В «Гистории о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии флоренской земли», как показывает уже самое название, любовная интрига приобретает центральное значение. Радикально меняется и понимание любви. В повести о Савве Грудцыне любовь — чистая похоть, дьяволово наваждение — главная причина гибели героя. Для Фрола Скобеева любовь — также в ее подчеркнуто чувственным понимании — средство для достижения знатности и богатства. В повести о матросе Василии любовь — большое и чистое чувство, переживания влюбленных исполнены возвышенной «галантности» и чувствительности.

Стремление автора повести заставить своего героя действовать на международной арене, сделать из русского матроса европейского «кавалера» также весьма характерно. Однако в окружающей действительности автор еще не находил соответствующего материала. Ничего не знал он и о реальной западноевропейской жизни; он даже не имел элементарных географических и культурно-исторических сведений. Так, например, он считает, что Флоренция и столица цесаря, т. е. Вена, являются приморскими городами. Не удивительно, что, начав повесть как вполне оригинальное произведение, даже в отдельных мелких подробностях точно передающее реальные черты своего времени, автор в дальнейшем (примерно с момента избрания Василия разбойниками в атаману) оказался вынужденным прибегнуть к традиционным схемам переводных повестей. Так, исследователями отмечалась близость здесь повести к переводной «Гистории о гишпанском шляхтиче Долторне». Однако эту близость к чужеземному образцу не следует преувеличивать. На описание чужеземной действительности автором 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 дан в качестве традиционного «молодца» старой русской повести. Он — любящий и почтительный сын, благочестивый христианин, во всех трудных случаях жизни прибегающий к молитве. Но по ходу повести эти черты все более отесняются на задний план, все явственнее выступает перед нами облик 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»). Наряду с этим образ Василия напоминает порой то искусного и тароватого «гостя» новгородских былин, который водит по морям корабли, то смышленного и удачливого героя русских народных сказок. Со сказочными мотивами перекликаются и эпизоды, связан-

ные с пребыванием Василия на острове у разбойников, с освобождением им королевы Ираклии. Само изложение в значительной степени ведется здесь в тонах и стиливой манере русского народного творчества, так называемых «разбойничьих» песен.

Столь же характерное смешение своего и чужого, книжного и народного, «старины» и «новизны» сказывается в языке повести: церковнославянские 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, лажей, шага, персона* и т. п.). При этом старые церковнославянские формы и новые слова и термины оказываются подчас не только в непосредственной близости, но и в прямом сочетании (например: *«все вооружишася и стаха во фрунт»*). Отчетливо ощутимы и фольклорные следы (*государь мой батюшка, платок шелковый, братцы-молодцы, тын, стежка* и т. д.).

Соответствует общему духу народно-сказочного творчества и мажорный, оптимистический тон повести, заканчивающейся блистательным торжеством героя, победой верности над коварством, добра над злом.

В связи со всем этим находится и одна очень существенная черта повести — ее относительный демократизм. Это не только сказывается в безусловном торжестве 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 вначале; на всем же остальном протяжении повести, как и в самом ее заглавии, ударение ставится на том, что главное действующее лицо — простой русский матрос.

Можно думать, что эти черты и обусловили длительную популярность повести в широких читательских слоях. Сюжет повести даже получает в середине XVIII в. народную обработку былинным складом — «Женитьба Пересмякина племянника», где герой и прямо оказывается «гостинным сыном». Мало того, он снова воспроизводится в конце XIX в. в лубочной «Сказке о португеепрапорщике» некоего И. Кассирова, изданной в Киеве в 1894 г.

Из других повестей, появившихся в первые десятилетия XVIII в., особую популярность приобрела «История об Александре, российском дворянине»; до нас дошли целых двенадцать ее списков. По основной теме повесть совпадает с «Гисторией о российском матросе»: в ней также рассказывается о приключениях русского молодого человека, уехавшего в «чужие край» за наукой. Но, в отличие от матроса Василия, Александр — сын знатного и богатого дворянина. Это обуславливает ряд жанровых и сюжетных особенностей повести, отражающей другой бытовой уклад, иные навыки и интересы ее героев.

Повесть
об Александре.

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, подчеркивая, что только европейски образованный человек достоин называться дворянином. Однако на самом деле Александра заботит не столько желание видеть «процветающие в науках академии», сколько поиски новых развлечений. Соответственно этому и отправляется он не в деловую Голландию, как Василий, а в центр европейской роскоши и наслаждений — Францию времен регентства. Все его пребывание за границей сводится к цепи непрерывных любовных увлечений, и только однажды, в результате уныния после постигшей его любовной неудачи, вспоминает он о своих гражданских обязанностях.

Повесть об Александре распадается на две части, механически объединенные между собой 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 соблаздившей его дочерью «генерала Дигитриха Гендил Пистолия», Гедвиг-Доротеей. Во второй части повествуется о новом увлечении Александра в Париже дочерью королевского гофмаршала Тиррой и о 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 ее части) в манере любовно-авантюрного романа, крайне сложного и запутанного по сюжету и композиции и изобилующего разнообразными происшествиями. Здесь и поединки, и блистательные рыцарские подвиги; насильственное разлучение влюбленных и роковое неузнавание ими друг друга при встрече; нападение разбойников, заключение в темницу, кораблекрушение; фантастические описания диковинных стран, куда судьба забрасывает героев, — Египта, Китая, Флориды, населенной «человекоядцами», и т. д. Соединившись, наконец, с Тиррой, Александр по пути с ней в Россию тонет, купаясь в море. Тирра произнесла длинный элегический монолог в виршах, закалывается мечом. В довершение всего появляется одна из героинь первой части — Гедвиг-Доротей. Узнав, что Александр и Тирра погребены вместе, ревнивая Гедвиг-Доротей приходит в неопишемую 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 любовных похождениях другого «российского дворянского сына», Владимира, с которым Александр подружился в Париже. В противоположность рыцарственно настроенному Александру, Владимир — грубый циник, любовные приключения которого носят непристойный и вместе с тем трагикомический характер. Причем в конечном счете торжествует в повести именно этот герой; родители Александра, которым Владимир по возвращении в Россию рассказал о несчастной судьбе их сына, «по многим рыданием и плача Владимира, вместо Александра, наследником учили. И тако сия гистория скончася».

Помимо линии авантюрной, в истории об Александре отчетливо 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 влюбленных, их страстные монологи и диалоги то в стихах, то в прозе, чувствительные любовные песни — «арии» (22 письма и 7 «арий»).

Однако наряду с новыми чертами, ставящими данную повесть у самых истоков развития русского любовно-авантюрного романа XVIII в., в ней сохраняются и следы «старины». 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 осложнен 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. — «Истории о храбром и славном рыцаре Петре Златых Ключей и о прекрасной кралевне Магилене Неаполитанской». В значительной степени по тому же типу построена и вторая «рыцарская» часть повести об Александре. Причем обе эти части прилажены друг к другу с поражающей наивностью. Так, если в начале повести имеется ряд указаний, заставляющих отнести ее действие к первой четверти XVIII в., то описание подвигов Александра 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 стуке», боевые же схватки Александра происходят явно до изобретения пороха: «кавалеры» в шлемах с опущенным забралом и в латах дерутся копьями, мечами и т. п. Любовь между героем и героиней во второй части поднята на идеальную рыцарскую высоту, не имеющую ничего общего с теми вольными нравами, которые живописуются в повестушках Владимира, и в особенности с грубо-натуралистическим тоном последних. В рамках одной повести механически сочетаются два излюбленных читателем того времени литературных жанра: рыцарского романа и «смехотворной» бытовой повести — фавелы.

ции. Это объясняется, однако, не только литературной неискренностью автора, но и неустойчивостью его мирозерцания, в частности отношения к женщине, в котором обнаруживается все то же сочетание «старины» и «новизны». Наряду с рассказами Владимира о своих «волокиствах» в повесть вставлен обширный разговор трех иностранных дворян на тему о женщинах. Разговор этот весьма примечателен и характерен, представляя собой своего рода попытку постановки и двойного 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 остается неразрешенным.

Язык повести отличается даже большим, 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*, *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 края», относится «История о российском купце Иоанне и о прекрасной девице Елеоноре».

Российская империя складывалась как государство помещиков и купцов. Естественно появление в художественной литературе представителей обоих сословий.

По-видимому, прямым литературным источником данной повести послужила повесть о дворянине Александре. В то же время, взяв готовую фабулу, автор повести об Иоанне разработал ее в плане отражения не дворянского, а купеческого быта. Иоанн Евдокимов, отец героя повести, — купец, но не традиционный торговый «гость» повести о Савве Грудцыне, а коммерсант новой, петровской складки. Из провинциального города Старая Русса он переезжает в новую столицу Санкт-Петербург и заводит там обширную 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 «для обучения иностранных наук... во французский город Париж». В Париже Иоанн становится главным приказчиком знатного парижского купца. У последнего живет «одна препорученная ему гишпанского купца дочь, девица, именем Елеонора, весьма добродородна и красна лицом». Иоанн влюбляется в нее. Роман его протекает в том же роде, как и аналогичный роман с Элеонорой Александра. Однако флирт Иоанна и его милрой

значительно проще и грубоватее: Элеонора, заигрывая с влюбленным в нее 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 все это, Селибрах снимает в присутствии Элеоноры с галстука Иоанна «букашку», последний приходит «от того в великой газард»: «едва от стыда на ногах устоял». «Элеонора же в то время, закрыв лицо свое платком, сильно смеялась». Побезденная, наконец, одной из иоанновых «арий» «на миновет», Элеонора берет в правую руку серебряный поднос и две «чистого серебра чашки», в которые наливает сладкой водки, а в левую — серебряную стопу, «налив в ней старенбургского богатого пива», отправляется со всем этим в комнату к Иоанну 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 боятца никакого дива». Когда купец узнает о незаконной любви Иоанна и Элеоноры, он, основательно избив Иоанна «езжалюю толстою плетью», прогоняет его из дому. Влюбленные разлучены, 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»; Иоанн же, вернувшись в Россию к отцу, начинает жить «во благополучии», хотя, добавляет автор, не забывает «возлюбленную свою Елеонору, которая никогда из мысли его не выходила».

По сравнению с повестью об Александре повесть о купеческом сыне Иоанне ведется в менее условно-книжном стиле, насыщена конкретными бытовыми подробностями, словом, ближе к реальной действительности.

К своему литературному источнику — повести об Александре — автор повести об Иоанне словно бы проявляет даже ироническое отношение: так, письмо влюбленного 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 Элеоноры явно ощущается влияние скоморошских присказок, народного раешника.

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 слоев мелкого служилого дворянства петровского времени, при всей замечательной новизне ее содержания и тона, встречаем ряд черт, сближающих ее с народной сказкой об

удачливом «добром молодце»; в связанной с идеологией крупного «новоманирного шляхетства» повести о российском дворянине Александре, в особенности во второй ее части, аналогичный сюжет разрабатывается в форме любовно-авантюрного рыцарского романа; в третьесословной повести о купце Иоанне — в форме, приближающейся к бытовому рассказу.

Стихотворные повести. Наряду с прозаическими повестями, в которые 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 Семена Петровича Левицкого, герой которой, однако, сродни не столько Василию Кориотскому, сколько плуту Фролу Скобееву¹. Но особенный интерес представляет другая стихотворная повесть, облеченная также в автобиографическую форму рассказа-исповеди от лица женщины и условно названная исследователями «Отрывком романа в стихах»². До нас дошел только конец этой повести в очень не исправном списке с рядом пропусков и искажений.

И повесть о подьячем, и «Отрывок романа в стихах» относятся к архаическому жанру «азбуковника» (восходит к «толковой азбуке», возникшей еще 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, по-видимому, купеческая дочь, полюбила «любезного» ей человека, но вынуждена по требованию отца выйти замуж за другого — «богатого, да нечестного». Отец рисуется в повести самодуром, тиранящим жену и дочь. Открыто пойти против его воли героиня не решает и выбирает более легкий путь: тайком продолжает после свадьбы прежние отношения с «любезным». Кончается все тем, что «псовка-соседка» выдает 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 допетров-

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 ее — в «Трудах отдела древнерусской литературы», т. II, стр. 283—300.

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

ской старины находится в явном несоответствии со всем предшествующим. В самой повести отчетливо проступают новые взгляды на отношения полов: требование, чтобы брак заключался по взаимной склонности жениха и невесты, а не по произволу родителей. Замечателен и образ героини. Это активная и страстная натура, задыхающаяся в рамках домостроевского уклада, который не только давит на нее извне, но и морально исказил ее облик. Повесть грубо-натуралистична по тону, очень неискусна и беспомощна даже для того времени в отношении стиха. Но изображенный в ней женский образ гораздо в большей степени, чем героини других рассмотренных нами повестей, отличается жизненностью, верностью реальной русской действительности.



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 пиитика. На ее уроках ученики не только проходили теорию поэзии, но сами учились под руководством учителя слагать вирши. Этим объясняется крайнее распространение виршеписания прежде всего именно среди ученого духовенства. Вирши слагали и пастыри церкви (Дмитрий Ростовский, Стефан Яворский и другие), и рядовые ее представители. В основе виршевого стиха лежит рифма (нередко вместо точной рифмы употреблялись ассонансы и даже консонансы), обычно смежная. Симеон Полоцкий и его ученики и последователи (Сильвестр Медведев, Карion Истомин и др.) внесли в виршевой стих, исходя из системы польского стихосложения, принцип силлабизма — равносложности: рифмующиеся строки должны заключать в себе одинаковое число слогов на протяжении всего данного произведения. Рифма, опять-таки по образцу польского стиха, употреблялась по преимуществу женская. Однако наряду с получившим широкое распространение силлабическим виршевым стихом продолжал существовать также и неравносложный досиллабический виршевой стих.

В результате оторванности от жизни, в атмосфере церковной схоластики школьными виршеписцами конца XVII — начала XVIII в. усиленно культивировались всякого рода «стиховные штуки» — формалистические ухищрения. Складывались ак-

ростиhi, мизостиhi (стихи, в которых буквы, составляющие нужные слова, находились в середине строки), стихи-эхо, 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 справа налево. Например: «Аки лот и та мати толика, || Аки лев и та мати велика». Один из бывших питомцев Киевской академии, архиепископ Иоанн Максимович, написал хвалебные вирши царевичу Алексею, которые можно было читать по всем направлениям: спереди назад, сзади наперед, снизу вверх, сверху вниз. Упражнялись в составлении всякого рода фигурных стихов, специально предназначенных для восприятия глазом (стихи в форме звезды, чаши, креста, сердца и т. д.).

Для многих питомцев духовных школ виршевой стих сделался как бы обычной формой их книжной речи. В 1707 г. была, например, опубликована в Чернигове книга 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 пять 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 и во всякого рода учебной литературе. Некоторые учебники были написаны сплошь виршами. Помимо подобного учебно-дидактического стихотворства, культивировалось стихотворство торжественно-панегирическое: стихи на гербы знатных лиц, стихотворные «приветства» царственным особам, стихи на победу и т. п. Слагались эти стихи по большей части учеными-монахами в стиле, столь распространенном в виршевой поэзии южной и юго-западной Руси второй половины XVII в. и весьма близком к церковным проповедям. Его отличительными чертами были напыщенная риторичность, отягощенность всякого рода словесными украшениями, избыточный аллегоризм и т. п.

Наряду со стихами, предназначенными для чтения, складывались и силлабические книжные песни — канты, которые в XVII в. носили религиозный характер, а затем начали приобретать все более светские черты¹.

В первые десятилетия XVIII в. эти традиционные формы наполняются новым злободневным содержанием, связанным главным образом с героикой петровского времени, с военными победами, имевшими большое национальное значение. Таков кант неизвестного автора «Победославная песнь на победу Полтавскую» 1709 г., кант на взятие Нарвы 1704 г. (автор канта — по-

¹ См. А. В. Позднеев, Ранние лирические книжные песни петровского времени, «Научные доклады высшей школы. Филологические науки», 1958, № 2.

видимому Димитрий Ростовский), «Песнь приветственная» (в связи с заключением Ништадтского мира) и др.

Сквозь неуклюжие школьно-архаические формы в некоторых из этих победных кантов и приветственных стихов — предшественниках будущей оды XVIII в. — пробивается горячее патриотическое чувство, дышит героический дух эпохи. В упомянутой «Победославной песни» наряду с торжеством победы звучат мотивы прославления мирной жизни, восхваления Петра за любовь его к наукам:

К сим он простирает руки.
Сей бо добродородный сок
Сердцу даст живой поток.

Это прямо предваряет некоторые основные темы одописи Ломоносова.

В одном из кантов («Буря море раздымает»), являющемся в какой-то мере стихотворной параллелью матросских мотивов в повести о матросе Василии, рисуется яркая картина тягот и опасностей, связанных со службой во флоте, с грозной бурей на море.

Небывало широкое распространение получает в петровское время и впервые зарождающаяся в литературе любовная лирика.

Любовная
лирика.

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

В литературе допетровской Руси книжная любовная лирика почти совершенно отсутствовала. Да и как ей было развиться, когда всякое, хотя бы и самое невинное, сближение между собой представителей различных полов почиталось делом сугубо греховным. Симеон Полоцкий в стихотворении, озаглавленном «Жен 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 автора было наряжено специальное следствие.

Вместе с переменами в семейном быту — освобождением женщины из «теремного затворничества», новыми формами общения (ассамблеями и т. п.) — петровское время принесло с собой и порожденную всем этим новую поэзию.

Появляются поэты и даже поэтессы — слагатели любовных книжных песен. Имена большинства из них остаются нам неизвестными. Среди них были и школьные виршеписцы, и мелкий

городской люд; подьячие, но были и люди светские, близкие ко двору. До нас дошла любовная песня-акrostих «Како не лишатися веселия мне ныне», начальные буквы строк которой дают чтение: «Кнежна Прасковия Трубецкая» (к семье Трубецких был близок поэт Антиох Кантемир). Дошли другие любовные песни-акrostихи с именами знатных дам. Есть свидетельство, что любовную песню написала дочь Петра, будущая императрица Елизавета. Именно с этого времени любовная лирика становится одним из весьма популярных у нас стихотворных видов. Писанием любовных стихов обычно начинают свой творческий путь и все крупнейшие наши поэты XVIII в.

Многочисленные образцы любовных стихов, встречающиеся в рукописных песенниках того времени, позволяют составить отчетливое 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»); поет о притягательной силе ее глаз («твой глаз магнит в себе имеет»); сравнивает ее с цветами, с драгоценными камнями («цвет благоуханнейший, сапфир дорогой, прекраснейший», «неоцененная краля, бралиант, дорогая»); сетует на «злую фортуну», разлучающую его с милой; оплакивает свое сердце, простреленное «острою стрелою Купиды». С жалостными мольбами обращается он к самой любви, которая одновременно «сладость и отрава».

Многие из этих метафор, образов, символов с этого времени прочно вошли в русское литературно-поэтическое сознание, неожиданно, хотя, конечно, через ряд промежуточных звеньев, возникая в творчестве поэтов, намного удаленных от примитивной поры любовной лирики первой трети XVIII в.

Пестрят любовные стихи петровского времени именами античных богов и богинь. Помимо «фортуны», чаще других упоминается «злая Купида» (божок любви Купидон). При этом языческая древность зачастую весьма наивно уживается здесь с привычным ортодоксально-церковным мышлением. Так, в одной из книжных песен 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».

Подавляющее большинство любовных стихов этой поры окрашено в жалостно-чувствительные, сентиментальные тона. Их постоянные мотивы — жалобы на «злую фортуна», разлучающую влюбленных. «Печаль», «тоска», «туга», «скорбь», «жалость презельна и пребезмерна» — обычные слова их словаря. Несчастные влюбленные 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 влюбленный. «Пробью на мечи свои бедны перси»,—вторит влюбленная.

Встречаем в любовных песнях петровского времени и мотивы радостей любви, торжества обладания, но они звучат гораздо реже. Характерно проникают в поэзию этой поры и горацанско-эпикурейские темы и мотивы. Такова «Застольная песня» — первый образец столь популярной у нас впоследствии эпикурейско-анакреонтической лирики, так называемой «легкой поэзии».

Песня эта в основном представляет собой полуперевод-полупеределку известной студенческой песни «*Gaudeamus igitur*»:

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

Но в ней содержится и ряд конкретных подробностей пира эпикурейски настроенных вельмож петровского времени, имена которых тут же называются. «Новоманирная» дворянская молодежь — усердные читатели опубликованных в это время переводных письмовников и сборников хороших манер («Приклады, како пишутся комплименты», «Юности честное зеркало»), старавшиеся как можно резче во всем 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», элементу народного творчества непрерывно просачивались в литературу. С воздействием фольклора сталкиваемся мы и в первых опытах петровской, в особенности, песенной лирики. Еще в конце XVII в. стольник царицы Прасковьи Федоровны Петр Квашнин писал превосходные в своем роде любовные стихи, почти полностью воспроизводившие поэтику, язык и приемы 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 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 песней. Воздействие

Фольклора ясно видно на книжных песнях, принадлежащих, по мнению новейшего исследователя, неизвестной поэтессе. Ею сложена одна из лучших любовных песен «Ах, свет мой горкий моей молодости», а также замечательная песня в народном духе «Пойду я младенка во чисто поле»¹. Но это были, по-видимому, исключения. Хотя русская и украинская народная поэзия накладывали отпечаток на книжную лирику петровского времени, но одновременно в ней сказывались явные следы воздействия западноевропейских литературных образцов.

В то же время новое содержание нередко облекалось в столь малоподходящие для него тяжеловесные формы церковнославянской речи. Получались строки вроде: «О, коль велию радость аз есмь обретох || Купида Венерину милость принесох».

Этот пример наглядно показывает, как мало пригоден был для любовной лирики и наш виршевой стих. Видимо, чувствовали это и ее авторы. Взамен традиционного длинного стиха ими употреблялись порой более короткие строки; помимо смежной рифмовки, давалась перекрестная; вводились внутренние рифмы. Последнее вносило в стих некоторую ритмическую упорядоченность, произвольно приближая его к силлабо-тоническому. Ритмизации стиха способствовало и то, что любовные стихи, по-видимому, в основном предназначались для пения, т. е. составлялись на определенную музыкальную мелодию. Подчас авторы прибегали к довольно изысканному строфическому построению своих песенок.

Но все 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 явлений становящейся новой культуры было возникновение публичного театра. Как известно, попытка завести театральные представления, основать театр была сделана еще царем Алексеем Михайловичем. Однако театр Алексея Михайловича носил замкнутый, дворцовый характер. Петр не только возобновил инициативу отца, но и придал снова организованному

¹ А. В. Позднеев, Рукописные песенники XVII—XVIII вв. Ученые записки МГЗПИ, т. 1, М., 1958, стр. 79—85.

им театру совсем другой размах и характер. Из дворца театр был выведен на площадь: театральные представления стали доступными за относительно небольшую плату всем «охотным смотрельщикам», т. е. всем желающим. В 1702 г. по поручению царя был заключен 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 Кремлем и собором Василия Блаженного, — приступить к постройке специального здания для театра, «комедиального анбара», или «комедиальной хранины». До этого уже начались представления в наскоро приспособленном под «театрум» зале дворца Лефорта. Еще 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. Тем не менее по настойчивому требованию главы Посольского приказа боярина Головина к концу 1702 г. «комедиальная хранина» была готова.

Одновременно с сооружением театрального помещения были приняты срочные меры к подготовке русских актеров. Кунсту было повелено спешно организовать своего рода театральную школу, набрав в нее 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 нем русских актеров (позднее пьесы стали исполняться и одними русскими актерами). С этого времени спектакли начали происходить регулярно, с 1705 г. — по два раза в неделю, по понедельникам и четвергам.

**Новый
светский
репертуар.**

Пьесы, ставившиеся в театре Алексея Михайловича, за единичными исключениями были религиозного содержания — «действовали из библии», т. е. были написаны на библейские сюжеты.

В публичном московском театре ставились пьесы лишь 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, сохранилась опись переведенных комедий, пополняющая «Описание» еще двумя названиями. Из пятнадцати поименованных здесь пьес до нас дошло (отчасти полностью, отчасти в отрывках) только шесть, остальные известны лишь по заглавиям. По сво-

ему 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 Нумидийская». Последняя пьеса дошла до нас полностью и представляет известный интерес. На тот же сюжет, заимствованный из Тита Ливия, была написана в эпоху Возрождения первая европейская трагедия нового типа. Наряду с пьесами, условно приурочивавшимися к исторической действительности, шли пьесы из частной семейной жизни. Такова, например, кровавая трагедия на тему поруганной и отомщенной 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 тюремный заключник», представляющая собой переработку комедии Томаса Корнеля (брата автора «Сида»), в свою очередь заимствовавшего ее 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 доне Яне и доне Педре» — переделка французского перевода итальянской пьесы, сделанного за несколько лет до «Дон Жуана» Мольера. Наконец, ставились комедии и самого Мольера «Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер» (это комедия Мольера «Амфитрион»), «Доктор принужденный» (или «О докторе битом») — его же комедия «Лекарь поневоле». При этом обе эти пьесы шли в переводах непосредственно с подлинника. Таков был драматургический репертуар, которым располагал первый публичный русский театр в Москве и который вводил в сознание русских людей ряд классических образов мировой литературы. Однако материал этот доходил до русского зрителя не непосредственно, а в специальных сценических переработках странствующих трупп. Переработки осуществлялись в духе так называемых «английских комедий», весьма популярных в XVII в. в ряде стран Европы, куда они были занесены английскими бродячими комедиантами, сохранившими до известной степени традиции театра шекспировского времени.

Основной чертой большинства ставившихся здесь пьес была их повышенная — яркая и шумная — театральность. Они обычно отличались занимательностью сюжета, крайним мелодраматизмом фабулы, остротой драматических ситуаций, резкостью сценических эффектов. На поведении 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 побежденного им короля Сифакса, Софонизбой, Масиниза, видя ее «небесное лицо» в слезах, восклицает: «Ах и паки ах! Аз есмь ли победитель или побежден? Тигр иногда ловца убьет, а бесильная 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. Но наряду с влиянием придворной драматургии в этих пьесах, ориентировавшихся на широкие слои зрителей, чувствуется наличие и демократической струи, связанной с традициями народного театра. Так, почти во все пьесы в качестве непрременных и весьма активных персонажей введены всякого рода «издевательские», «шутовские персонажи» — потомки шутов старинного народного театра.

Самое действие пьесы строилось обычно на резких контрастах: высоко драматические сцены сменялись или даже непосредственно сопровождались фарсом. Условно-аллегорическая патетика монологов главных героев пьес сочеталась с наивным натурализмом сценического воплощения и актерской игры. Считалось, например, безусловно обязательным, чтобы все убийства, казни и прочие кровавые происшествия, которыми изобиловали пьесы, происходили непременно на глазах у зрителей, причем из артистов при помощи особого пузыря с красной жидкостью, помещаемого под платнем, текла «настоящая» кровь. Равным образом, галантно-утонченному стилю реплик главных героев противопоставлялась вульгарно-натуралистическая речь обжоры и пьяницы — «издевательского слуги» Эрсила, появляющегося на сцене с обезьянкой в «Сципионе Африканском», или «веселого музыканта» Лентуло — в «Честном изменнике». Таков, например, в этой последней пьесе галантный диалог между арцугом (герцогом) и его женой Алоизией, перемежаемый мрачными, меланхолическими репликами безнадежно влюбленного в Алоизию Родериго и трезво-насмешливыми, сводящими все с неба на землю вставными репликами Лентуло. Арцуг по просьбе Алоизии срывает цветок белого шиповника, но накалывается на колючий куст и падает в обморок. Через некоторое время он приходит в себя:

Арцуг. О! Как мне учинилось!

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

Арцуг. Верный любитель (влюбленный. — Д. Б.) всегда есть лужлив.

Алоизия. Но ревнительный любитель никогда не унывает.

Родериго. Но возлюбленный любитель есть отчаянный.

Лентуло. И все такие любители суть дураки...

Арцуг. Верность моя к вам есть не отменяемая.

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 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 любления» и «художество вздыхания» подвергнуты беспощадному осмеянию. Перевод этот под маловразумительным названием «Драгья смеяныя» был сделан в духе шутовских реплик пьес публичного театра одним из шутов Петра по прозвищу «король Самоедский» и, возможно, был представлен на сцене.

Ставились в театре и сплошь «шутовские комедии». Это были грубоватые фарсы, изобилующие рядом непристойностей. Нам известны названия двух такого рода «шутовских комедий»: «О Тенере, Лизеттине отце, винопродавце» и «О Тонвуртине, старом шляхтиче, с дочерью». Обе пьесы имеют подзаголовок «перечневые», означающий, что актерам давался только перечень сцен с указанием общего их содержания; диалог же импровизировался самими актерами. Можно с уверенностью сказать, что в исполнении русских актеров эти импровизации обильно уснащались образцами народного балагурства, скomorошьими присказками, бойким раешником. Кстати и составлены обе «перечневые» пьесы одним из русских актеров Семеном Смирновым. К сожалению, ничего, кроме названия этих двух «перечневых» пьес, о литературной деятельности Смирнова нам неизвестно.

Однако первый публичный театр все 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 имели совершенно отдаленное представление о русской действительности, «не знали — по меткому выражению одного из актеров — русского поведения». Все пьесы, ими ставившиеся, были, как правило, переведены с немецкого языка. Причем переводы эти, поручавшиеся переводчикам Посольского приказа, выполнялись совершенно неудовлетворительно. 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 удавались 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.

Пестрое, 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 групп. Театр Кунста — Фюрста не удовлетворял и Петра. 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 эти задания если и выполнялись, то плохо. Все это определило судьбу театра. В 1706 г. публичный театр на Красной площади, просуществовав столь же недолго, как и придворный театр Алексея Михайловича, был упразднен.

**Школьный
и придворный
театр.**

В большей мере шел 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 еще 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 жителя с прискорбным и нищетным»). Но уже в следующей пьесе, «Страшное изображение второго пришествия господня на землю», в апокалиптическую тематику включаются эпизоды, непосредственно связанные с политическими событиями современности (выпады против польского сейма, панегирики по адресу Петра). В дальнейшем публицистический и панегирический характер школьной академической драматургии все усиливается. Подобно церковным проповедям таких приверженцев Петра, как Гавриил Бужинский, как Феофан Прокопович, в академических представлениях на все лады прославляется личность и деятельность царя. Школьные пьесы продолжают сохранять свою религиозную оболочку, но изображаемые в них библейские события и персонажи выбираются с таким расчетом, чтобы зритель все время ощущал аллегорическую связь между ними и современностью. Связь эта обычно и прямо подсказывается путем соответственных надписей и раз-

яснений. Особенно охотно прославляются при этом военные победы царя (просветительская деятельность Петра, чем дальше она шла, тем меньше встречала сочувствия среди большинства духовенства). Взятие шведской крепости Нотебург отмечается академией в начале 1703 г. специальным триумфальным представлением — «действом» — «Торжество мира православного». В 1705 г. ставится пьеса «Освобождение 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 и т. п. В пьесе 1710 г. «Божие уничижение гордых уничижение» аллегорические образы и библейские мотивы прообразуют — о чем в «предидействии» (прологе) прямо доводится до сведения зрителей — поражение шведов при Полтаве, измену Мазепы и бегство последнего с Карлом XII. Подчеркивается 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, орел с гордой надписью: «И хромым и не хромым, и лютым и не лютым смиряем». Постановка всех этих триумфальных действий носит торжественный, парадный характер, сопровождается световыми эффектами, музыкой, хорами, включением балетных номеров («офицерский танец» и т. п.). Характерны для всего стиля пьес уже самые их пышно-велеречивые 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 Бидло на Язуе. Из постановок «гошпитального» театра особенно интересна написанная «учеником хирургии» Федором Журовским в связи с коронацией Екатерины I в 1724 г. триумфальная пьеса «Слава российская». Пьеса построена по типу «школьной драмы», но лишена какой бы то ни было религиозной окраски. Помимо торжествующей и победоносной России, на сцене выступают ее недавние враги: Турция, Персия, Польша и Швеция; благосклонные к ней античные божества: Нептун, Паллада, Марс, Любовь российская (Cupido), которая вместе с Благочестием (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 так-

же Федором Журовским на смерть Петра I. В пьесе дано восторженное прославление Петра и его дела¹.

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 созывал зрителей на представления «славных и богатых комедий» звоном соборных колоколов.

Наряду со всем этим возобновляется традиция и дворцовых театральных представлений. В начале 1707 г. в подмосковном селе Преображенском, где игрались «комедии» при Алексее Михайловиче, организуется театр сестрой Петра, царевной Натальей Алексеевной. Туда было передано не только все «убранство» упраздненного московского публичного театра — театральные костюмы, реквизит, — но и тексты пьес, многие из которых, видимо, снова были там показаны. Завела у себя театр в подмосковном селе Измайловском и вдова царя Ивана, Прасковья Федоровна. Оба эти театра, по-видимому, 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, причем этот петербургский театр носил еще более открытый характер: вход туда был доступен всем желающим (конечно, из привилегированных кругов общества). Наряду с пьесами с религиозной тематикой, но написанными, в отличие от школьных драм, не стихами, а прозой, в театре ставились 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 Бокаччо, и др. Инсценировки эти еще носили крайне примитивный, наивно-беспомощный характер, но имели, однако, немалое значение в качестве первых опытов создания русской светской оригинальной драматургии. Помимо отрывков указанных пьес из театра Натальи Алексеевны, до нас дошло несколько образцов пьес-инсценировок, ставившихся на подмостках театра Бидлоо и в других местах. Большинство этих пьес представляет собой своеобразное сочетание светской тематики инсценируемых любовных повестей и романов с приемами и стилем школьных драм; написаны они обычно рифмованной речью. Характерным образцом одной из таких инсценировок может служить «Акт о Калеандре», являющийся драматизацией весьма популярного не только на Западе, но и у нас любовно-авантюрного романа XVII в. «Акт о Калеандре» появился не-

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

сколько позднее (скомпанован в 1731 г.). Именно поэтому на нем легче всего проследить черты, характерные для указанной придворно-аристократической линии репертуара. Библейская тема «Песни песней» — о любви, которая сильнее смерти, разворачивается 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; в действии участвуют такие персонажи, как Смерть, Бессмертие, Любовь, Верность, Чистота, Слава, Ярость и т. п. Все это причудливо-пестрое сочетание не только разнообразно характерного, но подчас прямо противоположного 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 антипрологом, прологом и эпилогом (прологи и эпилоги — в прозе). Включены в пьесу многочисленные «канты» 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, конечно, не могла. Столь же громоздкие пьесы ставились и в других театрах. 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. Причем 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 устраивали спектакли в обыкновенном сарае, на это время наводимом. Занавесом служила рогожа; играли актеры в костюмах также из рогожи. Ставить в оборудованных подобным образом театрах, рассчитанных, очевидно, на массового зрителя, сложные и длинные пьесы было, конечно, невозможно. Игрались в них так называемые «российские комедии», представлявшие собой инсценировки популярных любовно-авантюрных повестей. Инсценировки эти, рассчитанные на массового зрителя, носили явно иной, чем пьесы вроде «Акта о Калеандре», значительно более опрошенный характер. Это можно наглядно видеть на одной из них — «Комедии о графе Фарсоне» (дошед-

ший до нас список сделан каким-то семинаристом в Пензе, в 1738 г., написана пьеса скорее всего ранее).

В «Комедии о графе Фарсоне» отсутствуют мифологические и аллегорические персонажи (имена античных богов лишь упоминаются), действуют в ней только реальные люди. Пьеса по размерам невелика. Фабула ее 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 (например, имеем его в развернутом виде и в «Комедии о Петре Златые Ключи»). Попав в Португалию, молодой граф решает пожить там, чтобы обучиться «кавалерским наукам». Через некоторое время ему удается пленить португальскую «князевну» и стать ее возлюбленным. Напуганные все возрастающим влиянием Фарсона при дворе, португальские сенаторы коварно расправляются с ним. Князевна в свою очередь предает 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. Свершив все это, князевна закаляется, отказав трон сыну. После ее 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 церковнославянизмы сочетаются с многочисленными варваризмами («рцяти ми» или «в мизерию пришел» и т. п.). Но в общем пьеса написана относительно легким и живым стихом, напоминающим не столько тяжеловесный виршевой стих школьных драм, сколько «складную речь» раешника. Построение «речей» (реплик) персонажей отличается крайней безыскусственностью. Раз найденные стиховые формулы возвращаются снова и снова. Так, и Фарсон, и князевна неизменно обращаются к своим пажам все с теми же словами: «Верный мой паж и здравия моего страж». Несколько раз повторяется один и тот же ответ Фарсона на вопрос, кто он таков: «Имя мое граф Фарсон. От высоких персон», приобретая характер почти поговорки. Подобная безыскусственность формы и приемов, несомненно, способствовала легкости усвоения пьесы массовым зрителем. Указанные черты связывают это произведение уже не столько со школьной драмой, сколько с другим драматическим жанром — так называемыми интермедиями.

Интермедии. Интермедиями — «междувброшенными забавными игралищами», как у нас переводили этот термин, — назывались небольшие сценки, обычно весьма комического свойства, которые исполнялись в промежутках между действиями школьной драмы. Иногда эти сценки представляли собой пародийную 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, которые имели характер постоянных комедийных масок. Основой для интермедий нередко служили всякого рода бродячие анекдоты, частью закрепленные в сборниках фацей, фавль, басенные сюжеты и т. п. Одна из интермедий о старике с вязанкой дров и смерти представляет собой инсценировку известной басни Эзопа. Басенный характер носит и другая интермедия, о незадачливом астрологе, который «зрит» «в звезды» и попадает в яму, вызывая насмешки мужика: он предлагает ему полежать в яме три дня, прежде чем он его извлечет оттуда. Но это ядро образовало разнообразным бытовым материалом. Исполненные грубоватого юмора, фарсовых трюков, подчас прямо непристойных, интермедии отличались примитивно-бесхитростной натуралистичностью — жизненностью содержания — и простотой языка, близкого к живому народному говору. Несомненна близкая связь интермедий со скоморошьями «игрищами».

В эпоху Петра интермедии наполняются злободневным общественно-политическим содержанием. Во многих из них высмеиваются враги петровских новшеств, ревнители «старинны». Так, в одной интермедии комически выведен раскольник, который, сетуя на то, что настали «последняя времена», горько жалуется на указы о бритье бороды, о немецком платье, о том, что «человеци ходят, як облезляны, Вместо главных волосов носят паруки, будто немцы поганы».

В другой сценке дьячок жалостно причитает при виде подьячего, который согласно указу 1708 г. об обязательном обучении сыновей церковнослужителей, пришел насильно забирать его детей в семинарию — «серимарию», как он произносит это новое и непонятное ему слово. Дьячок просит подьячего помочь ему избавить детей от учения, написав, «что они еще не годны летам»; тот соглашается, но, конечно, за определенную мзду. Появляется второй подьячий и «купно с первым» надувает дьячка: забирает у него и деньги, и детей. На прощание подьячие вдобавок еще издеваются над легковерным дьячком:

Ну, дьячок, прощай, добрый человек.

Дай те бог множество лет,

А впредь, пожалуй, знайся с нами,

С подьячими, приказными строками. (Б., 84).

Взятничество и обманы чиновников-подьячих изобличаются и в других интермедиях. Херликин (т. е. арлекин) подает «во учрежденную для всяких расправ канцелярию покорное доношение» от имени некоего «сибирского дворянина», который жалуется, что издавна терпит «немалые обиды» «от мух, комаров и прочия проныры; ни днем, ни ночью нет покою от них нигде».

Судья выносит «резолуцию»: «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 курьезной, зрителем забавной, весьма преславной о старце» сатирически изобличается распутный монах. В другой выводятся одновременно «поп», «подьячий в железгах» и «монах в цепи». «Поп» жалуется на то, что минуло для него прежде доходное и привольное время; ему вторит подьячий. После очень пространного монолога подьячего появляется «старец», который жалуется на суровость «монашеского житья»: «Я жду — вот дадут ужо мне вина напиток, || Ан велят на кирпичгах отдохнуть ложитца»; между тем: «Не худое дело, чтобы богу молитца, || Да прежде путем надобно напиток» и т. д. Жалостные речи всех трех персонажей переходят во взаимные пререкания, заканчивающиеся общей потасовкой. В это время раздаются звуки «бычка» (народный танец) — все трое дружно пускаются в пляс. В финале на сцене оказывается гаер, который «бьет и гонит всех».

Весьма интересны интермедии в отношении их словесного оформления. Написаны они непринужденной рифмованной речью — «складной прозой». Рифмовка отличается большой вольностью: рифмы часто неточны, нередко заменяются приблизительными 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 чисто русским простым языком без всякой примеси славянизмов 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, например, веселые зазыванья-прибаутки выхваляющего свой «горячий товар» уличного торговца пирогами — «маркитанта»:

Кто тут спрашивал подоных, господа честные?

Вот у меня куды хорошие какие!

То здесь пироги горячи,

Едят голодны подьячи.

Вот у меня с лучком, с перцом,

С свежим говяжим сердцом,

Масло через край льется.

И подлить еще довольно найдется... И т. д. (Б., 72).

Во всем 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 еще в XX в.

Подчас интермедии из коротких сенок 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. От интермедий тянутся прямые нити к ранним комедиям Сумарокова. С другой стороны, существует несомненная связь между некоторыми сатирико-обличительными интермедиями и сатирами Кантемира, а позднее и сатирическими «притчами» того же Сумарокова.



НАРОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Своеобразное и во многом противоречивое отражение эпоха преобразований находит в устном народном творчестве — в исторических песнях, песнях-плачах, сказках, народной сатире.

Народные песни.

Всего нам известно до 200 народных песен, отражающих события первых десятилетий XVIII в. 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 со Швецией, в особенности о Полтавской битве, об измене Мазепы и т. д. Многие из этих песен трудно точно определить хронологически; возможно, ряд их сложился позднее и во всяком случае дошел до нас в более поздних записях; но, так или иначе, в своем подавляющем большинстве они связаны с данной эпохой.

В песнях чаще всего сказывается сочувственное отношение народа к личности Петра I, противопоставляемого «князьям-боярам», «графам-генералам» и вообще «людям придворным». Безусловно поддерживал народ внешнюю политику Петра, понимая ее как защиту родины от зарубежных хищников. В одной из песен резко подчеркиваются захватнические стремления шведского короля, требующего «отказаться» (отдать) ему всю Россию: «Все широки острова, || Все глубоки озера, || Все глубоки озера, || Все и чистые поля, || Все и чистые поля, || Все и темные леса». С народным юмором отзывается на это Петр в другой песне:

Ох, вы гой еси, князя со боярами!
Пьете вы — едите все готовое,
Цветное платьице носите припасенное,—

Ничего-то вы не знаете, не ведаете.
Еще пишет король шведский ко мне кушати.
Он будет король шведский — мне кушати.
Уж мы столики расставим — Преображенский полк,
Скатерти расстелем — полк Семеновский,
Мы вилки да тарелки — полк Измайловский,
Мы поильце медяное — полк драгуншек,
Мы кушанья сахарны — полк гусарушек,
Потчивать заставим — полк пехотушек. (К., 117—118)

Одновременно и очень настойчиво проводится в песнях мысль, что решающее значение в победах над врагами принадлежит не тунеядствующим «князьям со боярами» и даже не царю, а народной и солдатской массе. Во время Азовского похода Петр обращается за советом к князьям и боярам, — «Как нам Азов-город взяти?» На вопрос царя «князья и бояре промолчали». Ободрили совсем было приунывшего Петра «солдаты и драгуны», пообещавшие взять Азов «белой грудью» и героически выполнившие это обещание (песня «Ах, бедные головушки солдатские»). О том же самом поется в песне о взятии у шведов Орешка — Шлиссельбурга. Нерешительные и малодушные царские генералы советовали Петру «отступить» от города. «Победили силу шведскую», «полонили» неприступный город, к которому «водою... плиты — не доплыти... сухим путем идти — не досягнуть», простые «российские солдаты» (песня «Ты злодей, злодей, ретиво сердце»).

С замечательной художественной силой, в величавых образах, непосредственно связанных с крестьянским земледельческим трудом и в то же время напоминающих 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.

Некоторые черты Петра — простота его манер, обращения с людьми — в народном творчестве 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 некоторых песнях и сказках Петр прямо выступает в качестве заступника за народ против его обидчиков. Зато в свою очередь, когда бояре хотели покончить с Петром, заколотив его в бочку с набитыми внутри гвоздями и бросив 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.

В «плачах войска» о смерти Петра, по-видимому, 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» Петр и посмотреть, как вся армия в полном боевом порядке продолжает ждать своего «полковничка». Этот героизированный образ Петра крепко вошел в народное сознание. Недаром даже в пугачевских 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 поется о закреплении вольных «гулящих людей», которым некуда теперь «кинуться» от царских застав и от «крепких караулов», требующих «печатного паспорта», поется о тяжести рекрутства: ноет-завывает сердце молодецкое при мысли о беде, о том, что «быть ему, молодцу, в рекрутах»; поется о «неволюшке — службе царской», о «солдатских горючих слезах», о «бедных головушках солдатских», которым «ни днем ни ночью покою нет». Сын говорит матери, что без времени состарила его не жена и не малые детушки, а состарила «чужая дальна сторонushка, грозна служба государева... часты-дальние походы» (песня «Ах, талан ли мой, талан таков»). Особенно жалуются солдаты-новобранцы, что Петр отдал их под начало иноземцам, которые не жалеют русского человека, бьют, губят солдатушек напрасно.

Народу, крестьянам приходилось осуществлять в исключительно трудных условиях и строительство новой столицы, и рытье каналов и т. п. В песне образно рассказывается, как во время рытья Ладожского канала не только «добрый молодец кручинен» стал, но расплакалась и травушка зеленая, которую «унимает ...мати земля сырая»: «Не одной тебе в чистом поле тошнехонько, || И мне еще того тошнее» (К., 261). 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 усмирения восстания «славный тихий Дон», «Дон Иванович», который раньше «быстер бежал» и «всё чистехонек», помутился «сверху донизу» оттого, что поизловили «ясных соколов, донских казаков» (К., 88).

Причинами народного недовольства и волнений выступают притеснения и неправды «собак»-воевод и бояр (в песнях называются подчас и имена их: то Борис Репнин, то Мен-

шижов, то князь Гагарин). Так, в широко распространенной песне «Что пониже было города Саратова», характерно заимствованной из цикла песен о Разине, рассказывается об «удалых молодцах» — казаках, плывущих по Камышенке-реке:

Они веслами 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 объявляется сам царь-батюшка, «который разорил войско донское, потревожил стариков-старых». В другой «бравой песенке» в связи с рытьем того же Ладожского канала о Петре поется и совсем уж непочтительно: «Ты рассукин сын, хозяин, расканалья сукин сын, здесь канавушки порыл» (К., 264). Равным образом из одного судебного дела 1720-х годов о некоем астраханском подьячем Корчагине до нас дошло характерное заклинание ружья — «оберегателя» от врагов, заканчивающееся троекратным проклятием «монарха нашего царя Петра». С особенной силой неприязнь к Петру сказывалась среди старообрядцев, провозгласивших его не более не менее как «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 угнетенных народных масс. Не случайно вожди народных восстаний XVIII в. от Булавина до Пугачева заявляли себя защитниками старой веры.

Всякие непочтительные намеки на личность царя карались беспощаднейшими пытками и неминуемой смертью. В одном из указов 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» лубочная картинка «Мыши кота погребают», весьма сатирического свойства.

На картинке, разделенной на несколько продольных полос, изображен большой мертвый кот, перевязанный накрест веревками (очевидно, чтобы, чего доброго, не воскрес!), лежащий на чухонских дровнях, которые тянут восемь мышей. За дровнями следуют музыканты и очень пестрая и многочисленная похоронная процессия, в которой участвуют мыши и крысы — представительни-

¹ См. Т. С. Рождественский, Памятники старообрядческой поэзии, М., 1909.

цы самых различных русских местностей и областей и самых разнообразных профессий. Наверху картинки имеется надпись, раскрывающая ее потаенный смысл: «Небылица в лицах, найдена в старых светлицах, оберчена в черных тряпицах: как мыши кота погребают, недруга своего провожают, последнюю честь с церемониею 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 всем этом — несомненные намеки на личность и образ жизни Петра. Особенно прозрачно указание времени смерти «кота». Петр 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. В форме шуточных присказок даны подписи ко всем изображенным на картинке участникам процессии. Общая тема подписей — ликование крыс и мышей по случаю смерти их старинного недруга и обидчика. 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 намек на жесточайшую расправу, постигшую Дон после булавинского восстания. В некоторых подписях содержатся сатирические намеки на ряд определенных 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 поддается раскрытию, однако в свое время, видимо, почти все они имели конкретную сатирическую направленность. Мыши не только провожают кота, но и справляют по нем веселые поминки; каждая припасла для этого какой-нибудь снеди: «мыши идут пешками, студеное кушанье несут мешками»; «мышь с Полянки старуха несет хлеба краюху»; «мышь смазлива несет пироги в корзине»; «идет мышенок отшибенное рыло, несет жареную рыбу» и т. д. Словом, вся картинка представляет пародию на похороны Петра, напоминая устраивавшиеся им при жизни уличные процессии «всешутейшего и всепьянейшего собора».

Не менее примечательно другое литературное произведение, также, по-видимому, сложившееся в петровское время, — народная драма «Царь Максимильтян».

К сожалению, дошла она до нас только в очень поздних записях (самая ранняя из них относится ко второму десятилетию

XIX в.). Первоначальное сюжетное ядро обросло здесь разнообразным и разновременным материалом, заимствованным как из народного творчества (игрища, интермедии), так и из литературы (школьная драма, рукописная повесть). Мало того, в составе пьесы находим не только заведомо более поздние народные песни и романсы, заимствованные из популярных песенников, но и выдержки из стихов Державина, Пушкина, Лермонтова и даже И. С. Тургенева и Огарева. Отделяя позднейшие наслоения, можно до некоторой степени представить себе первоначальное содержание пьесы.

Грозный царь Максимилиан узнает, что его сын Адольф отказывается 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!» Тогда царь Максимилиан призывает короля Брамбеуса (в других вариантах просто палача) и приказывает ему срубить «вздорному» 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 женится на «дерзкой богине» Венере и т. д. В основе «Царя Максимилиана», несомненно, лежит литературный источник. Некоторые исследователи считали, что им является житие мученика Никиты, сына царя Максимилиана, подвергшегося жестокому мучению со стороны отца за исповедание христианской веры. П. Н. Берков полагает, что непосредственный источник народной пьесы — драма 1704 г. «Венец славо-победный святому великомученику Димитрию», инсценировка жития Димитрия Солунского, пострадавшего при «царе Максимилиане». Уже протопоп Аввакум приравнивал к царю Максимилиану Алексея Михайловича. В петровское время этот житийный материал получил новое злободневно-политическое звучание. Едва ли не самым драматическим эпизодом борьбы между допетровской «старинной» и петровской «новизной» было присуждение к смертной казни сына Петра, царевича Алексея, который находился в явной оппозиции к преобразованиям отца и вокруг которого группировались силы церковной и боярской реакции. Еще до приведения приговора в исполнение было объявлено, что Алексей умер в крепости, причем пошли упорные толки, что он был задушен. Мучеником за веру, каким старались изобразить царевича Алексея его приверженцы, и показан в драме «Царь Максимилиан» царевич Адольф. Пьеса приобрела исключительную популярность. При этом, перейдя из рук создавшего ее автора, вероятно реакционного церковника, в народную среду, она приобрела знаменательные новые черты. Связь с конкретным историческим событием (гибель царевича Алексея) все больше

выветривалась, основной конфликт стал приобретать все более обобщенный характер — смелое до конца отстаивание своих убеждений перед лицом царя-деспота. Само «непокорство» Адольфа отцу получило новую политически-оппозиционную окраску. В ряде дошедших до нас вариантов Максимильтян гневается на сына не только за то, что он не признает «кумирских богов», а и за то, что он гулял по Волге-реке с разбойниками и даже был у них атаманом. Этот мотив связывает пьесу с разинским песенным фольклором и с близкой к нему народной разбойничьей драмой «Лодка», также получившей весьма широкую популярность. В некоторых вариантах пьеса соединена со старинной народной драмой-игрой о царе-кровопийце «Царь Ирод». 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 Максимильтян. 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 ждет!» предладнокровно отвечает: «Не велика птица, твой царь-то, и подождет». «Ваше помирательское высоко-не-перескочишь» (пародийное переименование слов: «ваше императорское величество»), — иронически обращается он к самому царю, — «долго ли ты меня тревожить-то будешь?» Наконец, в пьесу, повествующую о мученичестве за веру, вводится весьма сатирическая сценка между пьяным дьяконом и попом, пародирующая церковную службу.

Композиционная форма драмы о царе Максимильтяне отличается еще большей безыскусственностью, чем «Комедия о графе Фарсоне». Пьеса построена на непрерывно возвращающихся эпизодах (несколько раз повторяется появление перед царем Максимильтяном сына, появление гробокопателя и т. д.), причем повторяются не только ситуации, но персонажи все время обмениваются между собой одними и 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 Максимильтяна к скороходу. В ряде записей ответные реплики скорохода прямо повторяют сказанное царем. Эта крайняя простота построения пьесы и всего ее словесного оформления сообщает ей не только весьма своеобразную и по-своему очень действительную художественную

выразительность, но и обуславливает ее исключительную доходчивость до самого неискушенного зрителя.

Драматичность сюжета, заключавшего в себе явные элементы политической оппозиционности, политической сатиры, и предельная доходчивость формы определили единственную в своем роде судьбу пьесы о царе Максимилиане. В течение почти двухсот лет пьеса сохранялась в народной памяти, разойдясь по всей стране (зарегистрирована исследователями в очень большом числе вариантов), разыгрывалась крестьянами в деревнях, рабочими на фабриках, солдатами в казармах. Один из вариантов записан во время русско-японской войны в Маньчжурии, где пьеса неоднократно исполнялась в полку.

Снова повысился интерес к «Царю Максимилиану» в первый период революции 1905 года и в первое время после Октябрьской революции. Пьеса приобретает в эту пору подчеркнuto антицаристский характер: в финале на сцену врываются рабочие и стаскивают царя с трона¹.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Тексты почти всех рассматриваемых нами повестей опубликованы в сб. В. В. Сиповского «Русские повести XVII—XVIII века», 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. Новый вариант «Истории о российском матросе Василии» опубликован в упомянутой статье Г. Н. Моисеевой. Образцы стихотворства приводятся в сб. «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». О кантах первой половины XVIII в. см. в книге Т. Н. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII в.», т. I, 1952, раздел «Из истории русской народно-бытовой песни», стр. 471—525; к тому приложен альбом с текстами кантов из рукописного сборника середины XVIII в. См. еще статью А. В. Позднеева, впервые обследовавшего большое количество рукописных песенников XVIII в. «Проблемы изучения поэзии петровского времени», «XVIII век», сб. III, М.—Л., 1958, стр. 25—43. Тексты дошедших до нас пьес репертуара первого публичного театра напечатаны в сборнике Н. С. Тихонова «Русские драматические произведения 1672—1725 гг.», тт. I—II. Спб., 1874. «Слава российская» — в «Чтениях в обществе истории и древностей российских при Московском университете», 1892, кн. 2 (М. И. Соколов, «Слава российская»); «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 Калейдере» и шутовская комедия — в сборнике В. Н. Перетца «Памятники русской драмы эпохи Петра Великого», Спб., 1903; тексты интермедий — в сборниках «Русская народная драма XVII—XX веков», под ред. и со вступительной статьей П. Н. Беркова, М., 1953, (Б.); «Одиннадцать интермедий XVIII века», 1915, и в «Летописях русской литературы и древности», изд. Н. Тихонова, т. II, 1859, стр. 35—50 — «Русские интермедии первой половины

¹ В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Русская устная народная драма, М., 1959, стр. 114.

XVIII века»; интермедия о гаере — в упомянутом сборнике Тихонова (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 (К.). Пьеса о царе Максимилиане опубликовывалась неоднократно: Н. Е. Ончуков «Северные народные драмы», Спб., 1911; Н. Н. Виноградов «Народная драма «Царь Максимилиан», Спб., 1914 (здесь даны записи четырех вариантов пьесы; два варианта перепечатаны в упомянутом сборнике под ред. П. Н. Беркова). О ней — статья Р. М. Волкова «Народная драма «Царь Максимилиан». Опыт разыскания о составе и источниках», «Русский филологический вестник», 1912, LXVII, стр. 323—343; т. LVIII, стр. 280—323. Текст и объяснительная статья к картинке «Мыши kota погребают» — в сборнике Д. А. Ровинского «Русские народные картинки», т. I—V, 1881.

Большое количество материалов для изучения культуры петровского времени — в монументальном исследовании акад. П. П. Пекарского «Наука и литература при Петре Великом», тт. I—II, Спб., 1862.

Ряд статей, посвященных отдельным сторонам литературы петровского времени, — в т. III «Истории русской литературы» Академии наук СССР. См. также обзорную главу проф. А. В. Кокорева «Литература и театр» в «Очерках истории СССР, XVIII век. Первая четверть», М., 1954, стр. 702—728.



Феофан Прокопович

Почти все памятники художественной литературы первых десятилетий XVIII в., как уже сказано, дошли до нас без имени авторов. Писателем, горячо 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 заразился «папешским духом», как сам он называл впоследствии католические пристрастия, которыми грешило большинство представителей южнорусской образованности. Наоборот, попав в самый центр католического мира, он вынес оттуда идеи Возро-

дения и Реформации и кровную на всю жизнь ненависть ко всякого рода мракобесию и изуверству вообще. Около 1704 г. Феофан вернулся в Киев, снова принял православие, постригся в монахи и стал преподавателем пниктики и риторики в Киево-Могилянской академии. В 1706 г. он произнес 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 царем. 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 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 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 проведен 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. Все 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. была напечатана книга одного из наиболее влиятельных деятелей церковной реакции Стефана Яворского «Камень веры», направленная против Феофана как носителя лютеранской «ереси» на Руси и требовавшая казни еретиков. Вместе с тем вокруг Феофана группируются наиболее передовые, просвещенные люди эпохи — «ученая дружина», как он их называет, выразительно подчеркивая этим воинствующе-просветительский характер деятельности представителей новой русской культуры. Меткость этого названия удостоверяется тем, что позднее его усваивает Пушкин, придавая ему широкий обобщающий смысл (XI, 161). Все представители «ученой дружины» исповедовали доктрину, позднее получившую название «просвещенного абсолютизма»; сходились на том, что успешно бороться с политической и церковной реакцией, двигать страну вперед может только «просвещенный» монарх, обладающий неограниченной властью. Это определило позицию «ученой дружины» при восшествии на престол

Анны Ивановны. Как известно, после смерти Петра II члены высшего правительственного органа в стране, Верховного тайного совета, наметив на освободившийся престол дочь старшего брата Петра I, Анну Ивановну, обусловили ее воцарение рядом «кондиций», ограничивавших самодержавную власть и фактически отдававших страну в руки аристократической олигархии. Феофан 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. Страсть кучению не покидала Феофана во всю его жизнь.

В результате он сделался одним из образованнейших людей эпохи. 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. Феофан, который еще в Киево-Могилянской академии начал первым преподавать наряду с богословием физику и математику, был горячим сторонником научного мирозерцания, основанного на точном знании и прямо противоположном средневековым антинаучным представлениям, которые господствовали в это время на Руси. Замечательно в этом отношении стихотворение, написанное Феофаном на латинском языке и резко обличавшее римского папу за осуждение Галилея, пропагандировавшего систему Коперника (суд над Галилеем происходил в 1633 г., т. е. лет за 60—70 до пребывания в Риме Феофана).

Конечно, не следует слишком преувеличивать научный пафос Феофана. По верному замечанию Плеханова, его сознание не было «совсем свободно от схоластического сора» (XXI, 57). Например, позднее, в 1730 г., один из близких ему по духу людей, историк Татищев, вздумал сомневаться в «божественном» содержании «Песни песней», утверждая, что в ней излагается всего самого 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 славил творческую мощь человеческого ума, «великий свет», зажженный эпохой Возрождения. Это делает его первым в многочисленном и славном ряду наших писателей-просветителей XVIII в. Отнюдь не был этот ученый-монах и аскетом; наоборот, он умел ценить земную жизнь и ее радости: понимал и любил искусство, завел у себя в доме хор и оркестр, был веселым собеседником за стаканом вина.

**Патриотизм
Феофана.**

Был Феофан и горячим патриотом. Он выступал энергичнейшим противником закоснелой и самодовольной старины, страстно доказывал необходимость петровских нововведений. Наряду с этим он решительно ополчался против тех иностранцев, которые кичились 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. Восторженно славил Феофан в своих речах-проповедях все наиболее выдающиеся события петровского времени. В его «похвальных и поздравительных» «словах и речах» громко и торжественно звучала 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» Мазепы.

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, в 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 многии провещали, возростал высоко и аки бы подымался от гнушения в похвалу, от презрения в страх, от немощи в силу» («Слово о состоявшемся между Империею Российскою и короною шведскою мире 1821 г.»). Ратовал Феофан и за «умаление народных тяжестей», выступал против злоупотреблений в судах, против «злодейственных взятков».

**Литературная
деятельность.**

Как писатель Феофан 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 пропо-

веди, 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 плодовитым и самым талантливым публицистом эпохи преобразования», как заслуженно называет его Плеханов (XXI, 29). Идеалом Феофана был «свет науки» — просвещение. Наиболее злобных и опасных врагов просвещения усатривал он в подавляющем большинстве представителей того сословия, к которому сам принадлежал. Гневной сатирой на «темных людей» петровского времени — «любителей невежества», «сумасбродов и неуков», «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. Его основными литературными жанрами являются жанры богословского трактата, церковной проповеди, законодательных постановлений. Однако и в этих далеких от художественной литературы жанрах пробивается ярко выраженная струя сатирика-памфлетиста. В самом деле, исчисляя, например, в «Духовном регламенте» обязанности епископов, Феофан по существу дает 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. Разъезды епископов с их свитами по епархиям приравниваются Феофаном не более не менее как к татарскому нашествию. 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, Феофан набрасывает острый сатирический образ реакционных иерархов, «злобных и понурых меланхоликов», которые выступают против преобразовательной деятельности Петра аргументами религиозного порядка — «богословствуют от писания», «да так, — добавляет Феофан, — как то делают пружи (саранча. — Д. Б.), животное крылатое, 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, реакционных «монахов и попов», проповедующих аскетизм, небесное и волочащихся по земле своими плотно набитыми «чревищами». Не менее примечательна концовка этой проповеди. В форме реально-бытового анекдота Феофан окончательно пригвозждает к позорному столбу лицемерие реакционеров из церковного лагеря: «Два человека вошли в церковь — не помо-

литися, 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 обиравучи заграбил, 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. Несомненно влияние оказала публицистика Феофана на сатиры Кантемира. Феофан и сам широко пользуется в своих проповедях литературным, в частности басенным материалом. Саркастически издеваясь над «льстецами», которые готовы похвалить «и кашель господский», Феофан сравнивает их с лисицей из эзоповой басни о вороне и лисице.

Решительно ополчаясь против вычурно-напыщенного «курьезного слога» «ученых хвастунов» — проповедников, которые усвоили себе манеру выражаться «как можно удивительнее и необыкновеннее», Феофан старается говорить и писать возможно проще. Этими же чертами отмечена не только публицистика Феофана, но и сравнительно немногочисленные его литературно-художественные произведения.

Трагедокомедия Самым значительным произведением Феофана является написанная им в 1705 г. на украинизированном церковнославянском языке «трагедокомедия» из эпохи крещения Руси — «Владимир».

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 внутренней борьбе, 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 того 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 литературе появляется пьеса из русской истории.

Мало того, религиозная оболочка исторической пьесы Феофана заключала в себе злободневное общественно-политическое ядро. Тема борьбы просвещения, прогресса, новых начал, которую вела светская власть в лице Владимира с силами старого порядка, олицетворенными в образах грубых, корыстных и невежественных жрецов, была очень актуальна. 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»; в другом жрецы называются «калугерами» — монахами. Безошибочно разгадали оригинал феофановских 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 жериволами, лицемерами, идольскими жрецами, а чернецов — черными мужиками и чертями, и монашество и черниц желает искоренить». Это же прямо признал в своем официальном объяснении по поводу доноса и сам Феофан, естественно, отрицая только, что он «охужал» так «сплошь всех священников». Негодование реакционных церковников против Феофана было вполне понятно. Важное и серьезное (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 ее — «трагедокомедия») с комическим, с элементами резкой сатиры в изображении «жрецов», перекликающейся с народной антицерковной сатирой XVII в., с резкими выступлениями против официальной церкви протопопа Аввакума. 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 посоленному юмору народных «игрищ». Главный жрец Жеривол с вожделием вспоминает о тех днях, когда щедрый к богам Владимир оделял их обильными жертвами; теперь же настали плохие времена:

Но уже твою щедрость измени. О студа!
Даде вчера едина козла, 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. Даже тогда, когда, «напитанный многими жертвами», так, что чрево его становится подобным «превеликой клади», Жеривол засыпает, он все продолжает двигать челюстями: «И во сне жрет Жеривол». Жеривол и великий развратник. Помимо того, он — жалкий трус (приходит в панический ужас при виде тени Ярополка), хвостун, 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 Жеривола 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 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», — 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 выдуманым им вещим сном — метод, весьма распространенный среди духовенства начала XVIII в. В споре с греческим «философом», т. е. богословом, Жеривол не может ничего возразить ему по существу и действует только бранью, криком, бессмысленными издевками и угрозами. Владимир вынужден сам признать, что причиной всему этому является отсутствие в народе просвещения. Борьба просвещения с невежеством заканчивается полным торжеством первого. Спротивление жрецов ни к чему не ведет. 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 отошел и от привычной формы «школьных драм». Последние были полностью выдержаны в серьезных тонах; комическая разрядка давалась только в интермедиях. Феофан ввел интермедийное начало в основное «действие», сочетав в своей пьесе в одно целое жанры трагедии и комедии, перемешав в ней, по его собственным словам, «смешное и забавное с серьезным и трогательным» и лица «незначительные с знаменитыми». Написана пьеса традиционными тринадцатисложными силлабическими виршами. Но в ряде мест Феофану удается разрушить однообразие в течении стиха, сообщить ему несвойственную нашей силлабике динамичность, энергию.

Лирика. Стихи Феофан писал 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 (писал он стихи и на латинском и польском языках); из них при жизни Феофана было опубликовано только одно, а остальные — «письменные», т. е. оставшиеся 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 курса пиитики на латинском языке «De arte poetica». Он резко и решительно выступает против подобных, по

его словам, «трудных пустяков», «ребячьих игрушек, которыми мог забавляться грубый век». В своей поэзии Феофан живо откликается на самые разнообразные политические события современности: им пишется «Епиникион» — 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 передает в иносказательной элегии «Плачет пастушок в долгом ненастии». Описывает Феофан в стихах бой с турками при реке Пруте, очевидцем которого он был. Первые строфы этих стихов с небывалой у нас до того времени тройной рифмой замечательны по своей звуковой и художественной выразительности:

За могилю Рябою,
Над рекою Прутовою
Было войско в страшном бою.
В день недельный от полудни
Стался час нам вельми трудный —
Пришел турчин многолюдный.

Здесь, как и в некоторых местах «Владимира», силлабический стих, задолго до Тредиаковского и Ломоносова, звучит у Феофана как силлабо-тонический, в данном случае — почти как правильный четырехстопный 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 своем участии в восстании Кондратия Булавина и в измене Мазепы.

Из формальных особенностей произведений Феофана следует отметить, что он первый в русской поэзии пишет ряд стихотворений октавами. Очень своеобразна в формальном отношении песнь «На приход государыни императрицы Анны Иоанновны в подмосковное село Владыкино» («Прочь уступай, прочь, печальная ночь...»), написанная стихами разной длины и с самой различной рифмовкой. Песнь была положена на музыку, как и еще несколько стихотворений Феофана духовного и философского характера, которые распевались учениками его школы. Наряду с этим у Феофана имеется ряд шуточных стихотворений, написанных языком, 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 выдающихся поэтов-силлабиков.

Литературно-художественные произведения Феофана оставались малоизвестными. Тем не менее не только общекультурная,

но и собственно историко-литературная роль Феофана очень значительна. Соединявший в своем 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 веками, между Симеоном Полоцким и писателями послепетровского времени. Не случайно поэтому, что как личность Феофана, так и вся его литературная деятельность сыграли несомненную роль в развитии творчества поэта-сатирика Антиоха Кантемира, деятельность которого открывает второй этап в движении 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. Тихоновым в его сборнике «Драматические произведения 1672—1725 гг.», Спб., 1875, т. II, стр. 280—344; перепечатан в сборнике «Древнерусские драматические произведения» в серии «Русская классная библиотека» под ред. Чудинова, вып. 26, Спб., 1898 (в сокращении в хрестоматии А. В. Кокорева). 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. Публицистика — в издании: Феофан Прокопович, Слова и речи поучительные, похвальные и поздравительные, ч. I—III, Спб., 1760—1765. 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 т. III «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 представители церковной и боярской реакции делали попытки вернуть допетровские порядки, но невозможно было обратить колесо истории вспять. Отмена в 1754 г. внутренних таможен завершила процесс создания единого все-русского рынка. Продолжало укрепляться и развиваться национальное государство помещиков и торговцев. При этом оно стало все резче и отчетливее приобретать именно помещичий, сословно-дворянский по преимуществу характер. В результате почти непрерывных дворцовых переворотов, осуществлявшихся дворянами-гвардейцами, политическая роль дворянства все увеличивалась, оно получало все новые льготы и привилегии.

В то же время усиливались угнетение и эксплуатация крестьянства. Императрицы «щедро» раздавали участникам дворцовых переворотов и своим многочисленным фаворитам огромные количества населенных земель, и число крепостных становилось все больше. Одновременно возрастала власть над ними дворян-помещиков (при Елизавете Петровне право владения землей и крепостными было закреплено только за дворянами). Последние все определеннее 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 побеги крепостных от помещиков, причем бежали не только отдельные лица, но и целые семьи, подчас целые деревни; по данным официальной статистики за восемь лет (с 1719 по 1727 г.), в бегах числилось почти 200 тысяч человек. В разных местах появились многочисленные «воровские компании», состоявшие в основном

из бежавших крестьян; для борьбы с ними использовали регулярные войска; в 50-х годах произошло несколько разрозненных восстаний среди так называемых монастырских крестьян (закрепленных за монастырями). Все это носило неорганизованный характер, но горячий материал все накапливался, что заставляло наиболее сознательных из дворян серьезно 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 «просвещенного абсолютизма» — способствовать развитию просвещения, культуры.

По метким словам Пушкина: «действия правительства были выше собственной его образованности и добро производилось ненарочно, между тем как азиатское невежество обитало при дворе» (XI, 14).

Новые очаги просвещения. В конце 1725 г. была торжественно открыта в Петербурге Академия наук с гимназией и университетом при ней. При Академии организуется типография. С 1727 г. к Академии переходит издание «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 начинает выпускаться первый в России популярно-научный и литературный журнал «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», в котором особенно много печатались Сумароков и поэты его школы. Несмотря на малоблагоприятные поначалу условия, Академия наук становится выдающимся центром русской науки. Наряду с Ломоносовым в Академии появляются и другие крупные деятели: поэт и видный филолог В. К. Тредиаковский, профессор ботаники и этнограф С. П. Крашенинников, автор весьма ценного труда «Описание земли Камчатки», вышедшего в 1755 г. и тогда же переведенного на английский, немецкий, французский и голландский языки. Замечательной чертой молодой русской науки было то, что в развитии ее принимали участие представители самых широких демократических слоев народа (Ломоносов — крестьянин, Крашенинников — сын простого солдата).

Через семь лет после открытия Академии наук, в 1732 г., в Петербурге же создается 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 начи-

нать 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», обучавшиеся в корпусе, помимо специальных военных дисциплин и общеобразовательных предметов, таким светским «наукам», как танцы, фехтование, верховая езда, дежурили в качестве пажей при дворе. Преподавание в корпусе отличалось многопредметностью; в старших классах учащийся мог выбирать себе ту или иную «специальность». Воспитанники корпуса весьма интересовались и словесностью. Уже начиная с 1735 г. кадеты ежегодно подносили императрице поздравительные оды от «шляхетной юности». В 40-х годах в корпусе существовало даже специальное литературное общество. Несколько позже в нем стали происходить театральные представления. 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 ее, 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 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 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 открытая два года спустя, в 1757 г., Академия художеств (до этого живопись и скульптура преподавались при Академии наук). 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 один из замечательных деятелей русского Просвещения XVIII в. Н. И. Новиков. Почти сразу с основания университета в нем начал служить один из 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 молодежь. Литературный учитель Хераскова Сумаро-

ков 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 размножения 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. Следуя заветам Феофана, представители прогрессивной общественной мысли ставят своей задачей — во имя «доброй в людях перемены» — «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 подчеркнуто патриотический характер, она велась не за просвещение и науку вообще, а за просвещение русского народа, за создание и развитие русской 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». По словам Герцена, «на берега Невы обрушилась туча уроженцев тридцати шести... княжеств», составлявших тогдашнюю Германию: «Не имея иной цели, как сохранить монаршее к себе расположение, они служили особе государя, а не нации», соединяя это с полнейшим равнодушием к участи тех, которыми они управляют, с глубочайшим презрением к русскому народу, с совершенным незнанием» русского национального характера (VII, 178—179). В свои руки они стремились захватить и молодые очаги русского просвещения и культуры. Тщетно один из замечательнейших русских просветителей этого времени, Кантемиров, добивался, чтобы его поставили во главе недавно организованной Академии наук; в качестве «командира» Академии был назначен ставленник Бирона, невежественный немец. До 1733 г. в университете при Академии не было ни одного русского студента.

Во время Елизаветы при дворе и среди дворянской знати нарастает увлечение всем французским, сменяющее немецкие пристрастия времени Анны Ивановны: широко распространяются французский язык, французские моды и манеры. Стремясь окружить российское самодержавие ореолом «просвещенного абсолютизма», Елизавета и ее приближенные заигрывают с популяр-

нейшим из французских философов-просветителей Вольтером. Пропагандист «просвещенного абсолютизма» Вольтер откликается на это. В 1745 г. он посылает Елизавете свои сочинения. В следующем, 1746 г. русская Академия наук выбирает Вольтера своим почетным 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 ее ближайшего окружения придерживаться самого ревностного церковного благочестия. С придворных балов разряженная императрица нередко отправлялась прямо в церковь. Соответственно этому и некоторые просветительские 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 традиции 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 отечественной культуры. Русское просветительство продолжает развиваться в самом тесном общении с передовыми западноевропейскими философскими и об-

шественно-политическими течениями. Наряду с теоретиком «естественного права» Пуфендорфом, философами Декартом, Лейбницем и постепенно их вытесняя, «властителями дум» просвещенных представителей русского общества становятся Локк, Монтескьё и в особенности тот же Вольтер.

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

Развитие искусства.

В первые десятилетия XVIII в. шла черновая работа по созданию новой государственности: закладывался фундамент, воздвигались стены Российской империи; теперь можно было украшать выведенное здание, созидать парадный его фасад. Основной пафос искусства этого периода — пафос торжествующей государственности. Отсюда 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. В созидании 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 мифологических сюжетов аллегорического значения. Эти живописные аллегории обычно использовались и поэтами-одописцами, подчас прямо переносившими их в свои стихи. Особенно часто мы будем сталкиваться с этим в творчестве Державина. Типичнейшим образцом искусства 30—50-х годов XVIII в. может служить Большой царскосельский дворец, воздвигнутый самым выдающимся зодчим этого периода Растрелли-сыном, главой целой школы русских архитекторов. Грандиозные размеры дворца, лазурь стен, ослепительный блеск кровли из белого луженого железа, позолота многочисленных скульптурных украшений, бесчисленные зеркала, бесконечная анфилада роскошных зал — все это создавало зрелище сказочной пышности, 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. Их образы рисуются в аспекте сперва грозной и мощной властности (портрет императрицы Анны Ивановны художника Л. Каравакка, еще напоминающий «парсуну»), затем величавой благожелательности и улыбчатого царственного великолепия (более поздние и уже вполне светские портреты Елизаветы художников Г. Гроота и Луи Токе). Именно эти портреты, соче-

тающие пышность и торжественность с условным жеманством и капризной изысканностью, характерны для живописного стиля этого времени — периода победоносных войн, «просвещенного абсолютизма» и вместе с тем эпохи румян и белил, мушек и пудренных париков, менуэтов и пасторалей. Несомненна 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 архитекторов, — проявляются подчас тенденции к опрошению портрета — приданию ему большей правдивости изображения. В какой-то степени эти реалистические тенденции можно соотнести с аналогичными стремлениями, дающими себя знать в сатирических жанрах поэзии этого периода (Кантемир, отчасти Сумароков).

Такой же характер, как архитектура и живопись, носит в это время и музыка. Ведущим музыкальным жанром является так называемая «серьезная опера», которая, по словам теоретиков того времени, кроме «богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно». Постановки «серьезных опер», в основе которых лежал мифологический либо легендарно-исторический (античный или восточный) сюжет, отличались пышной декоративностью, изобиловали всякого рода сценическими эффектами, сопровождалась роскошными балетами. Кроме «серьезных опер», по времени даже предваряя их, заезжими итальянскими оперными труппами культивировался жанр музыкальных интермедий — небольших музыкальных сенок комического содержания. «Серьезная опера» близко примыкала к жанру «классической» трагедии. Помпезная торжественность ее постановок перекликалась с высокими жанрами поэзии середины XVIII в. (ода, эпическая поэма). В противоположность этому, музыкальные интермедии также перекликались с реалистическими тенденциями классицизма, проявившимися в жанрах сатиры и комедии. При дворе был организован большой оркестр, позднее — хор; устраивались регулярные концерты. В 1730 г. впервые печатается литературно-музыкальное произведение — кантата Третьяковского «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. Державин позднее прямо называл это время «веком песен». В рукописных сборниках этой поры среди светских, чаще всего любовно-лирических, кантов появляются записи русских народных песен, ин-

терес к которым культивировался при дворе. 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 своем принадлежат неизвестным авторам, попадаются 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 затем разрабатывавшегося в музыке и поэзии XVIII в.

Создание
постоянного
русского
театра.

После смерти Петра мысль о возобновлении публичного театра замирает. При дворе подвизаются иностранные труппы. Однако в широких кругах русского общества сказывается все нарастающая потребность в театральных представлениях на русском языке. Русские спектакли продолжали ставиться на праздниках в наспех приспособленных помещениях актерами-любителями. До нас дошел ряд имен частных театральных предпринимателей этого рода, представителей городской разночинной интеллигенции — студентов, семинаристов, канцеляристов и т. д. 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 вполне светской русской пьесы нового типа — трагедии Сумарокова «Хорев».

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. Но для дальнейшего развития театрального дела требовалась организация профессиональной труппы. До столицы дошли известия, что в Ярославле уже происходят постоянные театральные представления, во главе которых стоит купеческий сын Федор Григорьевич Волков (1729—1763), которые пользуются шумным успехом и привлекают

большое число зрителей. Это было первое русское театральное предприятие, возникшее по частной инициативе и утвердившее за Волковым законную славу создателя русского театра — «Ломоносова театра нашего», как называет его П. А. Вяземский.

В 1752 г. по приказу Елизаветы вся труппа Волкова была вызвана в Петербург и дала несколько спектаклей. 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 «Руской для представления трагедии и комедии театр», директором которого был назначен Сумароков. Ф. Г. Волков, сочетавший в себе с замечательной актерской одаренностью дарования поэта, драматурга, музыканта, живописца и скульптора, сделался премьером труппы¹. Помимо того, в новосозданном театре сразу же оказались такие выдающиеся актеры, как 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 актеров соответствовала жанру «классической» трагедии, отличаясь торжественной патетичностью, величавостью жестов, декламационно-напевной читкой стихов. Но вместе с тем лучшие из наших первых актеров стремились к наивозможной в этих условных рамках естественности, правдивости игры. Большой жизненностью отличалось блестящее комическое дарование Шумского, соответствовавшее в этом отношении драматургическому творчеству Фонвизина, ряду образов которого он дал замечательное сценическое воплощение.

Однако правительство по-прежнему отпускало 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 напряженную борьбу с «ненавистниками российского театра». Но, несмотря на все это, начало было положено: русский театр продолжал крепнуть и развиваться. Одновременно с открытием постоянного театра в Петербурге начались театральные представления в Московском университете, где по почину и под руководством Хераскова студенты стали разыгрывать пьесы Сумарокова, самого Хераскова и др. Возникновение постоянного русского театра имело боль-

¹ См. «Ф. Г. Волков и русский театр его времени». Сборник материалов, М., 1953.

шое значение для всего развития нашей литературы XVIII в., в которой драматургические жанры начинают занимать с этого времени одно из ведущих мест.

**Развитие
литературы.**

Очень большой шаг вперед делает в 30—50-х годах художественная литература. Она активно и страстно включается в общественно-политическую борьбу, в строительство отечественной культуры, внося это, в соответствии с идеологическими позициями писателей, различное социальное содержание. Это существенно изменяет самый характер литературы.

Литература предыдущего периода еще была по большей части анонимной. С осознанием литературы как влиятельной общественной силы связано появление первых русских писателей XVIII в.; именно это осознание и воодушевляет деятельность крупнейших из них. Произведения художественной литературы теперь уже не только распространяются в списках, но чаще всего и печатаются. Прочное завоевание в это время художественной литературой типографского станка наглядно свидетельствует о все возрастающем ее значении в жизни общества и вместе с тем является мощным стимулом для ее дальнейшего развития. В то же время художественная литература еще только начинает приобретать себе право на признание. Круг читателей и ценителей ее пока еще 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 еще тонкому слою разночинной интеллигенции, складывавшейся вокруг Академии наук и Московского университета. Сами писатели еще склонны смотреть на свои занятия художественной литературой, как на нечто 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. Попытка Сумарокова стать профессиональным литератором, добиться признания литературы как важной и значительной общественной деятельности заканчивается драматически. Печатать свои произведения писателю еще негде; журналы начинают появляться у нас только к самому концу данного периода. Не существует еще ни книгоиздателей, ни литературного гонорара, ни понятия о литературной собственности; даже труды переводчиков вознаграждаются лишь некоторым количеством экземпляров переведенных 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 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».

Однако, несмотря на малоблагоприятные условия, в которых находился труд писателей, процесс развития литературы продолжается со все нарастающей силой.

Если для литературы первых двух-трех десятилетий XVIII в. были характерны взаимопроникновение и сочетание «старинны» и «новизны», если новое содержание чаще всего облекалось в ней в старые формы, теперь «новизна» решительно одерживает верх. Вырабатываются новые формы языка и стиха, соответствующие новому содержанию. Складывается большое и влиятельное литературно-художественное направление, отвечающее той новой ступени в развитии общественных отношений и общественного сознания, на которую стала страна в результате преобразований начала века. 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, положивший конец феодальной раздробленности, 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 литературным направлением данного исторического периода, утверждению и развитию которого способствовали все крупнейшие писатели-современники — Кантемир и Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков.

Сильными сторонами классицизма были высокий гражданский пафос, требовавший, чтобы во имя общегосударственных задач приносились в жертву личные страсти и интересы; культ разума, противопоставлявшийся средневековой мистике; наконец, в непосредственной связи с этим — оплодотворенность великими образцами античного искусства. Но на всем классицизме, даже на 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 подчине-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. X, 1933, стр. 721.

нием писателей заранее выработанной и строго регламентированной системе «правил», по своему суровому ригоризму и мелочной обстоятельности почти не уступавшей в литературном плане феодально-абсолютистскому гнету 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 «Куму своему», а вместо термина «художественная литература» употреблялся термин «словесные науки», чем ставился, по существу, знак равенства между художественной литературой и научным познанием. 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, а мертвыми» (Энгельс)¹. Это определило собой и поэтику классицизма, обусловило отвлеченность и схематизм произведений писателей-«классиков».

Задачей литературы согласно теории классицизма считалось подражание «природе» — действительности. Однако «природа» «классиков» была метафизична. В реальной действительности все тесно связано и переплетено между собой, в умопостигаемой «природе» классицизма все отделено и расчлениено. Или возвышенное, или низменное, или смех, или слезы, или добродетель, или порок. Именно на этом основана игравшая такую определяющую роль в поэтике классицизма четко разработанная система литературных родов и видов. Основной ее чертой была строгая иерархия жанров (деление на «высокие» и «низкие» жанры) в соединении с их резкой дифференциацией, замкнутостью каждого жанра в себе и полной отделенностью 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; ее действующими лицами могли быть лишь цари и аристократы; предметом комедии — только смешное; в круг ее персо-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 21. Связь метафизичности мышления с эстетикой и поэтикой классицизма убедительно вскрыта в статье Г. Н. Поселова «Сумароков и проблемы русского классицизма», «Ученые записки Московского университета», вып. 127, «Труды кафедры русской литературы», кн. III, М., 1948, стр. 209—212; о французском классицизме см. еще статью Е. А. Куприяновой «К вопросу о классицизме», «XVIII век», сб. 4, 1959, стр. 5—44.

нажей входили главным образом представители «низших» сословий — мелкопоместное дворянство, чиновничество (подьячие), крепостные слуги и служанки. Торжественная ода должна была только воспевать подвиги героев; сатира — только бичевать «злонравие» — пороки; идиллия — рисовать безоблачную жизнь аркадских пастухов и пастушек и т. д. Во всем этом сказывалось метафизическое и вместе с тем сословно-феодалное мышление подавляющего большинства приверженцев классицизма, в особенности дворянской его линии — Сумарокова и его школы.

Отвлеченность, метафизическая абстрактность мышления вела к отрешенности классицизма, в особенности в «высоких» его жанрах (эпопея, трагедия, ода), от индивидуального человека, от быта, от национальных особенностей и исторического своеобразия изображаемого явления. В произведениях классицизма, по справедливым словам Белинского, — «образы без лиц, события без пространства и времени». С особенной наглядностью все это сказывается в методе типизации писателями-«классиками» явлений действительности, в построении человеческих характеров. Вместо показа типического в индивидуальном, что является определяющим свойством реалистического художественного образа, «классики» давали типическое в отвлечении от индивидуального, изображали человека «вообще». Одна из сатир Кантемира так и называется «На человеческие злонравия вообще». Вместо полнокровных образов живых людей рисовались условные «характеры», т. е. образы-схемы, образы-понятия, составленные из одной искусственно выделенной психологической или социально-бытовой черты, — скупца, ханжи, неправедного судьи и т. п., представлявших собой как бы персонифицированную идею скупости, ханжества, неправосудия. 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 вперед по сравнению с олицетворенными аллегориями школьных драм. Но отсюда было еще 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. Отнесение действия трагедий в античность или в историческое прошлое было в значительной мере лишь эстетическим приемом, позволявшим сконструировать некий отрешенно-условный, полностью подчиненный законам разума и потому, по мнению «классиков», художественно совершенный мир. Условная отвлеченность этого мира,

выключенность его из реальной действительности подчеркивались и театральным оформлением. На сцене обычно не полагалось никакого реквизита, трагедия разыгрывалась на фоне все одной и той же декорации, которая оставалась неизменной на протяжении всей пьесы — некоего «дворца вообще». Все события и происшествия, 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 детальнейший анализ владеющих ими «страстей». Абстрагирующая мысль, сообщающая пестрой, неупорядоченной конкретной действительности стройный порядок алгебраических формул и геометрических чертежей, считалась писателями-классиками основным источником художественного творчества. «Классическая» трагедия должна была 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 акт — 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 долженствует быть порядочен», — формулирует это Тредиаковский. Поэты-одописцы традиционно заявляли, что они творят в состоянии своего рода «умоисступления», «опьянения», особого священного восторга, но и «сходить с ума» требовалось по всем правилам логики.

Осуществление своих эстетических идеалов писатели-«классики» находили в памятниках античного искусства, рассматривавшихся в качестве неизменных для всех времен и народов, «вечных», классических (преподаваемых в школе, в классах — отсюда и название направления) образцов прекрасного. Следование античным «образцам», 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 свое время имели реальный смысл и значение — были связаны с мифологическими представлениями древних о жизни и природе, но в XVII и XVIII вв. это свое значение полностью утратили, не имели никаких корней в самой жизни и потому оказывались своеобразным способом условной эстетизации действительности, а порой и прямо риторикой (мифологические образы и уподобления, обращения к богам и лире, «чудесное» в эпосе и т. п.). «Создания греческой поэзии, вышедшие из жизни греков и вызвавшие ее 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- и 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, чтобы 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 все это еще 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 другие) был достаточно широко представлен схоластический предклассицизм (апология абсолютизма, панегирические жанры, образы античной мифологии). Использование античных образов и мифологических имен широко практиковалось, как мы видели, в любовной лирике и в «триумфальной» школьной драматургии первых десятилетий XVIII в. Соединительным звеном между предклассицизмом XVII в. и классицизмом 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 «Тилемахида» Тредиаковского — своеобразная переработка романа французского писателя Фенелона, который Тредиаковский сумел в гораздо большей степени, чем это 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 всем своем существеннейшем отличии от средневекового схоластического классицизма, был в то же время закономерным, постепенно назревающим этапом в органическом процессе развития русской 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 опередивший их литературный опыт западных писателей. Но то, что осваивалось, обращалось на удовлетворение нужд и интересов русской жизни; освоенная теория развивалась в соответствии с национальными условиями, с местной практикой.

Чертами национально-исторического своеобразия отмечен весь процесс развития русского классицизма в целом. С самого начала в русском классицизме особенно громко заявляют себя воспитательные и просветительные тенденции. Это вело к чрезвычайному усилению обличительной, общественно-сатирической струи. Характерно, что первыми проявлениями русского классицизма XVIII в. были именно сатиры Кантемира, который сразу же вступает на путь резких общественно-политических обличений. В дальнейшем сатире оказываются не чужды все представители нашего классицизма, даже Ломоносов; в творчестве же Сумарокова сатирические жанры составляют один из значительнейших разделов. В этой сатирической струе русского классицизма с особенной силой сказываются реалистические тенденции, складывается особое «сатирическое направление» — предвестие будущего критического реализма.

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. Тот же Кантемир прямо подчеркивал «народный почти стиль» своих сатир. Народные, «мужицкие» 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 ощутим во всей его литературной и научной деятельности.

Наконец, важной чертой нашего классицизма является повышенное внимание к национально-патриотической тематике. Почти все крупнейшие деятели русского классицизма — и Тредиаковский, и Сумароков, и в особенности Ломоносов, — подобно их предшественнику Феофану Прокоповичу, усиленно интересуются русской историей, 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 — грандиозную поэму о том же Петре. Сумароков не только относит действие подавляющего большинства своих трагедий во времена русской летописной древности, но и пишет трагедию

на прямо исторический сюжет — «Димитрий Самозванец», задумывает эпическую поэму о Димитрии Донском и т. д. Гражданско-патриотическим чувством проникнуто подавляющее большинство сатирических произведений деятелей русского классицизма. Патриотическим стремлением строить культуру русского и 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 других прогрессивных деятелей русского классицизма, определялось концепцией просвещенного абсолютизма, опиравшейся на конкретный исторический пример русской действительности — деятельность Петра I. Но в противовес Сумарокову, стремившемуся своим творчеством укрепить дворянско-крепостническую государственность, Ломоносов ставил основной целью своей деятельности решение задач общенационального значения. И именно Ломоносов такие общенациональные задачи в области художественной литературы и решил: довел до конца и укрепил своей художественной практикой начатое Тредиаковским преобразование русского стиха, заложил основы для образования национального литературного языка. Сумароков в свою очередь явился наиболее типичным и основным теоретиком классицизма как литературного направления, при всей его исторической прогрессивности существенно ограниченного в социальном отношении, несущего на себе резкую печать литературных взглядов и вкусов господствующего класса — русского дворянства.

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



Кантемир

В личности и в творчестве Кантемира процесс «обмирщения» литературы, освобождения ее от средневеково-схоластической оболочки, органически связанный с «обмирщением» культуры и быта, как бы находит свое живое воплощение.

Князь Антиох Дмитриевич Кантемир (1708—1744)¹ был сыном молдавского господаря (правителя Молдавии, бывшей тогда в зависимости от Турции), выдающегося историка и писателя Дмитрия Кантемира. Во время русско-турецкой войны 1711 г. отец поэта присоединился к Петру и, ввиду неудачи Прутского похода, окончательно переселился вместе с семьей в Россию. Россия стала для Антиоха его подлинной родиной. С самых ранних лет Антиох стал проявлять блестящие способности. Занятия с ним вели профессора только что учрежденной Академии наук. Усвоенные знания он пополнял всю жизнь усиленным самообразованием. В результате Кантемир сделался одним из образованнейших людей своего времени. Прекрасное знание древних и новых языков и литератур сочеталось в нем с глубокими познаниями в области точных наук. О разносторонности его образования могут дать представление следующие факты. Ему принадлежат первые у нас переводы из Анакреонта, сделанные 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 составляет трактат по алгебре. Во время своего пребывания за границей Кантемир непосредственно общался с рядом наиболее выдающихся представителей просветительной философии, переписывался с Вольтером, дружил с Монтескье, знаменитую сатиру которого на современную ему феодально-деспотическую Францию «Персидские письма» перевел на русский язык (перевод этот, как и многие другие работы Кантемира, до нас не дошел). Личные связи Кантемира, несомненно, способствовали повышению интереса на Западе к России, к реформаторской деятельности Петра, горячим пропагандистом и вместе с тем наглядным плодом которой сам он являлся, к возникающей новой русской литературе. Из русских деятелей Кантемиру ближе всех был Феофан Прокопович. Во время борьбы против «затейки» верховников Кантемир оказывается в одном лагере с Феофаном; в частности, он составляет прошение к Анне Ивановне от имени дворянства (шляхетства) об уничтожении «кондиций», заключенных ею с верховниками. Однако надежды, которые Кантемир возлагал на новую самодержицу, оказались обманутыми. Вместо продолжения и развития дела Петра наступила страшная пора бироновщины. Всего через год повосшествии на престол Анны Ивановны Кантемира удаляют в своего рода почетную ссылку — назначают русским дипломатическим представителем («резидентом») в Лондоне, через некоторое время — посланником во Францию. На новом поприще

¹ Сам Кантемир датирует свое рождение 1709 годом.

совсем еще юный 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 он и умер.

Литературная деятельность. В семье родителей Кантемира господствовало «древнее благочестие». Учителем русского языка у будущего сатирика был питомец Славяно-греко-латинской академии Иван Ильинский, сам не чуждый литературных занятий в духе школьной традиции: переводил, писал силлабические вирши, а главное — составлял указатели, так называемые «симфонии», или «конкорданции», к Библии¹. По следам своего учителя составил и опубликовал в 1727 г. «Симфонию на псалтырь» и Кантемир. Но вскоре литературная деятельность Кантемира приобретает вполне светское направление. Он начинает усиленно писать модные в то время любовные каты. Любовные песенки Кантемира пользовались большой популярностью у современников и современниц, но до нас не дошли. Однако самого автора песенок узко личные, любовные жанры скоро перестают удовлетворять. Вспоминая в четвертой сатире о своем увлечении жанрами любовной лирики, он замечает: «Шуток тех минулося время, и пристало || Уж мне горько каяться, что дни золотые || Так непрочно стратил я, пища песни тые» (113).

Недолгое царствование Петра II (1727—1729), как уже упоминалось, было временем резкой реакции петровским новшествам. «Любителям просвещения», к числу которых принадлежал и Кантемир, действительно было не время заниматься писанием любовных песенок. От интимных любовных жанров Кантемир переходит к поэзии, насыщенной большим общественным содержанием.

Сатиры. В 1729 г. появляется первая сатира двадцатилетнего Кантемира под характерным двойным заглавием «На хулящих учение. К уму своему», направленная против «презрителей наук», прежде всего — против реакционного духовенства; через два месяца, в начале 1730 г., появляется вторая его сатира под не менее выразительным названием: «На зависть и гордость дворян злонравных», обращенная против реакционного, кичащегося своим родом, заслугами предков старого дворянства и всячески защищающая принцип личной заслуги, положенный в основу петровской «табели о рангах».

Первая же сатира Кантемира вскоре после уничтожения Анной кондиций была без имени автора показана Феофану

¹ Новейший исследователь считает, что Ильинский был автором любовных песен-акrostихов, написанных им по заказу придворной знати петровского времени. Однако это предположение, высказанное в слишком категорической форме, нуждается в дальнейшем обосновании (А. В. Позднеев, Книжные песни-акrostихи 1720-х годов, «Scando-slavica», V, 1959).

Прокоповичу, который отнесся к ней очень сочувственно и постарался придать ей наивозможно большую известность: «езде с похвалами стихотворцу рассеял» (62). В стихотворном послании «К сочинителю сатир», написанном октавами, Феофан всячески ободряет безыменного автора, призывая его к безбоязненному, с поднятым забралом продолжению своей сатирической деятельности, направленной против «нелюбящих ученой дружины». Третью сатиру, написанную Кантемиром вскоре после этого, в том же 1730 г., он посвящает Феофану; она построена в форме обращения-вопроса «к архиепископу новгородскому» — «мудрому», «дивному первосвященнику», которому «все то удалось знати, здрава человека ум что может поняти» (69). «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. Кроме уже названных трех, Кантемир написал до отъезда за границу еще две сатиры: четвертую, «К музе своей (об опасности сатирических сочинений)», в начале 1731 г. и пятую, «На человека», в августе того же года. В окончательном виде сатира эта называется «Сатира и Перьерг (на человеческие злонаравия вообще)». Последние четыре сатиры Кантемира написаны уже за границей и после весьма длительного перерыва: шестая, «О истинном блаженстве» — в начале 1738 г.; седьмая, «К солнцу. На состояние света сего» — в конце июля 1738 г.¹; восьмая, считавшаяся до сих пор седьмой, «К князю Никите Юрьевичу Трубецкому (о воспитании)» — в 1739 г. и последняя, девятая, считавшаяся восьмой, «На бесстыдную нахальчивость» — в конце 1739 г.

Восторженное сочувствие, которое встретили сатиры Кантемира со стороны Феофана Прокоповича, вполне понятно. Сатиры Кантемира метили в тех, с кем боролся и сам Феофан,— в деятелей церковной и светской реакции. Больше того, в них находим ряд весьма едких намеков и на персональных недругов Феофана — уже известных нам Георгия Дашкова, Стефана Яворского и других. Наконец, в сатирах Кантемира энергично и страстно отстаиваются и развиваются многие из тех основных положений, которые выдвигал сам Феофан Прокопович: защи-

¹ Время написания этой сатиры вызывало разногласия между исследователями. Одни полагали, что она написана еще до отъезда за границу; другие считали ее последней из всех вообще сатир Кантемира; в собрания его сочинений она входила в качестве девятой. Точную дату обосновал З. И. Гершкович в своей кандидатской диссертации «А. Д. Кантемир. Проблемы мировоззрения и литературной деятельности», защищенной в 1953 г. Изучив по рукописям сложную и малоисследованную историю создания сатир Кантемира, автор пришел к ряду ценных выводов, во многом меняющих установившееся представление об эволюции мировоззрения и творчества Кантемира. См. его же статью «К вопросу об эволюции мировоззрения и творчества А. Д. Кантемира (Проблема «девятой» сатиры)», «XVIII век», сб. 3, М.—Л., 1956.

та пользы знания, наук, необходимости просвещения, борьба с ханжеством, невежеством. Но вместе с тем Кантемир с самого же начала значительно расширил круг «злонравных» явлений общественной жизни, подвергаемых им беспощадному сатирическому изобличению, и резко усилил политическую остроту своей критики. В соответствии с этим и свои бичевания общественных пороков Кантемир облакает в новую для русской литературы, сугубо светскую жанровую форму сатиры. Следуя одному из основных принципов эстетики классицизма — «подражанию» признанным классическим образцам, — Кантемир подчеркнуто указывает литературные источники 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-русски¹.

То же повторяет он и в окончательной редакции предисловия ко всем своим сатирам вообще: «Я в сочинениях своих наипаче Горацию и Боалу, французу, последовал, от которых много занял, к нашим обычаям присвоив» (I, 8). Наконец, в четвертой сатире Кантемир снова скромно подчеркивает, что он всего-навсего «топчет следы» древних сатириков — Ювенала, Персия, Горация, и нового — Буало (110).

Кантемир полностью принимает рационалистическую основу эстетики классицизма. Недаром первая же его сатира открывается обращением к уму. Ум для Кантемира является верховным критерием, судьей и руководителем. Он же составляет основу художественного творчества: руки пишут то, что продиктовано умом; покоится ум, неподвижны и руки — так следует из начальных слов первой сатиры. «Но смотрю, чтоб здравому смыслу речь служила...», — говорит он о себе в восьмой сатире. Из сатир древних авторов, по преимуществу Горация и Ювенала, и в особенности из сатир Буало Кантемир заимствует приемы построения своих собственных сатир, их форму, ход изложения, поэтические образы. Причем он не только не скрывает этого, но, наоборот, тщательно оговаривает это в автопримечаниях. Но сам же Кантемир точно определяет и границы своего следования образцам. Усвоенную им у иноземных предшественников художественную форму своих сатир он, по его собственным словам, «присвоил к нашим обычаям», «заплатил по-русски», т. е. наполнил оригинальным отечественным содержанием — связал с реальной русской действительностью. «Несмотря на подражание латинским сатирикам и Буало, он умел остаться оригинальным, потому что был верен природе и писал

¹ В прежних изданиях сочинений Кантемира последние два стиха печатались в искаженном тексте: «Да верно, ума хоть пределы узки, что взял по-польски, заплатил по-русски».

с нее», — правильно замечает Белинский (VIII, 691). Именно это-то и сделало сатиры Кантемира «в высшей степени оригинальными произведениями» (X, 289).

Оригинальность содержания своих сатир сам Кантемир особенно ценил, подчеркивая ее столь же настойчиво, как и свои «имитования» в области формы. Так, по поводу первой же сатиры, в «изъяснениях» к первоначальной редакции ее, 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» (365). 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» (505). Один из позднейших ученых (А. Д. Галахов) действительно захотел сопоставить все три сатиры и пришел к очень ценным выводам. Сходство сатиры Кантемира с Ювеналом и Буало ограничивается только немногими внешними признаками («разговорная», диалогическая форма, совпадение первых строк всех трех сатир). В то же время в ней разворачивается совершенно иная, чисто русская действительность. 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 увидел, что она слишком близка к Буало. Все 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.

Острые сатиры Кантемира было направлено на реакционные стороны его современности. Одним из основных объектов сатирика (здесь Кантемир перекликается с народной 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, что не только светские науки, но даже свободное чтение мирянами Библии ведет к безбожию и к упадку нравов, т. е. к уменьшению церковного благочестия, а тем самым — иронически добавляет сатирик — и церковных доходов.

Попутно в той же сатире Кантемир дает исключительную по резкости зарисовку «святого ключаря райских врат» — православного епископа, прямо метившую в одного из главных недругов Феофана — архиепископа Георгия Дашкова, усиленно домогавшегося стать патриархом (портретность этой зарисовки раскрывает сам Кантемир в примечаниях к сатире). Столь же

резко задевается Кантемиром и мелкая церковная сошка — «безмозглый церковник», т. е. дьячок. Вообще острые выпады 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 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 попу славить святую неделю» (366), поясняя (в первоначальной редакции примечаний): «Попы обычно всю неделю жадно для своей корысти по всем дворам воскресшего из мертвых Христа прославляют» (504). 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, чтоб 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 вкоренилось» (505). В четвертой сатире он попутно иронически подчеркивает, что «не делают чернца одни рясы» (110) 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...» (157). В пятой сатире выведен другой благочестивый верующий — старозаветный купец — «старик сановитый, || Седою красен брадой, брюхом знаменитый...» (124). При зрелище всеобщего пьянства во время церковного праздника он «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 водой. Подобный же образ, еще более резко заостренный, Кантемир снова повторяет в сатире «К солнцу». В пятой сатире рисуется живая бытовая сценка. В одной благочестивой семье, члены которой ханжи и лицемеры, во время церковной службы на дому вспыхнула по пустяковому поводу ссора, вскоре превратившаяся в общую свалку. Тщетно и поп, и рассказчик 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 уже борода и кудри пылают.
И тушà 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 (133).

Наряду с реакционным духовенством, вторым основным объектом сатиры Кантемира являются носители «боярской» реакции. Уже в первой сатире Кантемир задевает тех, «Кому в роде семь бояр случилось имети || И две тысячи дворов 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 («благороднорожденным») и Филаретом («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 недавно не смел даже показаться на глаза его отцу, а лишь «кланялся с полными руками» дворецкому. В приводимом далее Евгением перечне разумеются те «новые люди», которые пришли на смену боярской верхушке и заняли первые места в управлении государством (например, слова «кто с подовыми горшком истер плечи» — прямой намек 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 природными 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 найдем, следом за Кантемиром, и у Сумарокова, и у Фонвизина. Однако в данном случае предшественник заходит 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 происходят» (77), т. е. независимо от их социального происхождения. В этом вопросе Кантемир, следуя традиции Петра, шел 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 — 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 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 мозолями и потом» предков, щеголь Медор, соприкоснувшийся с западноевропейской культурой, и упитанный, «румяный» Лука, представитель того круга, в среде которого сложилась уже известная нам беспечно-эпикурейская песенка на мотив «*Gaudeamus igitur*». Поставленная здесь Кантемиром тема горестного положения передового человека — носителя «ума», просвещения — среди грубого и невежественного общества начинает ту типичную для русской самодержавно-крепостнической действительности коллизию, которую сто лет спустя повторит в «Горе от ума» Грибоедов.

Нападая на феодальное родовое боярство, Кантемир не щадит и тех выскочек из «мещан», которые, разбогатеv, лезут в знать, рядятся «в золото», таскают за собой «толпу слуг», платят «кучу денег» за изготовление фальшивых родословных. Едко смеется сатирик 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 муку недавно», и в то же время «Кручинится и ворчит и жмурит глазами, || Что в палате подняли мухи пыль крылами» (114). Мало того, в своих обличениях Кантемир метит и еще выше — резко нападает на подлинный бич не только его времени, но и всего XVIII в. вообще — временщиков, фаворитов. В пятой сатире перед нами предстает целая галерея алчных, наглых и невежественных временщиков, которые то восходят на самый верх славы и могущества, то, поскользнувшись «на льду скользком», стремглав летят вниз и кончают жизнь «между соболями» — в сибирской ссылке (135). Именно такова и была участь многих временщиков той поры, и можно с уверенностью сказать, что читатели, современники Кантемира, на место всех этих сатирических персонажей, наделенных условными именами — Хирон, Ксенон, Макар, — без труда могли подставить вполне реальных живых лиц.

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

Обличая духовенство, дворян, купечество, Кантемир резко нападал в своих сатирах и на все разрастающийся и усиливав-

шийся 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 подчиненных — подьячих, высохших от зависти, что им «не удастся драть так, как другому». Афористически исчерпывающую, уничтожающую характеристику подьячих дает Кантемир в следующем лапидарном двустишии, звучащем почти как формула: «Кастор любит лошадей, а брат его рати, Подьячий же силится и с голого драти» (99). 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 слепопетровскую 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 просвещенного дворянства, представитель «той новой общественной группы, которая явилась плодом петровской реформы и которой суждено было расти и подниматься вверх» (Плеханов), 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. Вопрошая во второй сатире, какими личными заслугами перед государством может похвалиться претендующий на первые в нем места «злонравный дворянин», Кантемир ставит вопрос и о том, облегчил ли он «тяжкие подати народа». Через некоторое время он негодуяще стыдит его за «зверское» обращение с крепостным слугой: «... каменный душою, || Бьешь холопа до 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 ее, была провозвестницею для общества всех благородных чувств, всех высоких понятий» (VIII, 624). Напомним, что идею о равенстве по природе своей бояр и крестьян уже развивал передовой идеолог дворянства XVI в. 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 своем крепостном быте, рисуемом им теперь в са-

мых идиллических тонах: «Щей горшок, да сам большой, хозяиня дома» (137). Несомненный, подсказанный самой жизнью факт законного недовольства крепостных крестьян своим состоянием дается 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 образы государственных деятелей. Так, например, во второй сатире он исчисляет свойства, которым должен отвечать «чин воеводы»: от воеводы требуется хитрый и проницательный ум, изощренный 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 олицетворен 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. Не удивительно, что взгляд его на окружающее от сатиры к сатире становится все 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» (I, 268). Но Кантемир отнюдь не человеконенавистник. Пафос его сатир — исправление людского «злонравия» путем его беспощадного обличения и осмеяния. В этом Кантемир усматривает свой гражданский, патриотический 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» (369). Самый процесс писания сатир Кантемир уподобляет необходимой и благотворной хирургической операции — пусканию крови больному: «И когда стихи пишу, мною, что кровь пушаю» (174).

Замечательно, что уже у Кантемира находим мы и ту знаменитую формулу — зримый смех сквозь невидимые миру слезы, — которой определил следом за Пушкиным существо своего юмора Гоголь. Кантемир замечает о себе: «Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу» (110). Как и Гоголь, он подчеркивает огромное общественное значение сатирического смеха («Мы по-

смеяния больше всякого другого наказания боимся» (442). Наконец, подобно Гоголю, взявшему 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» (II, 138). Насадитель русского классицизма, Кантемир вместе с тем первым в нашей послепетровской литературе, по меткому слову Белинского, «свел поэзию с жизнью» (VIII, 614), стал основоположником реально-обличительного, сатирического направления — первым и далеким предтечей Гоголя и «натуральной школы».

Кантемир — родоначальник реально-обличительного направления. Реалистичность сатир Кантемира, конечно, еще весьма условна и ограничена. В духе поэтики классицизма Кантемир дает 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 (Теофраст) 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 подчеркивает, что оба они — москвичи, вносит ряд бытовых подробностей. Больше того, он придает своему скупцу портретное сходство с известным деятелем петровского времени довольно темного свойства — Саввой Рагузинским. Склонность Кантемира к портретной живописи еще 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 сообщить своим портретным зарисовкам типические черты. Так, в третьей сатире он дает зарисовку одного из кандидатов в патриархи, духовника императрицы Анны Ивановны, архимандрита Варлаама, в окончательной редакции сестры даже прямо названного по имени. Здесь не только набросан памфлетно-сатирический портрет живого лица, но и создан типический образ служителя церкви — лицемерного, злобного и похотливого постника и ханжи, своего рода русского Тартюфа (193—194).

Вообще Кантемир впервые дал художественно-сатирическое воплощение ряду типических образов русской действительности XVIII в. Так, он первый стал осмеивать русских «новоманирных» щеголей и щеголих (вспомним Медора первой сатиры). Особенно яркий образ изнеженного щеголя — лентяя, сибарита, мота и невежды — дан Кантемиром во второй сатире. Описывая модный наряд этого щеголя, к строке «Деревню взденешь потом на себя ты целу» Кантемир, предвосхищая русскую сатиру последней трети XVIII в., делает следующее примечание: «Взденешь кафтан пребогатый, который стал тебе в целую деревню. Видали мы таких, которые деревни свои продавали, чтобы себе сшить уборный кафтан» (82). В одной из последних сатир дан остросатирический образ «новоманирной» распутной щеголихи:

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 (162).

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 щеголей 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 холоп твой в золоте ходит (149).

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 уже как бы заключено основное содержание последующей русской сатиры — первые ее побеги, которые в притчах Сумарокова, комедиях Фонвизина, сатирических журналах Новикова и Крылова, творчестве Радищева прорастают через всю литературу XVIII в. с тем, чтобы через басни Крылова, «Горе от ума» Грибоедова, некоторые образы Пушкина развер-

нуться столь пышным цветом в творчестве Гоголя и его последователей — писателей «натуральной школы».

Сатиры второго периода. Кантемир недаром пускал по рукам первые свои сатиры без имени автора. Поддержка Феофана Прокоповича, несомненно, помогла ему. Но вскоре обстановка начала складываться для него так неблагоприятно, что он даже стал 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», посвященной прославлению личности и дела Петра. Однако из этой попытки ничего не вышло. Дальше первой песни «Петрида» не пошла: литературное дарование Кантемира имело резко сатирический уклон. Вскоре он и сам отчетливо осознал это. На эту тему специально написана им новая, четвертая сатира «К музе своей», имеющая вместе с тем весьма знаменательный подзаголовок: «О опасности сатирических сочинений». В ней (в особенности в первой ее 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. Куда спокойнее писать эклоги, элегии, любовные или, в особенности с хвалебные стихи — оды. Вообще, заявляет Кантемир, «Лучше век не писать, чем писать сатиру, || Что приводит в ненависть меня всему миру» (112).

Но заканчивается сатира твердым решением Кантемира, «каков бы ни был рок» — что бы ни ожидало автора — продолжать «смелою рукою» «везде неотступно пятнать злой нрав», т. е. писать в прежнем сатирическом роде. «Злой рок», по-видимому, действительно подстерегал Кантемира. Через некоторое время он счел необходимым обратиться к Анне Ивановне со стихотворной «Речью», в которой оправдывается, что пишет сатиры, а не слагает в честь императрицы хвалебных стихов (очевидно, его обвиняли в этом). В объяснение Кантемир ссылается на слабость своего таланта и литературного мастерства («подлейший стиль»), недостойных столь высокого предмета, — мотив, с которым мы неоднократно встречаемся и в последующей литературе (см., например, басню Крылова «Чиж и Еж»). А вскоре Кантемир получил назначение в «чужие края». Наветы и доносы недоброжелателей явно подействовали, и сатирика решено было под благовидным предлогом отослать подальше от тех, чьи «злые нравы» он «пятнал» в своих стихах. Кантемир, видимо, чувствовал подоплеку всего этого. По крайней мере время, оставшееся до отъезда за границу, он употребил написание своей пятой сатиры, проникнутой особенно мрачным настроением.

Но дух сатирика не был сломлен. В течение первых пяти лет пребывания за границей, очевидно, в связи со сложной и ответственной работой на дипломатическом поприще, Кантемир не пишет сатир. Однако в последние годы его жизни, под влиянием вестей, доходивших из России — все растущая власть Бирона, резкое усиление произвола в стране, крепостнического гнета и насилий, — и в связи с иллюзиями Кантемира в отношении новой императрицы Елизаветы, «дщери Петра», он снова обращается к сатирическому творчеству. В шестой сатире — первой, написанной за границей (до этого Кантемир коренным образом переработал пятую сатиру), он заявляет, что «истинное блаженство» заключается в удалении от придворного «славолюбия» и светской суеты в свой «малый дом», в общество избранных друзей, в занятия литературой и наукой. Но, вопреки традиционному представлению, это совсем не означало отказа Кантемира от острой политически-злободневной сатиры и перехода на позиции отвлеченного морализирования. Наоборот, именно в это время сатирическое творчество Кантемира достигает полной зрелости и наибольшей социально-политической насыщенности. В той же шестой сатире мы находим уже приведенный выше остро сатирический образ вельможи. Несколько же месяцев спустя Кантемир создает сатиру «О солнце» (так называемую «девятую»), едва ли не самую разящую по силе заложенного в ней сатирического обличения «злонравных» сторон современной сатирику русской действительности. При установлении незадолго перед смертью окончательной редакции своих сатир Кантемир резко усиливает их социально-политическую направленность: вносит в пятую сатиру раньше отсутствовавшие в ней обличения временщиков, во вторую — столь ценимые Белинским строки о зверском обращении злонравного дворянина со своим крепостным слугой и т. д. В последней из сатир Кантемира дается и выразительное сопоставление им своего сатирического творчества с пусканием крови больному.

Видное место среди последних сатир Кантемира занимает сатира «О воспитании». Кантемир ставит в ней одну из тем, которая особенно характерна для эпохи Просвещения и неоднократно повторяется в дальнейшем развитии нашей литературы XVIII в. В своих взглядах на воспитание детей Кантемир придерживается наиболее передовых философско-педагогических идей эпохи (учение о влиянии среды и т. п.). 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 ее наизусть» (VIII, 628).

**Судьба сатир
Кантемира.**

В своей деятельности писателя-сатирика Кантемир вдохновлялся борьбой за новые начала петровского времени. Но огонь его сатир имел гораздо более широкое поле действия. Сатиры Кантемира били не только по противникам реформ, но и по безобразиям, непорядкам и злоупотреблениям, присущим дворянско-бюрократической абсолютной монархии по самой ее природе. Об этом нагляднее всего свидетельствует их дальнейшая литературная судьба.

При жизни Кантемира сатиры так и не появились в печати. И это было отнюдь не потому, что автор, следуя многовековой традиции, удовлетворялся их рукописным распространением. Наоборот, писатель-гражданин, ставящий основной задачей оказать благотворное влияние на общество, несомненно, стремился довести свои произведения до возможно более широкой читательской аудитории. Его очень тяготило вынужденное подспудное бытие его сатир. В стихотворном обращении «К стихам своим» (1740) он восклицает: «Скучен вам, стихи мои, ящик, десять целых || Где вы лет тоскуете в тени за ключами! || Жадно воли просите, льстите себе сами». Еще при жизни Анны Ивановны Кантемир пытался добиться разрешения напечатать свои сатиры, предпослав им в тактических целях стихотворное посвящение императрице, для чего, по-видимому, использовал уже известную нам «Речь». Но это ни к чему не привело. После восшествия на престол Елизаветы Кантемир делает новую попытку вынуть свои стихи из «ящика». Он отправляет в Россию сборник своих сатир со стихотворным посвящением на этот раз Елизавете (для этого посвящения им были использованы его же старые посвященные стихи Анне Ивановне). Но ни посвящение, ни похвалы самодержице, рассыпанные в этом стихотворном посвящении-оде и сопровождаемые тонким намеком, что дать ход «книжице», в которой сатирик «пятнает злые обычаи и нравы», — лучший способ явить себя «всему свету» «другом добродетели», не помогли. Сатиры Кантемира и на этот раз в печати не смогли появиться. Примерно тогда же с помощью своего друга и будущего биографа аббата Гуаско Кантемир переводит сатиры на итальянский язык. С этого перевода был сделан уже после смерти Кантемира прозаический перевод сатир на французский язык, который при непосредственном содействии Монтескье¹ и был опубликован в 1749 г.; очевидно, он имел успех, ибо через год вышел вторым изданием в Париже. В 1752 г. в Берлине был выпущен стихотворный немецкий перевод сатир, сделанный с того же французского текста. Три издания кантемировских сатир в течение короткого времени на двух европейских языках были несомненным свидетельством того, что молодая русская литература XVIII в.

¹ См. М. П. Алексеев, Монтескье и Кантемир, «Вестник Ленинградского университета», 1955, № 6.

с первых же своих шагов начала выходить на широкое международное поприще, привлекать к себе внимание на Западе.

В многочисленных списках расходились сатиры Кантемира и в России, вызывая ряд подражаний. Но в печати они смогли появиться только через восемнадцать лет после смерти сатирика, в 1762 г.; да и то большая часть тиража была, по-видимому, не выпущена из типографии. Замечательно, что сатиры Кантемира сохранили свою жгучую общественно-политическую действительность даже сто лет спустя, в пору Белинского. В цитатах из них, приведенных Белинским в его статье о Кантемире, николаевская цензура сочла нужным выбросить ряд строк. А в 1851 г. Николай I и вовсе запретил переиздание сатир.

Художественные особенности сатир Кантемира.

Сложное литературно-стилевое естество Кантемира (последователь поэтики классицизма и писатель, который «свел поэзию с жизнью», — далекий 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 натуры. Таков, например, превосходный образ облеченного 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 все время отличается), но вместе с тем обладает и несомненной выразительностью в стиле бытовой голландской живописи. Многие исследователи и критики полагали, что, преследуя непосредственную сатирико-дидактическую цель — обличение «злонравия» современников, Кантемир нисколько не заботился о том, чтобы придать своим обличениям художественно-поэтическую форму. Это неверно. Кантемир, действительно, особенно ценил в своих сатирах «голой правды силу», в примечании к этому месту поясняя, что «умным людям» понравится заключенная в его стихах «правда, хотя она гола, сиречь не украшена слогом красивым». Но вместе с тем он упорно работал над своими произведениями, «не ленясь», по его собственным словам, «херить», т. е. сокращать, добиваясь наибольшей художественной выразительности; ряд сатир Кантемира имеет по несколько редакций. Если же иные места его сатир и получались слабыми в художественном отношении, то происходило это не от пренебрежения его к художественной форме, а в основном от неразработанности в то время нашего поэтического языка и стиха.

Стиль 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 успевает в этом.

В своих взглядах на природу и характер нашего литературного языка Кантемир занимает промежуточную позицию: он не считает, как старые книжники, что русским литературным языком должен быть так называемый церковнославянский 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 простосложном сочинении принужден употреблять», обладает, по представлению Кантемира, особым «стихотворным наречием», ибо «изрядно от славенского занимает отменные слова, чтоб отдалиться в стихотворстве от обыкновенного простого слога» (II, 2, 3). 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, причем Кантемир сознает это как свою заслугу. «Подлинно автор всегда писал простым и народным почти стилем»,— заявляет он в одном из примечаний (268). О четвертой сатире Кантемир пишет, что он ее «всем своим сочинениям предпочитает за простоту слога». «Язык сатир Кантемира,— замечает в связи с этим новейший исследователь-лингвист проф. Г. О. Винокур,— обращен в будущее в гораздо большей степени, чем любое иное литературное явление его времени».

Признание самим Кантемиром «почти народности» языка своих сатир тем важнее, что по своей литературной позиции правоверного последователя классицизма он теоретически был склонен относиться к народному языку и народному искусству с явным 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 престолюдного нашего народа» (496). 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 всем своем теоретически пренебрежительном отношении к «грубой» народной поэзии он настолько интересовался ею, что даже записывал ее образцы. Теоретически столь же отрицательно относился Кантемир к народным театральным представлениям— интермедиям. Между тем сатиры самого Кантемира и по предме-

ту 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 поговорку. Сатиры Кантемира, по справедливому замечанию Белинского, писаны не только «русским языком, но и русским умом» (VIII, 632).

Элементы народности в сатирах 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 приобрел в XVIII в. такой же поговорочный характер, какой получили впоследствии многие стихи «Горя от ума». Простоты, разговорности стиля своих сатир Кантемир добивался всеми возможными средствами. Так, например, вопреки поэтике Буало, категорически запрещавшей в стихе так называемый «перенос» (enjambement), Кантемир широко его допускает. «Перенос весьма нужен в сатирах, в комедиях, в трагедиях и в баснях, чтоб речь могла приближаться к простому разговору» (II, 7). Самой слабой стороной стиля сатир Кантемира является обильное употребление им инверсий, или «преложений», как он их называет, которые также, по его мнению (здесь он следует традиции латинского стихосложения), способствуют специфике стихотворной речи. 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, 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 виршеписателей московской Славяно-греко-латинской академии: все его сатиры написаны каноническим тринадцатисложным стихом с парными женскими рифмами. Он 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 большую гибкость, 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 (II, 20). Горько чувствовал он тяжеловесность своих стихов, отсутствие в них «украсы», т. е. художественного совершенства.

Однако в ответ на призыв Тредиаковского начать писать «тоническим» стихом Кантемир выступает в 1742 г. со своим теоретическим трактатом «Письмо Харитона Макентина к приятелю о

сложении стихов русских» (Харитон Макентин — анаграмма, с одним лишним «н», слов: Антиох Кантемир), в котором решительно возражает против перехода на «тоническую» систему. Но отвергая замену силлабики «тоническим» стихосложением даже в том ограниченном виде, как предлагал это Третьяковский, 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 полустииши, причем определяет и ему постоянное место, указывая, что оно должно «неотменно» падать или на седьмой слог, т. е. на самый конец полустииши (цезура в русском тринадцатисложном стихе всегда делалась после седьмого слога), или на пятый слог. Соответственно этому он перерабатывает свои ранее написанные сатиры. В области стихосложения Кантемир, таким образом, не переступил рубежа, отделяющего старую нашу поэзию от новой, но реформированный им силлабический стих много выиграл в отношении его предшественников.

Другие произведения Кантемира. Кроме сатир, Кантемир писал и во многих других родах: им написаны несколько од или «песней», как он находит нужным передать этот термин по-русски; два стихотворных послания; шесть басен сатирико-политического содержания; два переложения псалмов, несколько эпиграмм, анакреонтическая песня, ответ на элегию Прокоповича — «Eposos consolatoria»¹. 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 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 ее содержанием, поскольку в первой же песне герой ее Петр 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, Балтичко древни называют.
Над бреги реки всходят искусством преславным
Домы так, что хоть нов град, ничем худши давным (245—246).

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 од-песней Кантемира заслуживает быть отмеченной четвертая, «В похвалу наук», как по своей весьма харак-

¹ Эпод утешения; эподом называлось лирическое стихотворение с перемежающимися длинными и короткими строками.

терной тематике, предваряющей одну из основных тем Ломоносова, так и по тому гимну человеку, человеческому могуществу в борьбе с природой, который в ней заключен. Здесь Кантемиром берется та 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.

В годы своей заграничной жизни Кантемир усиленно занимался и 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 первым стремился познакомить русского читателя с этими двумя авторами, которые станут для последователей классицизма признанными образцами «легкой» поэзии, противопоставлявшейся поэзии «пиндарической» — хвалебно-торжественной (напечатаны, однако, переводы из Анакреонта были только сто с лишним лет спустя, в 1867 г.). Свои переводы Кантемир стремился дать возможно ближе к подлинникам, в частности сделал их белым стихом, хотя и предвидел, «что такие стихинным стихами, за тем недостатком рифмы, не покажутся» (I, 385).

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

Кантемир сопровождает текст не только переводных, но и своих оригинальных стихов обильнейшими примечаниями, которые образуют своего рода энциклопедию знаний в самых различных областях. Он объясняет в них русскому читателю закон всемирного тяготения, разницу между системами Коперника и Птолемея; рассказывает, что представляет собой компас, «микроскопиус» и т. п., дает сведения о жизни и деятельности ученых, философов, писателей — Пуфендорфа, Декарта, Буало и других; растолковывает мифологические имена, стихотворные термины, научные и философские понятия и тут же попутно поясняет такие новинки домашнего стола, как чай и кофе. Значительную роль сыграл Кантемир 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 как можно более общедоступным языком. Иностранные слова он употреблял только в случае отсутствия «своих равносильных» (в частности, именно он ввел термин «материя»), но и тут старался найти им русские соответствия. Так,

вводя в наш язык новое слово «идея», он тут же предлагает передать его словом «понятие».

**Значение
Кантемира.**

Общее значение литературной деятельности Кантемира очень велико. В его сатирах с большой силой сказалось стремление к верности жизни, действительности. Кантемир был не только родоначальником нашего классицизма, но и основоположником наиболее жизненного в нем реально-сатирического направления, ставшего, по слову Белинского, «со времен Кантемира... живою струею всей русской литературы» (VIII, 615). Кантемир твердо сознавал себя поэтом-гражданином, вся деятельность которого направлялась патриотическим стремлением быть полезным своему народу. 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 все дальнейшее развитие нашего классицизма, все его основные жанры и мотивы (оды, переложения псалмов, басни, эпиграммы, героическая поэма, анакреонтические и гораццианские мотивы, темы похвалы наукам, воспитания и др.). Просветительские элементы были присущи и нашей допетровской литературе (Симеон Полоцкий и другие). Ими пронизана вся деятельность Феофана Прокоповича. Но именно Кантемир утвердил традицию просветительства как одну из важнейших особенностей нашей художественной литературы XVIII в., завещанную 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. «Сочинения, письма и избранные переводы кн. А. Д. Кантемира», тт. I—II, под ред. П. А. Ефремова, со вступительной статьей В. Я. Стоюнина. Это издание является самым полным изданием сочинений Кантемира. Дополнения к этому изданию — в статьях — В. Дружинина «Три неизвестные произведения кн. А. Кантемира», «Журнал Министерства народного просвещения», 1887, декабрь, стр. 194—204 (принадлежность второго из них перевода стихов Ганке — Кантемиру убедительно отводит 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. I, стр. 177—217 и кн. 2, стр. 98—143. Новейшее издание избранных стихотворных произведений Кантемира (в него вошло и «Письмо Харитона Макентина») — в большой серии «Библиотеки поэта»: Антиох Кантемир. Собрание стихотворений, вступительная статья Ф. Я. Приимы, подготовка текста и примечания З. И. Гершковича, Л., 1956 (цитаты из Кантемира даны по этому изданию, за исключением не вошедших в него текстов, которые цитируются по изданию Ефремова). 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). Ценной, в особенности для выяснения личных связей Кантемира с представителями английской и французской культуры, является

построенная на новых материалах работа М. И. Радовского «Антиох Кантемир и Петербургская Академия наук», М.—Л., 1959.

Подбор критических статей о Кантемире дан в сборнике С. А. Венгерова «Русская поэзия», вып. 6, стр. 146—202 (В). Лучшей критической оценкой Кантемира является статья Белинского 1845 г. «Кантемир». См. еще: Д. Б л а г о й «Антиох Кантемир», «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка», 1944, т. III, вып. 4, 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 среды, возникающей также в результате петровских реформ, — просвещенных разночинцев. Экономическое и политическое бессилие этой среды, весьма неблагоприятные условия, в которые она была поставлена в государстве помещиков и торговцев, обусловили противоречивость и непоследовательность мировоззрения Тредиаковского и многие слабые стороны его литературной деятельности. Определило это и его личную, весьма трагическую судьбу.

Жизнь и деятельность. Василий Кириллович Тредиаковский (1703—1769) родился на далекой окраине, в Астрахани, в семье священника. То же поприще традиционно предназначалось и ему самому. Однако в личности Тредиаковского ярко проявляется характерная новая черта — непреодолимая тяга к знанию. В Астрахани отец Тредиаковского, очевидно, уступая его настояниям, отдал его в ученики к случившимся здесь католическим монахам для «прохождения словесных наук на латинском языке». Но это только усилило его страсть к учению. И вот, в возрасте уже около двадцати лет, Тредиаковский бросает все и тайком бежит из Астрахани в Москву, в Славяно-греко-латинскую академию. Однако проникнутое схоластикой московское учение под руководством православных монахов удовлетворило его не больше, чем астраханское. Пробыв в академии всего два года, Тредиаковский, подгоняемый все той же жаждой знания, бежит и отсюда, на этот раз уже «в Европейские края» — в Голландию. Подучившись в Голландии у русского посла, у которого он приютился, французскому языку, Тредиаковский пешком двинулся в Париж. Благодаря помощи русского предста-

вителя 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.

Возвратившись в 1730 г. на родину, «блудный сын» Тредиаковский узнает, что от его родительского крова не осталось и следа: его родители и все ближайшие родичи умерли от чумной эпидемии, а их наследство оказалось «все по рукам растащено». Недоверчиво косились на беженца из Московской академии и представители реакционного духовенства. И это имело свои основания. По возвращении в Россию вы 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,— возмущенно показывал один из главных деятелей церковной реакции того времени архимандрит Платон Малиновский,— 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, и прямо грозил, что прольется 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*», 1663 г.). Однако 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 выслан в Сибирь. Наоборот, Тредиаковский за свою «Езду в остров любви», которая, по его словам, вызвала «суеверное бешенство» со стороны отечественных «тартюфов», объявивших его «первым развратителем русской молодежи», но очень пришлось по вкусу «придворным», был в качестве модного автора представлен в 1732 г. самой императрице; через короткое время он был 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. Он 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. Тредиаковский начинает играть видную роль в

академической жизни: в 1735 г. произносит программную речь в собрании переводчиков при Академии наук, намечая обширный план деятельности по усовершенствованию русского языка; выступает в качестве преобразователя системы русского стихосложения. Но жить и действовать Третьяковскому пришлось в обществе, населенном прототипами сатиры Кантемира.

Великая любительница шутов и шутих, императрица Анна Ивановна и на своего придворного пииту смотрела как на некую разновидность шута. Взгляд этот был усвоен и ее ближайшим окружением. Нужно было обладать могучим характером и негибкой плетейской гордостью Ломоносова, чтобы сохранить в этих условиях чувство собственного достоинства — заставить уважать себя и свое дело. Третьяковский, наоборот, был робким и смиренным. Однажды он был жестоко избит известным кабинет-министром Артемием Волинским, обидевшимся на него за сатирическую песенку. Когда он попытался пожаловаться на это, Волинский арестовал его и приказал солдатам избивать его палками. В результате Третьяковский оказался так искалечен, что врач опасался «загнития» ран — заражения крови: сам же Третьяковский, не чая выжить, даже составил духовное завещание, отказав единственное свое достояние — книги — академической библиотеке¹. Если таково было положение Третьяковского при дворе, не лучше сложилось оно и в Академии наук. Имея все основания претендовать на профессорское звание, Третьяковский тщетно домогался этого перед немецкой администрацией Академии. Он сумел добиться своего права только много позже, уже при Елизавете: в 1745 г. он — «первым из россиян», как подчеркивает в своем «Словаре» Н. И. Новиков, был произведен по высочайшему распоряжению в звание профессора «как латинския, так и российския элоквенции». Однако немецкая академическая «компания» продолжала по-прежнему относиться к русскому ученому, насильно введенному в ее среду, с крайним недоброжелательством.

Сложилось у Третьяковского весьма враждебные отношения и с его товарищами по литературному делу — Ломоносовым и Сумароковым. Третьяковский был замечательным новатором. Но беда его заключалась в том, что и Ломоносов, и Сумароков, пошедшие следом за ним, по путям, им впервые указанным, не только сумели продвинуться на этих путях значительно далее, но и оказались безусловно одареннее его как писатели-художники.

¹ Случай с избиением Третьяковского Волинским очень пристрастно изложен И. И. Лажечниковым в его известном историческом романе «Ледяной дом». Это вызвало решительные возражения со стороны Пушкина. «За Василия Третьяковского, признаюсь, я готов с вами поспорить, — писал он Лажечникову. — Вы оскорбляете человека, достойного во многих отношениях уважения и благодарности нашей. В деле же Волинского играет он лицо мученика. Его донесение Академии трогательно чрезвычайно. Нельзя его читать без негодования на его мучителя» (XVI, 62).

Ломоносов вскоре полностью заменил Тредиаковского как придворного поэта. Теоретические споры между Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым начались уже в 40-х годах. Сначала они носили довольно безобидный характер. Но в 50-х годах споры эти крайне обострились, приняв ожесточенную личную окраску. Немалое участие во всем этом принимали и всякого рода «меценаты» — вельможные покровители изящной словесности, которым нравилось натравливать друг на друга разъяренных «сочинителей», как они привыкли стравливать своих шутов. В пылу ожесточения Тредиаковский не ограничился пределами только литературной перебранки. Писатель, некогда обвинявшийся реакционными церковниками в «атеистстве», подал донос на Сумарокова, 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 все, 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 он опубликовал в своих предисловиях к отдельным книгам переведенной 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... У меня нет ни полушки в доме, ни сухаря хлеба, ни дров полена». Однако вопль этот не был услышан. В 1759 г. Тредиаковский вовсе был уволен из Академии. Обиженный, осмеянный, затравленный, он по словам одного из современников, «как бы удалился от света, работая как каторжник над переводом произведений Роллена».

Вдохновляло Тредиаковского горячее патриотическое чувство любви к родине, желание «пользы для всей России», стремление «услужить» «достоимым 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—Кривье 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 его произведений вовсе утрачен. Все им напечатанное — даже в области собственно художественной литературы — до сих пор полностью

не собрано. Отверженным чудачком, в «каторжных» трудах, в жестокой нужде и тяжких неудачах Третьяковский умер в Петербурге в августе 1769 г. Такова была скорбная и драматическая судьба первого русского литератора-профессионала.

Начало
литературной
работы.

Ранние литературные опыты Третьяковского относятся еще 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 «глубоко-словных славенщизны»; по его собственному признанию, он не только писал, но даже разговаривал на церковнославянском языке. Однако уже в бытность в Академии Третьяковский, видимо, начал тяготиться своей оторванной от жизни «славенской» речью. По крайней мере второе же из дошедших до нас стихотворений Третьяковского, опубликованное им впоследствии под названием «Песенка, которую я сочинил, еще будучи в московских школах, на мой выезд в чужие края», резко выделяется из традиционной школьной виршевой поэзии. При всей художественной беспомощности песенки в ней громко звучит радость освобождения из душных академических стен, восторг в связи с предстоящим желанным путешествием. Несмотря на некоторые славянские формы, написана «Песенка» разговорно-русским языком с включением народных слов и грамматических конструкций.

Еще дальше, естественно, отвело Третьяковского от церковнославянского языка пребывание за границей — в домах русских послов, в атмосфере французской куртуазно-салонной речи и литературы. Третьяковский 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», «Тоска любовницына в разлучении с любовником» и т. п.

Овладев стилем и манерой французской галантно-любвной поэзии, Третьяковский пытается дать образцы ее и на русском языке. Однако его самого, 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 крайне слабую разработанность тогдашнего русского стихотворного языка. Вот первая строфа:

Где бодрость! где надея
От куду дики мысли?
Что случилось всех злея?
Мир сей из сердца вышли.
Все зло отстанет (III, 756).

Point de courage! point d'espoir!
Milles objets obsèdent mon âme!
Mais d'ou me vient ce penser noir?
Ah, l'amour du monde m'enflamme
Depuis le matin jusqu'au soir! (III, 758).

Не удивительно, что у Третьяковского возникает настоятельная потребность в существенном преобразовании сперва русского литературного языка, а затем и принятой системы стихосложения. Преобразование литературного языка Третьяковский пытается провести в своем 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 влюбленного — 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 все то», что сам он «насилу мог достать через великие и долгие труды» (III, 699). Но автор скоро подсказывает своему герою легкий способ утешиться. Тирсис снова влюбляется, на этот раз одновременно в двух красавиц — Сильвию и Ирису. Сам он несколько смущен этим. Однако повстречавшаяся ему некая пригожая жена, по имени «Глазлюбность» (так Третьяковский передает слово «кокетство»), открывает ему немудреный секрет всегда быть счастливым в любви. Для этого надо, не привязываясь слишком к одной, любить нескольких сразу: «Кто залюбит болше, тот счастлив есть надолше» (III, 708). Подобного рода философия любви не могла не прийтись по вкусу «новоманирным» петербургским Медорам и Сильвиям (вспомним называющихся этими именами персонажей сатир Кантемира), и не удивительно, что перевод Третьяковского имел такой успех именно при дворе. Весьма способным к усвоению этой философии оказывается и поумневший герой романа Тирсис.

В «Езде в остров любви», как и в русских школьных драмах, действуют всякого рода аллегорические персонажи: Почтение, Должность, Честь, Стыд, Очесливость (скромность), Тайна, «девка» Холодность и даже «Любовные письма», которые олицетворены в виде «легких самых и потаемных скороходов». Сами переживания влюбленного Тирсиса изображаются в виде аллегорических странствований его по различным местам Острова любви, носящим имена Пещеры Жестокости, Пустыни Воспомновения,

Города Надежды, Местечка Беспокойствия, Замка Прямой Роскоши, Ворот Отказа, Озера Омерзелости и т. п. Все это делает роман типичным образцом условного любовно-галантного стиля. Салтыков-Щедрин метко употреблял впоследствии заглавие перевода Тредиаковского — его «книги сладкия любви» — для обобщенной 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 «мирским» литературно-художественным произведением, напечатанным в России, первой книгой с новой, совершенно небывалой и немислимой 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.

Еще большее значение, чем сам перевод, имеет предпосланное ему Тредиаковским предисловие к читателю. Предисловие это, в котором Тредиаковский подчеркивает, что он сделал свой перевод не книжным «славенским», а обычным разговорным языком, явилось своего рода литературно-языковым манифестом, провозгласившим принцип «обмирщения» русского литературного языка, освобождения его от старой церковнославянской стихии. «На меня, прошу вас покорно, не извольте погневаться (буде вы еще глубокословныя держитесь славенщизны), что я оную не славенским языком перевел, но почти самым простым русским словом, — то есть каковым мы меж собой говорим», — пишет Тредиаковский и тут же приводит три причины, по которым он «сие учинил». Первая причина этого, указывает Тредиаковский, заключается в непригодности «славенского» языка — органа старого, феодально-церковного мышления для выражения нового, светского, «мирского» содержания; вторая — в том, что «славенской язык» малопонятен 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, заставившая писателя обратиться к разговорному языку, заключается в соображениях художественно-эстетического порядка, которые для самого Тредиаковского играют весьма важную роль: «Третья: 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» (III, 649).

Тредиаковский сам ощущает недостатки своего перевода, они действительно еще очень велики. Однако уже одно стремление автора «уметить в свойство нашего природного языка» — писать «вразумительной» всем, живой разговорной речью — представляет собой факт большого общекультурного значения, попытку образования литературного языка на живой, разговорной основе.

Работу в этом направлении Тредиаковский продолжал и во время своей деятельности в Академии наук. Одной из основных его обязанностей было «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 долженствовавшее «иметь тщание в исправлении российского языка случающихся переводов». Тредиаковский в программной речи на первом же заседании выдвинул в качестве первоочередных задач, стоявших 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. В то же время он 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. Ориентация на «жаргонную» речь верхушечных слоев правящих классов определила и судьбу задуманного Тредиаковским 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 установления национального литературного языка начал успешно разрешать не Тредиаковский, а Ломоносов.

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

Большая часть опубликованных здесь Тредиаковским стихотворений относится к жанру любовной лирики (из 30 стихотворений 20 любовных, причем 15 из них написано по-французски). Но Тредиаковский не остается в пределах только любовной тематики. Свое собрание он озаглавливает: «Стихи на разные случаи». И действительно, это первый в нашей литературе печатный сборничек лирических стихов довольно разнообразного содержания. В «Стихах похвальных Парижу» мы видим поповича и бурсака, 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», III, 755); по парижским улицам разгуливают поющие нимфы, и сам Аполлон с музами имеет там свое пребывание. Однако Тредиаковский отнюдь не превращается в модника и шеголя Медора из первой сатиры Кантемира. В нем быстро сказывается русский

человек, горячо преданный своей родине. По-видимому, 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 краев на свете. 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 дает Тредиаковский в нашей поэзии и образцы пейзажной лирики. Таково его «Описание грозы, бывшей в Гаге» (в Гааге).

Все эти стихотворения, еще крайне несовершенные, стали весьма скоро навлекать на Тредиаковского самые ядовитые насмешки со стороны его же современников. Но, помимо уже указанного их значения в качестве первых образцов новой лирической поэзии, они вообще выделяются из уровня силлабических виршей того времени своей относительной выработанностью. Почти все они отличаются 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, хорошо.— Д. Б.) кораблик понесется» (III, 65),— несомненно, передает собой порывисто дующий ветер, ритм набегающих волн. 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.

Чтобы окончательно вывести литературу на путь создания новых художественных форм, соответствующих новому ее содержанию, Кантемиру оставалось сделать в отношении стиха то, что он стремился сделать в отношении языка: от искусственно привнесенного в литературу учеными монахами силлабического виршевого стиха школьной поэзии перейти к другому, более свойственному русскому языку стихотворному строю. Кантемир оказался не в состоянии совершить это. Сделал этот исключительно важный шаг Тредиаковский.

В русском силлабическом стихе имелось только одно обязательное ударение, связанное с рифмой и падающее обычно (поскольку рифма была преимущественно женская) на предпоследний слог. В остальных 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 рит-

мичность. 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, с чем мы неоднократно сталкиваемся 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 на остров любви», т. е. за пять лет до провозглашенного им нового принципа организации русского стиха. Так, по подсчету С. М. Бонди, у Тредиаковского в шестисложных стихах количество неправильных стихов не достигает 3% общего числа, в семисложных около 10%, в восьмисложных уже около 25% и в десятисложных целых 56%, т. е. больше, чем правильных. Объясняется это тем, указывает Бонди, что в более длинных стихах «у главного ударения на предпоследнем слоге не хватает силы ритмически организовать весь стих». Особенно резко сказывается этот закон на еще более длинных одиннадцати- и тринадцатисложных стихах, а они-то и были особенно употребительными в русской силлабике. В таких стихах одно постоянное ударение, отделенное 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 одиннадцати- и тринадцатисложным стихам ту прозаичность, которую подчеркивал 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 одиннадцати- и тринадцатисложного стиха Кантемиром, установившим второе постоянное ударение — перед цезурой, последовала уже после опубликования Тредиаковским своего «Нового способа». До этого русские поэты-силлабики просто не сознавали роли ударения в качестве ритмообразующего фактора; это ясно видно из того, что в их стихах рядом с тонически звучащими строками, оказывались строки, лишенные 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 первым толчком к преобразованию русского стиха.

В поэзии, говорит Тредиаковский, «способ сложения стихов весьма есть различен по различию языков». Так, для нашего языка совершенно не подходит «количественная просодия», которую, исходя из античного — греческого и латинского — стихо-

сложения, 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, пересекая оный на две части и приводя согласие конечных между собой слогов» (т. е. рифмуя стих). Однако силлабические стихи, по мнению Третьяковского, «приличнее называть прозою». В другом месте Третьяковский называет силлабические стихи «не прямыми стихами», относя к ним позднее и реформированный стих Кантемира. В противовес этому Третьяковский выдвигает свой новый способ «к сложению российских стихов», предлагая складывать стих «равномерными двухсложными стопами», т. е. строить его на правильном, ритмически упорядоченном чередовании ударных и безударных слогов.

Однако, провозглашая новый, «тонический» принцип русского стихосложения (точнее называть его силлабо-тоническим, поскольку в рифмующихся строках сохраняется, как правило, одинаковое число слогов), Третьяковский останавливается на полпути. Прежде всего он считает, что по «тоническому способу» должны составляться только самые длинные русские стихи, в первую очередь тринадцатисложный, так называемый «героический» стих или «российский эксаметр». Все правила Третьяковского 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 трех двухсложных стоп, но в нем еще имеется седьмой слог, который выпадает из общего стопосчисления и должен быть всегда долгим, т. е. ударным. Второе полустишие состоит всегда из трех стоп, например: «Выше злато сѣребра || злата ж добродѣтель». Аналогична структура и пентаметра. В результате получаются те же тринадцатисложник и одиннадцатисложник, но тонизированные. Что касается стихов более коротких, заключающих в себе от четырех до девяти слогов, Третьяковский считает, что они должны строиться по прежнему — силлабическому — принципу. Распространил силлабо-тонический принцип на все русские стихи Третьяковский значительно позднее, уже вслед за Ломоносовым. Тогда же он переработал соответственным образом ряд своих старых стихов, как опубликованных при «Езде в остров любви», так и написанных им между 1730 и 1734 годами.

Половинчатость преобразования Третьяковского обуславливалась тем, что он все еще продолжал оставаться связанным рядом традиционных особенностей нашей силлабической системы. Так, он считает, 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, Третьяковский решительно выступает против

чередования в пределах одного стихотворения мужских и женских рифм. Равным образом Тредиаковский считает возможным складывать стихи только из двухсложных стоп — ямба, хорea, пиррихия и спондея, причем считает наилучшими, «свойственнейшими нам» стихи из хореев, наихудшими — из ямбов и средними — из пиррихий (двух безударных) и спондеев (двух ударных). Трехсложные 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 введем в гекзаметр и пентаметр трехсложные 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».

Все это вносит в предпринятое Тредиаковским в 1735 г. преобразование системы русского стихосложения ряд весьма существенных ограничений. Практически в своем преобразовании Тредиаковский не пошел 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 в том, что в своем «Новом способе» он механически перенес 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 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 (т. е. цезуры.— Д. Б.) и рифмы, 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 красный, от неискусства слагающих, но слатчайшее, приятнейшее и правильнейшее разнообразных ее стоп, нежели иногда греческих и латинских, падение подало мне не погрешительное руководство к введению в новый мой эксаметр и пентаметр оных вышеобъявленных двухсложных тонических стоп». «Подлинно, почти все звания, при стихе употребляемые, занял я у француз-

ской версификации; но самое дело у самой нашей природной, наидревнейшей оных простых людей поэзии. И так,—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 Россианин России за самую вещь» (Б. П., 351—352). Эти последние слова дышат тем же высоким, полным достоинством патриотизмом, которым проникнуты и «Стихи похвальные России».

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 подчеркивает, что «коренными» нашими стихами были стихи, состоящие из стоп и имевшие «количество слогов тоническое», как это, добавляет он, «видно и теперь по «простонародным» нашим песням» (Б. П., 422). 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 южнославянского поэта, в которой он также нашел хорейческие стихи. Но основным образцом, по которому он равнялся, была русская народная поэзия: «...первородное и природное наше, с самая отдаленная древности, стихосложение, пребывающее и дондсь в простонародных, молодецких и других содержаний, песнях живо и цело» (Б. П., 422). Поэтому он указывает, что даже правильнее считать предложенную им «тоническую» систему стихосложения — «возобновленную, а не новую» (Б. П., 443). 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. Да и сам стих, который Тредиаковский называет «российским экзаметром», не только представляет собой тонизированный силлабический тринадцатисложник, но очень употребителен и в нашем народном стихотворстве (это размер частушек), и в нашей последующей поэзии, на него ориентировавшейся. Так, по верному наблюдению С. М. Бонди, если разобьем, например, стихи элегии Тредиаковского:

Невозможно сердцу ах! не иметь печали,
Очи такжежде 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, паренек,
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 выступил против рифмы, он снова подчеркнул, что наши «коренные» языческие стихи, как и современные народные песни, рифм не имеют: «простых наших людей песни все без рифм».

Классицизм
Тредиаковского. Попытки создания обмирщенного 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. Причем содержание это по мере развития литературной деятельности Тредиаковского становилось все более общественно значительным, общественно весомым, все непосредственнее связывалось с историческим развитием жизни России, с политической современностью.

Естественным литературным выражением этого является все большее 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 торжественная 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» (I, 281). И он был в этом отношении прав. Мы знаем, что хвалебные панегирические жанры были одним из распространеннейших 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. Но Тредиаковский в своей «Оде о сдаче города Гданска» действительно дает первый в нашей литературе образец одного из самых основных стихотворных жанров последующей русской литературы XVIII века — торжественной «похвальной» оды, точно построенной по правилам классицизма.

В качестве образца для своей оды Тредиаковский сам указывает оду «На взятие Намюра» Буало, которая считалась пример-

женцами классицизма наиболее признанным каноническим образцом хвалебно-торжественного одического жанра. Причем в полном соответствии с теорией классицизма, вменявшей в обязанность писателю подражать образцам, Тредиаковский даже ставит в особую заслугу своей оде литературно-стилистическую близость ее к такому произведению, как ода на взятие Намюра. К своей оде Тредиаковский приложил теоретическое «Рассуждение об оде вообще». Здесь впервые у нас дается жанровое определение оды, указывается отличие ее 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 соответственное выражение из «Искусства поэзии» Буало (I, 280). Позднее Тредиаковским были написаны подобные же теоретические рассуждения о жанре эпической поэмы («Предъизъяснение об ироической пииме») и комедии («Рассуждение о комедии вообще»).

Кроме жанра победно-патриотической, «пиндаровской» оды, Тредиаковский первый ввел 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: послания («Эпистола к Аполлину»), любовной элегии, оды, стансов, эпиграмм, мадригала, рондо, сонета.

Особенного внимания заслуживает «Эпистола к Аполлину». Поэт обращается от лица «Росской поэзии» к «начальнику» муз («девяти парнасских сестр»), Геликона и Пермесса, богу стихотворства Аполлону с призывом посетить Россию и распространить по ней тот же свет поэзии, который разлит им по всему миру. Попутно Тредиаковский дает обзор мировой литературы с точки зрения ее высших достижений. Перечень называемых им здесь имен позволяет точно очертить литературно-художественный горизонт Тредиаковского как последователя классицизма — круг имен писателей, признаваемых им образцовыми. Особенно подробно и сочувственно говорит Тредиаковский о французской поэзии (в числе четырнадцати называемых им здесь имен находятся все сколько-нибудь выдающиеся представители французского классицизма до «хотя молодого, но весьма чистого в слог» Вольтера включительно). 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.

Задаче освоения достижений западноевропейской — в основном французской — литературы служит и большинство других предлагаемых Тредиаковским наряду с эпистолой стихотворных образцов. При всех них Тредиаковский дает и необходимые тео-

ретические определения впервые употребляемых им на русском языке новых поэтических форм. Подавляющее большинство этих форм также сделалось основными жанрами русской поэзии. Впервые дано у нас Третьяковским 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» Третьяковского с крыловскими баснями, то между ними окажется примерно такая же разница, как между петербургским пейзажем в «Петриде» Кантемира и во вступлении к «Медному всаднику».

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

Вместе с тем классицизм творчества самого Третьяковского носит промежуточный характер, «новизна» своеобразно и причудливо уживается в нем со «старинной».

Политические взгляды Третьяковского. Третьяковский, как и Феофан и Кантемир, был приверженцем «просвещенного абсолютизма». Во время борьбы Феофана и Кантемира с верховниками он находился еще за границей. Но «Песнь» на коронацию Анны Ивановны, которую он пишет там же несколько месяцев спустя, выдержана в совершенно определенных политических тонах. Третьяковский подчеркнуто, чуть ли не в каждой строфе, приветствует Анну именно как полновластную «самодержицу» — «прямую царицу», которая «над Россиею воцарила всею». В «Песне» Третьяковский выражает надежду, что с воцарением Анны наступит золотой Сатурнов век, что все заживут мирно и счастливо, что «переменятся злые нравы». Однако бедный труженик, разночинец Третьяковский еще более остро и тяжело, чем сын молдавского господаря князь Кантемир, должен был почувствовать полное крушение всех этих надежд. По свидетельству современников, Третьяковский обязан был подползать со своими очередными стихотворными приветствиями к трону императрицы на коленях; в знак расположения грубая и невежественная Анна ударяла своего придворного пиита по щеке — достаивала, по его собственным словам, «всемилоштивейшими оплеушинами».

В 1735 г. (год выхода в свет «Нового и краткого способа») против Третьяковского возникло нелепое следственное дело, которое чуть не приняло весьма серьезный оборот. Как раз в той самой «Песне», в которой Третьяковский восславил «седшу на

престол» Анну, он назвал ее 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. Дело, правда, кончилось благополучно, но все это глубоко потрясло Тредиаковского. Через некоторое время он был избит Волынским. Так, наглядно на себе самом Тредиаковский мог неоднократно убедиться, что «злые нравы» российской феодально-крепостнической деспотии не только не переменились, но стали еще 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 свой перевод романа шотландского писателя XVII в. Джона Баркляя «Аргенида», написанного на латинском языке. В основе «Аргениды» лежит романическая авантюрно-любовная фабула, но по существу она является политическим романом, отстаивающим в аллегорической форме принцип абсолютной монархии. В качестве произведения, насыщенного идеями, предваряющими концепцию «просвещенного абсолютизма», «Аргенида» пользовалась в свое время исключительными успехом и популярностью. Роман Баркляя переиздавался более пятидесяти раз, был многократно переведен почти на все европейские языки. На «Аргениде» в значительной степени воспитывалась политическая мысль деятелей европейского классицизма. Высоко ценил ее Ломоносов. В то же время Тредиаковского, несомненно, привлекало к «Аргениде» то, что автор ее ставил своей задачей дать «совершенное наставление» царям, как нужно править страной, дабы избежать всякого рода государственных бедствий и потрясений.

Еще большее значение для развития нашей общественной мысли имел другой труд Тредиаковского, которым он был занят в течение тридцати лет (с 1738 г.), — 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, Кретье). История Роллена — Кретье в переводе Тредиаковского явилась для русского читателя не только замечательным сводом сведений по истории античности, но и своеобразной школой гражданской добродетели в антично-республиканском духе. Особенно важны в этом отношении четыре тома «Истории римских императоров» Кретье, 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. В 1760 г. Тредиаковский издает свой перевод с французского биографии и сокращенного изложения философии «родоначальника английского материализма и всей опытной науки новейшего времени» (Маркс) — Френсиса Бэкона. В то же время и философское мировоззрение Тредиаковского, и его общественно-политические взгляды были очень путанны и противоречивы. Как это убедительно показывает новейший исследователь, прогрессивное тесно переплетается в них с реакционным, новые, передовые идеи — с примитивными богословскими верованиями и традициями, утверждение природного равенства людей — с защитой крепостнических отношений¹.

Стиль Тредиаковского. Непоследовательность, путанность, противоречивость мировоззрения в полной мере дают себя знать и в крайне своеобразном стиле творчества Тредиаковского.

Последующая оппозиционность Тредиаковского тому самому придворному обществу, «новоманирно»-галантным жаргоном которого он стремился писать «Езду в остров любви», сказалась и на его стиле. «Учительным», гражданским тенденциям, возникающим в творчестве Тредиаковского, более соответствовала торжественно-приподнятая и вместе с тем глубокими корнями связанная с древней литературной традицией «славянская» речь, вполне соответствовавшая и все усиливавшимся богословским элементам его мировоззрения. И вот в его языке снова обнаруживается резкий возврат к столь решительно было отвергнутой им «глубокословной славенщизне». Наряду с этим в его стихотворную речь характерно вторгается демократическая «простонародная» лексика. Во всем этом еще 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. Путем синтеза книжной традиции и живой устной народной речи шли сыгравшие такую важную 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 стихах его русское и церковнославянское, книжное и живое, просторечное и даже простонародное смешивались самым пестрым, причудливым, подчас, можно сказать, прямо варварским образом. («Но исполнь ядрености, пхая их отрывает»; или: «Боги, все животы надрывая, смеялись»). Все это порой придает его стихам характер какой-то языковой какофонии.

¹ См. докторскую диссертацию Л. И. Кулаковой «А. Н. Радищев и вопросы художественного творчества в русской литературе XVIII в. (Из истории русской эстетической мысли XVIII века)», защищенную в 1955 г. в Институте мировой литературы имени А. М. Горького АН СССР.

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. Как вспомним, Кантемир, опираясь на латинских авторов, отстаивал право поэта на необычную расстановку слов — инверсию, считая, что она украшает поэтическую речь, сообщая ей особую специфичность. Тредиаковский возводит это право в неограниченный произвол. В соединении с искусственно затрудненным синтаксисом это делает многие его стихи почти непонятными русскому читателю. Вообще сознательное усложнение, запутанность, как бы намеренная затрудненность являются отличительными чертами и языка и стиля Тредиаковского. Сюда же присоединяется нарочитая манерность. В одной из своих статей («О беспорочности и приятности деревенския жизни», 1757 г.) Тредиаковский подчеркивает, что он предпочитает естественному пейзажу «простаго 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 вырмяненного благоличия» (I, 730). Создание из естественности и красоты «вырмяненного благоличия» — в этом Тредиаковский и усматривал одну из основных задач искусства.

Манерность, кричащая стилистическая пестрота, многословие, крайняя запутанность синтаксических конструкций сообщали стихам Тредиаковского характер гротеска, делая их весьма удобным объектом для пародирования. Пародии на них и не замедлили появиться. Некоторые из них подчас принимались за стихи самого Тредиаковского, что не удивительно, поскольку многие его стихи и сами по себе выглядят как пародии. Вот, например, как описывает он наступление весны в оде «Вешнее тепло»:

То славий, с пламеня природна,
В хврастинных скутавших кустах,
Возгласностию, коя сродна,
К себе другиню в тех местах
Склоняет толь хлеща умильно,
Что различает хлесть обильно (Б. П., 240).

Равным образом новые научные представления и философские идеи облакаются 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 все огромное значение работы по установлению русского национального литературного языка, которую проделал его младший современник Ломоносов.

Все эти черты и особенности, свойственные языку и стилю Тредиаковского, ярко сказались и на самом значительном во всех отношениях и самом «крамольном» его произведении — «ироической пииме» «Тилемахида» (вышла в свет в 1766 г., за три года до смерти Тредиаковского и появления первого сатирического журнала Новикова).

«Тилемахида». «Тилемахида» Тредиаковского — переложение в форме эпической поэмы знаменитейшего французского политико-нравоучительного романа Фенелона «Похождения Телемака» (написан в 1695—1696 гг., впервые опубликован в 1699 г.).

Как и «Аргенида» Барклая, роман Фенелона пользовался огромной популярностью и на Западе, и начиная еще 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.

Подобно Барклаю, Фенелон — убежденный сторонник монархического принципа, но вместе с тем его роман, написанный к концу царствования одного из наиболее типических представителей абсолютизма (Людовика XIV), является суровым приговором всей государственной практике последнего, как известно, приведшей Францию на край полного экономического истощения. В противовес этому Ментор преподает в романе своему воспитаннику Телемаку науку истинного государственного управления. Современниками роман Фенелона воспринимался как 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», царей-тиранов. Ряд стихов «Тилемахиды» (прозаический роман Фенелона переведен Тредиаковским стихами почти слово в слово) содержит в себе весьма энергичные тирады на тему о неправых царях, которые не любят «всех вещающих Истину смело». Отстраненный от двора, почти отлученный от литературы, Тредиаковский, несомненно, вкладывал в эти стихи сильное личное чувство. Вещал он в своей «Тилемахиде» и весьма смелые истины. Так, в пятой книге Телемак вопрошает у своего наставника Ментора:

Я спросил у-него, состоит в чем царска державность?
От отвечал: Царь властен есть во всем над-Народом:
Но Законы над-ним во всем же властны конечно (II, 133).

Невольно вспоминаются 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 всенародну (II, 134).

Роковым недостатком «Тилемахиды» явилось то, что содержащиеся в ней прогрессивные политические истины были облечены во все ту же, обычную для Третьяковского «диковатую» стилевую форму. В результате «Тилемахида» сделалась широчайшей мишенью для всякого рода насмешек. За этим не было замечено широкой публикой то значительное, что имеется в ее идейном содержании. Но отдельные читатели «Тилемахиды» это значительное в ней рассмотрели. Недаром Радищев, который в специальной статье, посвященной Третьяковскому, «Памятник дактилохореическому витязю» предпринял — хотя и в шуточной форме — попытку апологии его «Тилемахиды», заимствовал из последней и знаменательный эпиграф к своему «Путешествию из Петербурга в Москву». По убедительному предположению акад. А. С. Орлова, самые издевательства Екатерины II над «Тилемахидой» в ее журнале «Всякая всячина» также могли быть до известной степени продиктованы желанием опорочить в общественном мнении эту политически нежелательную ей книгу. Наоборот, Новиков в своем сатирическом журнале «Труть» энергично вступился за Третьяковского.

Одобрительно, вслед за Радищевым, отметил поэму Третьяковского не кто иной, как сам Пушкин, что в свете указанных выше политических переключек между автором «Вольности» и автором «Тилемахиды» представляется особенно выразительным. О поэме Третьяковского Пушкин писал: «Любовь его к фенелону эпосу делает ему честь, а мысль перевести его стихами и самый выбор стиха доказывает необыкновенное чувство изящного» (XI, 253—254). 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 Третьяковского мысль превратить прозаический роман в стихотворную поэму. Еще важнее то, что в поэтике классицизма героическая поэма считалась самым «высоким» и значительным из всех литературных жанров. Это также вполне отвечало идейной значительности романа Фе-

нелона. 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» (II, 1).

Первый и превосходный образец такого гекзаметра уже был дан Ломоносовым в его «Письме о правилах российского стихотворства» (1739). Но для русской эпической поэмы размер этот был употреблен Тредиаковским впервые и чрезвычайно удачно. Недаром уже в XIX в. Гнедич, после поисков другой формы эпического стиха, предпринятых и его предшественниками, и им самим, также обратился в своем переводе «Илиады» к форме гекзаметра. С того времени форма эта сделалась канонической.

Заложил Тредиаковский своей «Тилемахидой», которая свидетельствует не только о превосходном знании им древнегреческого языка и древней греческой литературы, но и о глубоком проникновении в самый дух античности, 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 конструкций греческих классических авторов, а порой образованные по аналогии с ними. Подобные составные эпитеты были позднее широко использованы 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 («благоразумный», «кровоточащий» и др.).

Энергично вступая за «Тилемахиду» Тредиаковского в своей статье «Памятник дактилохорейскому витязю», Радищев делает попытку хотя бы частично реабилитировать ее и в художественном отношении. Соглашаясь, что в «Тилемахиде» «много посредственных и слабых» стихов, «а нелепых столько, что счесть хотя их можно, но никто не возьмется 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,
Коиx листья, как венки и цепочки, висели,
Грозды красней багреца не могли под листом укряться.

В особое достоинство Тредиаковскому 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, виющееся по ветру: «И трепетались играньми ветра вьась, извиаясь» (Р. II, 221). Однако в итоге и Радищев выносит Тредиаковскому довольно суровый приговор: «Он стихотворец, но не

пиит» (Р. II, 217). 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 подчеркивает это. Так, при «Оде в похвалу цветку розе» он помещает подзаголовок: «Сочинена нарочно новым российским пентаметром для примера» (Б. П., 162); при оде, переведенной из Фенелона: «Сочинена для примера простого российского стиха» (Б. П., 164). «Для опыта» переводит он частично ямбическим, частично хорейским «гексаметром» и эзоповы басенки и т. д. Но этот неустанный стихотворец-экспериментатор в области художественного слова подчас является и подлинным «пиитом». Не будь этого, не удалось бы Третьяковскому сложить хотя бы тот гекзаметр, который приводит в пример «прекрасного» сам Пушкин: «Корабль Одиссеев, || Бегом волны деля, из очей ушел и сокрылся» (XI, 227). Таких действительно прекрасных гекзаметров можно насчитать в «Тилемахиде» немало. Не удалось бы Третьяковскому 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 доли (I, 342).

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 тяжелых, маловразумительных подчас «нелепых» и почти всегда гротескных стихов Третьяковского — занятие не слишком благодарное, но не отметить наличия их мы не имеем права. Без этого суждение наше о Третьяковском было бы и неполным, и несправедливым.

Третьяковский-филолог. В надписи к своему портрету сам Третьяковский написал: «Он есть Третьяковский — трудолюбивый филолог» (П., 232). И действительно, Третьяковский был в известной мере основателем русской филологии. Мы уже знаем, что он является автором первой у нас специальной критической статьи и первого же опыта историко-литературного исследования о русском стихосложении, не утратившего (в разделе, посвященном 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 российских стихов» 1752 г. (второе совершенно переработанное издание «Нового и краткого способа») был на протяжении всего XVIII в. лучшим учебником силлабо-

тонического стихосложения. В «Слове о витийстве» (1744), произнесенном им в качестве «элоквенции профессора» и проникнутом, как и все его работы вообще, горячим патриотическим чувством, Третьяковский возражает против господства в науке латинского языка и призывает всячески разрабатывать и совершенствовать «природный», т. е. русский язык, который столько «и обилия, и сил, и красот, и приятностей имеет».

И в своих филологических трудах Третьяковский допустил немало курьезов. Так, движимый патриотическим желанием опровергнуть некоторые уничижительные для славян и русских теории немецких ученых, он впадает в противоположную крайность, утверждая, что «первенствующим» — древнейшим — языком Европы был язык «словенский» (праотец славянского) («Три рассуждения о трех главнейших древностях российских», 1757, опубликованы уже после смерти Третьяковского, в 1773 г.). При этом «первенство словенского языка» доказывается путем самого фантастического словопроизводства: скифы от скитания, кельты от желты, т. е. «народ светло-русый», амазонки («амазоны») от омужоны — «жены мужественные» и т. п. В самой пространной из своих теоретических работ — «Разговоре о правописании» (1748) — Третьяковский выдвигает предложение об орфографической реформе, основывая ее на фонетическом принципе: писать, как произносишь. В «Разговоре» есть ряд здравых мыслей, но самый фонетический принцип Третьяковский понимает слишком рассудочно-прямолинейно, и его новая орфография, по которой он начинал печатать свои сочинения, не только не привилась, но и навлекла на него лишние насмешки и издевательства со стороны современников. Особенно забавляли всех введенные 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 Третьяковском Пушкина: «Его грамматические и филологические изыскания очень замечательны. Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков... Вообще изучение Третьяковского приносит более пользы, нежели изучение прочих наших старых писателей. Сумароков и Херасков не стоят Третьяковского» (XI, 227). Однако, несмотря на то что слова эти прозвучали больше чем сто лет назад, изучение Третьяковского до сих пор продолжает оставаться далеко не достаточным.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Огромное количество всего написанного и опубликованного Третьяковским ни разу не было собрано воедино. Единственное прижизненное собрание сочинений Третьяковского 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 С м и р д и н а 1849 г. в трех томах и четырех частях. Избранные стихотворения и избранные статьи о литературе Третьяковского — в серии

«Библиотека поэта», под ред. акад. А. С. Орлова со вступ. статьей С. М. Бонди, 1935 (цитаты делаются по изданию Смирдина и отчасти по данному изданию.—Д. Б.). Подбор критических статей и высказываний о Тредиаковском дан в сборнике С. А. Венгерова «Русская поэзия», вып. 6, 1897, стр. 365—397 (здесь же, на стр. 395—397, дополнительная библиография). Полностью статью Радищева о Тредиаковском см. в собраниях сочинений Радищева (цитаты из нее — по изданию Академии наук СССР); 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, 1893, стр. 50—55). Наиболее полная биография Тредиаковского — в работе акад. П. П. Пекарского «История Академии наук», т. II, 1873, стр. 1—258 (П.); кроме того, см. А. А. Куник «Сборник материалов для истории Академии наук в XVIII веке», 1885, стр. VIII—VI 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. 36, стр. 226—233); акад. А. С. Орлов «Тилемахида В. К. Тредиаковского», сб. «XVIII век», вып. 1, 1938, стр. 5—55; Л. В. Пумпянский «Тредиаковский», «История русской литературы», т. III, М.—Л., 1941, стр. 215—269.



Ломоносов

В 1731 г., через восемь лет после того, как учиться в Москву приобрел с далекой окраины тогдашней России, из Астрахани, Тредиаковский, туда же с далекой северной окраины, из-под Архангельска, приобрел другой столь же жаждавший знаний великовозрастный ученик, сын энергичного и предприимчивого поморского крестьянина-рыбака Михаил Васильевич Ломоносов (1711—1765).

Жизнь и деятельность. Замечательная биография Ломоносова широко известна. С детства проявилась в нем страсть к учению. 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 церковнославянскую грамматику Мелетия Смотрицкого и арифметику Магницкого. Сам Ломоносов полушутя называл впоследствии эти книги «вратами своей учености». Третьей настольной книгой Ломоносова был стихотворный силлабический перевод Симеоном Полоцким Псалтыри.

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 мальчишке физическую силу и выносливость, энергию, пытливость, находчивость, отвагу. Чувства независимости, личного достоинства, вообще свойственные обитателям Поморья, не испытанным 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. Девятнадцати лет Ломоносов, подобно Третьяковскому, тайно от отца покидает родительский дом и, пристав к одному из обозов, добирается до Москвы. Всяческими правдами и неправдами юноша добивается 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 стесненных материальных условий, — Ломоносов страстно отдается учению: проходит в течение года курс первых трех 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. Ломоносов занимается в это время не только точными науками и философией, но и филологией, изучает французский и немецкий языки, овладевая всеми достижениями современной ему научной мысли. После исполненного приключений возвращения в 1741 г. в Россию Ломоносов начинает работать в Академии наук и в 1745 г. утверждается академиком, профессором химии. К этому времени развертывается его блестящая научная и литературная деятельность.

Деист по философским воззрениям, 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 ученым энциклопедического размаха. Пушкин, говоря о том, что он «все испытал и все проник», имел полное право назвать его «первым нашим университетом» (XI, 33, 225), а Герцен отзывался о нем: «Как по своему энциклопедизму, так и по легкости восприятия этот знаменитый ученый был типом русского человека» (VII, 188). Ломоносов осуществил ряд важнейших научных открытий в самых различных областях знания — химии, физики, астрономии. Эти открытия подчас целыми десятилетиями предваряли прогремевшие и делавшие эпоху в науке подобные же открытия западных ученых, но оставались незамеченными и забытыми в условиях русского само-

державно-крепостнического строя. При этом во всей своей научной работе Ломоносов исходил из материалистического убеждения в сохранении материи «при всех переменах, в Nature случающихся», считая это «всеобщим естественным законом». По праву называя этот впервые сформулированный гениальным русским ученым закон «законом Ломоносова», выдающийся советский ученый, академик С. И. Вавилов указывает: «Глубочайшее содержание великого начала природы, усмотренного Ломоносовым, раскрылось 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, расцветала деятельность Ломоносова-поэта. Огромна роль Ломоносова и как великого национального просветителя, неустанно ратовавшего за создание русской культуры и науки. Ломоносов относился с большим уважением к выдающимся представителям западноевропейской науки, связанным с деятельностью нашей Академии наук. Он вел оживленную переписку с знаменитым математиком Леонардом Эйлером, также русским академиком; был связан тесной дружбой с другим академиком, Г. Рихманом. Но, как и Третьяковский, Ломоносов ожесточенно боролся с заполнившими Академию наук немецкими чиновниками-администраторами и привлекавшимися ими учеными-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 все возможное для выдвижения на научное поприще «природных россиян» — русских ученых. 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.

В Ломоносове мы имеем исключительное проявление талантности и огромной духовной мощи русского народа, воплощенных в человеке, вышедшем из самой глубины народной жизни и поднявшемся на вершины мировой науки.

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

Самым замечательным в интеллектуальном облике Ломоносова является его универсальная гениальность, соединение в нем высокоодаренного поэта и великого ученого.

Слаганием виршей Ломоносов, как это полагалось ученику Славяно-греко-латинской академии, занимался уже в школьные годы. Непосредственным толчком к более серьезным занятиям поэзией послужил для Ломоносова трактат Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». Усвоив новый «тонический» принцип, предложенный Тредиаковским, Ломоносов, однако, с самого начала занял по отношению почти ко всем остальным положениям, выдвинутым автором трактата, резко отрицательную позицию. До нас дошел экземпляр «Способа», который Ломоносов взял с собой за границу и который весь испещрен его пометками и критическими замечаниями. Одновременно Ломоносов внимательно штудировал западных теоретиков в области поэзии, в частности работы немецкого поэта и теоретика классицизма Готшеда, трактат Буало «Искусство поэзии».

В 1738 г. Ломоносов послал в Академию наук оригинальный отчет о своей учебной работе, наглядно свидетельствующий об его многообразных успехах. Он отправил в Петербург донесение о своих занятиях, написанное по-немецки, присоединив к нему сделанную им научную работу на латинском языке и стихотворный перевод на русский язык оды автора знаменитого «Телемака», Фенелона, параллельно с тут же приведенным им французским текстом. В соответствии с подлинником и вообще жанровыми требованиями оды перевод сделан был коротким стихом. Коротким же девятисложным стихом написал за четыре года до того свою «Оду о сдаче города Гданска» Тредиаковский. Но, в противоположность силлабической оде Тредиаковского, Ломоносов делает свой перевод по силлабо-тоническому принципу — четырехстопным хореем, допуская при этом, вопреки запрету Тредиаковского, сочетание мужских и женских рифм. Правда, наряду с этим в переводе Ломоносова еще чувствуется зависимость от того же Тредиаковского; перевод сделан хорейским стихом, который Тредиаковский, как мы знаем, преимущественно ценил и рекомендовал. Однако вскоре Ломоносов выступает с развернутой критикой «Способа» Тредиаковского. В следующем же 1739 г. он направляет членам Российского собрания Академии наук свою новую оду «На взятие Хотина» (сильнейшая турецкая крепость, павшая под ударами русских войск 19 августа 1739 г.). Решающая победа русских произвела огромное впечатление во всей Европе. Не удивительно, 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 все русское стихосложение вообще, дово-

для робкое и половинчатое преобразование ТрEDIAKовского до его естественного завершения. ТрEDIAKовский, как мы знаем, считал, что стопами должно слагать только «долгие», тринадцати- и одиннадцатисложные стихи. Равным образом он полагал, что наш новый «тОнический стих» может состоять лишь из двухсложных стоп, преимущественно из хореев. Ломоносов категорически возражает против всех этих ограничений. Вопреки ТрEDIAKовскому, он считает возможным «составлять» русские стихи не только из ямба и хорая, но и из трехсложных стоп: дактиля и анапеста, так же как из сочетаний двухсложных и трехсложных стоп: ямбов с анапестами и хореев с дактилями. В результате вместо двух родов силлабо-тонического стиха, рекомендуемых «Способом» ТрEDIAKовского, Ломоносов насчитывает целых тридцать его родов.

В противовес ТрEDIAKовскому Ломоносов допускает для всякого рода наших стихов не только женские и мужские, но и дактилические рифмы. «Хотя до сего времени,— пишет он,— только одне женские рифмы в российских стихах употребляемы были, а мужские и от третьего слога начинающиеся заказаны, однако сей заказ толь праведен и нашей версификации так 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, откуда, 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.) над предкончаемом слоге имеют. В нашем языке толь же довольно на последнем и третьем, коль над предкончаемом 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?» (VII, 15—16).

Последняя цитата весьма характерна по своему тону. Все «Письмо» Ломоносова дышит бодростью и энергией, уверенностью в огромных возможностях 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 российский 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» (VII, 13). 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 пиррихийев, т. е. стопы, состоящей из двух кратких слогов, и спондеев — стопы из двух долгих, другими словами — наличие известных перебоев в правильном чередовании ударений. Ломоносов требует слагать стихи чистыми ямбами и хорейми без пиррихийев. Это вынуждало его стараться составлять стих по преимуществу из кратких слов. Возьмем 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(138).

Почти все слова здесь — двухсложные; трёхсложные или находятся только в женской рифме, или сейчас же уравниваются следующим затем односложным словом: «отверзла в мир». Больше, чем трёхсложных, слов вовсе нет. Несвойственность русскому языку, в котором очень много длинных слов, такого «чистого» двухсложного размера — без пиррихийев — была указана уже современниками Ломоносова (в том числе Тредиаковским).

Впрочем, и сам Ломоносов на практике постоянно вынужден был отступать от своего теоретического требования. Вообще в этом отношении русская поэзия пошла не за Ломоносовым, а за Тредиаковским.

Все свои правила Ломоносов иллюстрирует рядом образцов. Однако самым веским доводом в пользу его теории является посланная им одновременно с «Письмом» «Ода на победу над турками и татарами и на взятие Хотина, 1739 г.»

Свою новую оду Ломоносов на этот раз написал не хореем, а ямбом, считая, что именно этот стихотворный размер наиболее отвечает жанру победной оды. В строфах оды Ломоносова действительно впервые зазвучали те «бодрость и героический звон» русского языка, о которых он писал в своем сопроводительном «Письме». Для выражения обуревавших его восторженных чувств, для изображения величественных картин торжества и победы Ломоносов обрел соответствующую художественную форму. Об «орлином полете» героических русских войск поэт 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 свое имя ни один из русских поэтов. Ода Ломоносова была написана всего через пять лет после оды Тредиаковского «О сдаче города Гданска», но разница между ними поистине ко-

лоссальна. Тредиаковский воспеваёт 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, брегов
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 осуществил этот принцип, облек идею Тредиаковского живой художественной плотью. «Необыкновенность слога, сила выражения, изображения, едва не дышущие», — восторженно писал об оде на взятие Хотина Радищев (I, 385). 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.»; эту же мысль повторяет он снова во «Взгляде на русскую литературу 1846 года». Не удивительно огромное впечатление, которое о произвела на современников, хотя, видимо, вследствие сопротивления Тредиаковского, опубликована она была лишь значительно позже — в собрании сочинений Ломоносова 1751 г. 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 складывавшейся новой русской литературы.

**Борьба за
национальный
литературный
язык.**

Доведя до конца преобразование русского стиха, начатое Тредиаковским, Ломоносов утвердил и упрочил систему русского классического стихосложения. Важнейшее культурно-историческое значение имела и упорная работа Ломоносова в деле развития национального русского литературного языка. Академические враги Ломоносова с возмущением называли его «чистым натуралистом в языке». Действительно, в своих филологических работах Ломоносов совершенно выходит из рамок средневековых схоластических представлений, лежавших в основе прежних школьных пиитик и риторик, подходит к языку как ученый-естествоиспытатель, материалист, считающий, что объективный мир, «подлинные вещи или действия» порождают «идеи», «представления в уме» и выражающие их слова, а не наоборот.

Понимает Ломоносов и громадное значение языка как необходимого условия общественной жизни: «Блаженство рода человеческого коль много от слова зависит, всяк довольно усмотреть может. Собраться рассеянными народами в общезнания, созидавать грады, строить храмы и корабли, ополчаться против неприятеля и другие нужные, союзных сил требующие дела производить как бы возможно было, если бы они способа не имели сообщать свои мысли друг другу?» (VII, 91). «Усовершенствование языка», «украшение российского слова» было особенно необходимо в то время в условиях формирующейся отечественной культуры.

Русский литературный язык почти всей первой половины XVIII в. еще отличался грамматической неупорядоченностью и чрезвычайной лексической пестротой. Наряду с варваризмами, проникшими в чрезмерном количестве в язык в первые десятилетия XVIII в., в нем сохранялись устарелые церковнославянские формы и выражения, бытовали многочисленные канцеляризмы — слова и обороты жаргона «приказных». Ломоносов поставил своей целью утвердить и укрепить национальную самостоятельность русского языка на широкой народной основе и вместе с тем сделать наш язык наивозможно более общепонятным, общедоступным. Главной движущей силой была для него непоколебимая уверенность в великом «природном» богатстве и мощи родного слова: «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» (392). И чем больше Ломоносов работал теоретически и практически в области «словесных наук», тем эта уверенность в замечательных свойствах и возможностях русского языка у него все 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» (VII, 92). В подобном же посвятельном предисловии к «Российской грамматике», законченной им семь лет спустя, в 1755 г., Ломоносов идет еще 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 доволствием 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» (VII, 391). 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 жен-

ским полом говорить прилично. Но есть ли бы 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 италиянского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка» (VII, 391).

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 — его «природные» возможности, а «недовольное искусство» тех, кто его употребляет. Привести язык в невозможное «большее «совершенство» и вместе с тем научить искусство правильного языкового употребления и ставит Ломоносов задачей своих основополагающих трудов в области «словесных наук»: «Русской грамматики» и «Предисловия о пользе книг церковных в Российском языке», предпосланного собранию его сочинений в стихах и прозе 1757 г.

Ломоносов подчеркивает, что он «с малолетства спознал общий российский и славенский языки, а достигши совершенного возраста, с прилежанием прочел почти все древним славеноморавским 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, разумея при том польской и другие с российским сродные языки». Как видим, языковая практика двора отнюдь не выдвигается здесь на первое место, как у Тредиаковского. Установить, упорядочить литературный язык Ломоносов стремится путем продуманного использования всех элементов языка, имеющих живое общенародное значение. Эти демократические тенденции Ломоносова вызвали резкий протест со стороны и Тредиаковского, и Сумарокова. «Он красотой зовет, что есть языку вред || Или ямщикий вздор, или мужицкий бред», — возмущался Тредиаковский.

Равным образом Ломоносов не ставит литературный язык в зависимость от случайной языковой данности — речевого употребления сегодняшнего дня, но прямо и решительно от нее отталкивается, стремясь опереться на некую незыблемую общенациональную «российскую и славенскую» языковую основу. Ломоносов считает, что эта основа нашла отражение в «славенском» языке церковных книг. «Славенский» язык, язык церковных книг, понятный грамотным людям во 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 старого разуметь не можно было» (VII, 590).

По словам Пушкина, вполне следовавшего в этом отношении Ломоносову, «славенский» и русский разговорно-бытовой язык — с историко-стилистической точки зрения всего лишь два «наречия» одного «славяно-русского языка».

Считать книжное, «славенское» «наречие» нашим единственным 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. Историческая задача заключалась не в этом, а в языковом синтезе, в сближении книжной речи и просторечия в один цельный общедоступный язык новой, но вместе с тем не утратившей своей национально-культурной традиции литературы. «Простонародное наречие, — замечал Пушкин, — необходимо должно было отделяться от книжного, но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей» (XI, 31). Начал производить это «сближение», устанавливая литературный язык в русле именно этой языковой «стихии» Ломоносов.

Учение
о «трех
штилях».

В своем итоговом филологическом труде «Предисловие о пользе книг церковных», имевшем важнейшее значение для всего дальнейшего развития как языка, так и литературы, Ломоносов различает в «российском языке» три рода «речений» (слов). К первому относятся слова, которые употребляются и в церковнославянском; и в русском языке: *бог, слава, рука, ныне, почитаю*. Ко второму принадлежат те церковнославянские слова, которые хотя и мало употребляются, особенно в разговорной речи, но «всем грамотным людям вразумительны» — понятны: *отвержаю, 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 — в народных театральные представлениях.

Наконец, совсем выбрасываются из языка архаизмы — «неупотребительные и весьма обветшалые» слова церковнославянского языка, вроде: *обаваю, рясны, овогда, свене* и т. п. Столь же, если не еще более решительную борьбу объявляет Ломоносов излишним варваризмам, которые «искажают собственную красоту нашего языка, подвергают его всегдашней перемене и к упадку преклоняют» (591).

Соответственно наличию трех родов слов в языке, существует 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 нем и «низкие» — «простонародные» слова, однако и здесь следует «остерегаться, чтобы не опуститься в подлость». Низкий штиль составляется по преимуществу из «речений третьего рода», т. е. отсутствующих в «церковнославянском» языке, которые могут смешиваться с речениями среднего штиля. От слов, употребительных только в «церковнославянском» языке, в нем следует вовсе удаляться; «простонародные, низкие слова» могут употребляться в нем «по рассмотрению» (589—590).

Самое учение о трех штилях имелось и в прежних пиитиках и риториках. Известно оно было и Третьяковскому. Однако, теоретически принимая его, Третьяковский не делал из этого никаких практических выводов: смешивал в своем языке все во всем. Ломоносов пользуется этим традиционным разграничением в чисто практических целях, внося порядок и стройность в то пестрое смешение русского с церковнославянским и заимствованными западноевропейскими словами и оборотами, какое было характерно для языка петровского и послепетровского времени.

К каждому из трех штилей Ломоносов прикрепляет определенные 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 драматические 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 произведений средним штилем должны писаться «дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии». В прозе им могут описываться «дела достопамятные и учения благородные» (589). Наконец, низким штилем следует писать комедии, увеселительные эпиграммы и песни; в прозе — дружеские письма, описания обыкновенных дел. Как видим, здесь дано четкое соотношение отдельных литературных жанров с определенным речевым строем. Требуя удаления из литературного языка ненужных варваризмов и утративших живое общественное содержание устарелых и непонятных читателям славянизмов, Ломоносов вел борьбу за национальную лексику, за национальный словарный состав русского языка.

Одновременно с борьбой за утверждение и упрочение национального словарного состава русского языка Ломоносов стремится упорядочить его грамматический строй — принимается за составление первой «Российской грамматики», вышедшей в свет в том же 1757 г. Задачей своей «Грамматики» Ломоносов ставит

«измерить» «безмерно широкое поле или лучше сказать едва пределы имеющее море» языка, дать «малый и общий чертеж» всей его «обширности». Осуществляет это Ломоносов, как подлинный ученый, который усматривает за многообразием явлений некие общие законы, ими управляющие, извлекает из «общего употребления языка» правила, которыми в свою очередь показывает «путь самому употреблению» (предисловие к «Грамматике»). «В условиях послепетровского времени, при хаотической неразмежеванности литературных стилей, при множестве новых требований к письменной речи, при торопливости и неряшливости, с которой разрешались подчас проблемы литературного языка, — властные, твердые, накаленные страстью грамматические предписания Ломоносова имели жизненно важное значение», — подчеркивается в примечаниях к новейшему академическому изданию сочинений Ломоносова (VII, 860). Важнейшее значение «Российская грамматика» Ломоносова сохраняла 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 все время чувствуется живое дыхание русской народной речи, написаны частные письма, отчасти научные работы Ломоносова. Весьма характерно 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, лапотъ, бадья, амбар, горшок, ковши, сват, кум, 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 издать их отдельным сборником. Сборник «лутчих российских пословиц», составленный Ломоносовым, до нас не дошел. Но очень вероятно, что он был использован его учеником проф. Барсовым, который и выпустил первый отдельный 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».

Как и Кантемир, Ломоносов придает литературе очень большое общественное значение. Поэт должен трудиться «для пользы общества». Стихотворным «безделицам» — частным, узко личным, любовным темам Ломоносов, как и Кантемир, противопоставляет высокую общественную тематику. Но в связи с изменив-

**Литературная
позиция
Ломоносова.**

шейся исторической обстановкой эта тематика приобретает другую окраску и отсюда — иные жанровые формы. Кантемир складывал свои первые сатиры в годы феодально-клерикальной реакции. Обязанностью поэта-гражданина было бичевать носителей этой реакции. Творчество Ломоносова в основном осуществляется в один из периодов «просвещенного абсолютизма» — в елизаветинское время. Ломоносов берет на себя задачу литературного прославления «дела Петра» — политики упрочения русского национального государства: роста внешнеполитической мощи России, развития ее производительных сил, расцвета русской науки и культуры. Настойчиво, неустанно прославляя эту политику, Ломоносов вместе с тем усиленно агитирует за ее дальнейшее последовательное и планомерное проведение, за ее расширение и углубление.

«Разговор
с Анакреоном».

Специальную защиту и вместе с тем подчеркнутое утверждение своей гражданской — государственной — тематики Ломоносов предпринял в своеобразном стихотворном диспуте с классическим представителем узко личной поэзии, певцом вина и любви Анакреоном (точнее — Анакреонтом), с которым впервые познакомил в последний период своей литературной деятельности русского читателя Кантемир. Ломоносов перевел четыре стихотворения, приписывавшиеся Анакреону, и тут же сопроводил каждое из них своим «ответом». Проповедник радостей жизни, Анакреон для него — «великий философ». Ломоносов и сам умеет ценить и воспевать эти радости. У него есть несколько превосходных переложений и подражаний Анакреону (в том числе ставшее классическим образцом русской анакреонтической поэзии и вместе с тем проникнувшее в устное народное творчество стихотворение «Ночную темнотую»).

В молодости писал он и любовные песенки¹. Однако поэта-гражданина Ломоносова творчески волнуют другие, прямо противоположные темы. Самый спор его с Анакреоном имеет злободневное значение, полемически обращен к определенному классовому адресату. «Анакреонтическое» восприятие действительности, культ чувственных наслаждений были характерными чертами дворянской литературы XVIII в. Весьма видное место любовные темы и жанры занимали в творчестве младшего современника Ломоносова — Сумарокова и, в особенности, его многочисленных учеников — представителей дворянской «молодежи».

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

¹ Цитата из одной такой песни приводится Ломоносовым в «Риторике»: «Уж солнышко спустилось». Полностью она приведена в песеннике М. Чулкова: («Молчите, струйки чисты...») Принадлежность этой песни, получившей самое широкое распространение в народе, Ломоносову убедительно обосновывается проф. И. Н. Розановым.

«Разговор» открывается переводом первой программной анакреонтической «оды», автор которой заявляет, что, несмотря на его желание воспевать героев, струны его «гуслей» «поневоле» велят ему «петь любовь». Прямо противоположен этому «ответ» Ломоносова. Он было и начал петь о любви, но его «струны поневоле || Звучат геройский шум». И затем следуют строки, в которых замечательно выражен героический дух поэзии Ломоносова: «Хоть нежности сердечной || В любви я не лишен, || Героев славой вечной || Я больше восхищен». В другом своем ответе на перевод XI оды Ломоносов противопоставляет общественному индифферентизму Анакреона, который не только до глубокой старости пил и любил, но и умер, по преданию, подавившись виноградной косточкой,—суровый классический образ древнеримского героя—республиканца Катона, который «старался ввести в республике порядок», соблазнам легкой и веселой жизни предпочел путь гражданина, твердо стоящего «за Рим, за вольность», и покончил с собой, не желая пережить гибели республики.

Ломоносов, правда, указывает, что и путь Катона не привел к цели: «Его угрюмством в Рим не возвращен покой». В конце он даже отказывается быть судьей в том, кто из них двух «умнее» провел свою жизнь. Однако несомненно, что образ Катона вызывал его большее сочувствие. Недаром он определяет его характер тем же словом «упрямка», т. е. твердость 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 увеэцивающей весь цикл. Анакреон поручает лучшему из художников написать ему портрет его милой, призывая увить ее образ всеми прелестями любви и сладострастия. О том же просит художника и Ломоносов. Но его возлюбленная совсем иная:

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», облеченной полнотой верховной власти, Ломоносов восторженно живописует образ своей «возлюбленной матери» — Родины. Заканчивается стихотворение царственным апофеозом России.

Пушкин в 30-х годах 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 вы-

нужден 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 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 вполне соответствовала внутреннему настрою, пафосу самого поэта.

Подлинный пафос поэзии Ломоносова — все проникающий собой патриотизм, «страстное, беспредельное желание блага родине» (Чернышевский, III, 136). В героических, мажорных строфах его од звучит ликующая сила «подымающейся нации» — молодого и могучего народа, вышедшего на широчайший простор всемирно-исторического развития.

Воспевание героев. В «Разговоре с Анакреоном» четко выражены две основные тематические линии творчества Ломоносова: с одной стороны, воспевание «вечной славы» героев, т. е. тех, кто, с точки зрения поэта, служит укреплению Русского государства, с другой — изображение силы, мощи, неисчерпаемых природных богатств России, героического характера русского человека.

Героические образы деятелей русского исторического прошлого неизменно привлекали к себе творческое внимание Ломоносова, усиленно интересовавшегося русской историей еще в ученические годы и возобновившего серьезные 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. Собирали он материалы и для истории Петра I.

Исторические работы Ломоносова полемически обращены против некоторых «внешних писателей» — ученых-иностранцев, стремившихся всячески принизить Россию, выискивая «пятна на теле русского народа» (слова Ломоносова об историке Миллере). Характерно, что позднее такой типично дворянский историограф, как Карамзин, отождествлявший в своем труде историю России с историей самодержавия, начнет свое повествование с так называемого «призвания варягов» — факт, которому придавали особенно подчеркнутое значение и немецкие историки — Байер, Миллер.

Наоборот, значительную часть «Древней российской истории» Ломоносова (почти 40% ее) занимает глава «Россия прежде Рюрика». Для Ломоносова, по верному замечанию 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 свое место в истории Европы»¹.

Русскую историко-героическую тему Ломоносов вносит и в свое художественное творчество. Громко звучит она в его трагедии «Тамира и Селим», написанной им в 1750 г. (вторая его трагедия, «Демофонт», 1752, написана на античный сюжет). Трагедия отнесена ко времени борьбы Дмитрия Донского с татарским ханом Мамаем и разгромом татар на Куликовом поле. Несмотря на условную традиционно-любовную фабулу (любовь крымской царевны Тамиры, которую ее отец хочет выдать замуж за Мамаю, к багдадскому царевичу Селиму), Куликовская битва — событие важнейшего исторического значения в жизни русского народа — по существу находится в центре всей трагедии. О различных эпизодах ее трижды подробно рассказывается в первом, втором и пятом актах. Мало того, именно героическая победа русских разрешает и фабульную композицию пьесы, дает возможность привести ее к благополучному концу — взаимному счастью Тамиры и Селима. Само описание битвы на Куликовом поле, традиционно вкладываемое Ломоносовым в уста то вестника, то одного из очевидцев-участников, дано с большой 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 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» (106); припоминаются 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, отразившейся в устном 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 нем исторического предшественника последнего. «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, сам Петр.

Начиная с оды на взятие Хотина, нет ни одной оды Ломоносова, где бы не упоминалось имя Петра, с неизменной, можно

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

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 Петр, наоборот, — воплощенное божество («Он бог, он бог твой был, Россия»). Но в то же время в обрисовке поэтом образа Петра, несмотря на всю его приподнятость, нет ничего иконописного. Петр 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 подчеркивает «простоту» Петра, который не гнушался быть «меж рядовыми солдатами», «между простыми работниками», «с простыми людьми как простой 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 посвященной 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, причем в сюжетном центре должна была стоять война со шведами и, конечно, Полтавская битва.

«Окончание начатого героического описания трудов Петровых, — писал поэт 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 эти две песни ломоносовской поэмы позволяют судить о всем замысле в целом. Свою поэму Ломоносов принципиально строил как произведение историческое, подчеркивая, что хотя он и следует в ней античным образцам, но, в противоположность «вымышленным богам» и «басням» Вергилия и Гомера, воспекает «истинны дела» великого исторического деятеля. Есть в ломоносовской поэме, в соответствии с требованиями «классической» эпопеи, и элемент чудесного. Однако поэт сам же подчеркивает условно-литературный его характер. Мало того, Ломоносов превосходно 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 «Российской грамматике», и в «Древней российской истории». И вот, по верному 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 образ морского царя; вместо тритонов — морские чудя.

Главный герой поэмы Петр дан не столько в образе традиционного героя-победителя и завоевателя, сколько в качестве высшего выражения и завершения намеченного уже в одах образа идеального «отчества отца», 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, например, в «Похвальном слове Петру» оратор заявляет, что для Петра мало титула «отца отчества», ибо сверх своих «великих к отечеству заслуг» он еще «родил» Елизавету. «Это уже слишком даже с точки зрения собственной риторики Ломоносова», — замечает Плеханов (XXI, 150). Явный гиперболизм восхвалений царствующих монархов был неизбежной данью Ломоносова официальности жанра и заданиям его од и похвальных речей. По существу же Ломоносов, восхваляя заглавных героинь своих од, императриц, ставил своей прямой целью неустанно побуждать их следовать Петру, идти проложенным им путем.

Тема России. «Похваляя Петра, похвалим Елизавету», — говорит Ломоносов в «Похвальном слове Петру Великому». В своих одах он делал как раз наоборот: восхваляя очередного носителя монаршей власти, он восхвалял в нем 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 земли (VIII, 632).

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 ее текста имена и злободневные намеки, никак нельзя было бы догадаться, к какой именно монархине данная ода обращена. Мало того, рядом с этим отвлеченно-идеальным героическим образом в одах Ломоносова постоянно присутствует другой могучий женский образ — олицетворенный 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 видим это в концовке последнего из его ответов Анакреону, эти образы произвольно сливаются, накладываются друг на друга, как бы сквозят друг другом. Россию Ломоносов рисует себе в облике державной владычицы, облеченной в порфиру и венец с царственным скипетром в руках. Тот же грандиозно развернутый образ державной родины в виде гигантской женской фигуры, головой касающейся облаков, опирающейся локтем на Кавказские горы, а ноги простирающей до самой Великой китайской стены, дается Ломоносовым в его оде на день восшествия на престол Елизаветы, 1748 г. Образ России приобретает здесь исполнинский державный размах, художественно заполняя собой 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 поэта 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, еще более могучий образ — столь дорогой и близкий ему образ матери-родины, «небу равной» России.

**Темы войны
и мира.**

Ломоносов восторженно славит мощь России, торжество ее над врагами, боевые триумфы русских войск. И эти победные мотивы в стихах

Ломоносова, недаром посвятившего свою первую оригинальную оду взятию Хотина, звучат неоднократно. Но Ломоносов вовсе не был присяжным певцом военных подвигов и военной славы; наоборот, в его творчестве столь же настойчиво звучит энергичное осуждение «губительных брани», прославление «золотого 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 неприменном условии, что она является «щитом 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». В «Надписи» 1753 г., уподобляя войну зиме, а мир весне, поэт пишет: «Велико дело в том, чтоб часто побеждать, || Но более того всегдашней мир держать».

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

Но поэт все время подчеркивает, что русские обнажили «правдивый меч» лишь для того, чтобы «войнами укротить войны», водворить «возлюбленный мир» и в Пруссии, которая, «плывя» «по собственной крови», «конца своих не видит бед», и во всей Европе. Еще ранее в одной из своих надписей на иллюминацию (надпись 1748 г.) Ломоносов прямо выдвигает лозунг войны «против войны»:

Российска тишина пределы превосходит
И лет 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 антивоенным строкам в «Валерике» Лермонтова:

О смертные, на что вы смертью 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». Потому-то Петр для Ломоносова подлинный герой, далеко оставляющий позади себя «вымышленных» богов и традиционных героев Гомера и Вергилия.

Тема о подлинном и ложном героизме составляет основное содержание оды Ломоносова «На счастье» (1760). Ода «На счастье», хотя она и представляет собой перевод одноименной оды

французского поэта Ж. Б. Руссо, является одним из наиболее вдохновенных созданий Ломоносова. Подлинными героями, возвещается в оде, являются не «лютые и кровавые» герои-завоеватели — «хищники чужих держав», будь то Атилла или Александр Македонский; мерилом истинного героизма могут служить только «добрые дела». 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 обличения ложных героев, суровой энергии и негодующей страстности тона ода «На счастье» стоит особняком в творчестве Ломоносова, являясь прямым предварением знаменитой сатирической оды Державина «Вельможа», обращенной против лжевельмож. В отрицательном отношении Ломоносова к захватнической войне и ее 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» — громко звучит голос героического и миролюбивого русского народа.

Тема науки. Наряду с героическим миролюбием поэзии Ломоносова другой характернейшей чертой ее 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 одним из самых частых в его поэтическом словаре. Без них не обходится почти ни одна его ода. С темой науки, с пропагандой ее значения мы сталкиваемся в нашей поэзии, начиная с Симеона Полоцкого. Но Симеон Полоцкий понимал под наукой схоластическую ученость, не имевшую ничего общего с подлинным научным знанием. Гораздо ближе в этом отношении к Ломоносову Феофан Прокопович и в особенности Кантемир. Однако Кантемир в основном защищает науку «от противного», резко бичуя в своих сатирах ее хулителей. Ломоносов слагает восторженные гимны в честь науки, не устает славить ее преобразующую мощь, величайшее жизненное значение. Научкам он придает характерный эпитет — «божественные». Это тем замечательнее, что под науками Ломоносов понимает не отвлеченное знание вообще, а прежде всего точные науки — естествознание, «испытание натуры», которое он демонстративно объявляет «святым» делом. В одной из своих од (ода 1750 г. «Какую радость ощущаю?») Ломоносов перечисляет поименно 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
 Через верны знаки предъявляй,
 Чтоб земледелец выбрал время,
 Когда земли поверить семя
 И дать когда покой браздам,
 И чтобы, не боясь погоды,
 С богатством дальны шли народы
 К Елисаветиным брегам (VIII, 401, 402).

На этой оде, как и почти на всех хвалебных одах Ломоносова, лежит отпечаток условной восторженности. Ломоносов восславляет Елизавету за то, что она «к наукам матерски снисходит»; главной задачей астрономии объявляется открытие новой планеты, дабы ее можно было назвать заветным царским именем. Но все это — дань официальности жанра и задания. И не в этом сила и значение ломоносовского возвания к наукам. Замечательной чертой этого дифирамбического призыва является его 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», — подчеркивает Чернышевский (III, 137).

В соответствии с этим Ломоносов выдвигает перед излюбленными им науками высокие, но чисто практические задания, ставит их на службу развития страны, разработки ее естественных богатств, роста ее благосостояния. Очень выразительна и та форма повелительного наклонения, в которой все это сказано. Ломоносов восторженно приветствует в своих одах всякий, хотя бы самый малейший шаг по пути развития наук. Так, ода 1747 г. с ее 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 отпускавшихся ей правительством средств. Однако то, что делалось в этом отношении властями, далеко отставало от того, что хотел бы видеть Ломоносов. Его оды — пламенная агитация за дальнейшее развитие научных знаний, за широчайшее внедрение просвещения во все области русской жизни.

**Борьба
 за научное
 мирозер-
 цание.**

Стихотворные призывы Ломоносова к развитию отечественных наук и художеств подкреплялись его 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» 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 стекол. Можно думать, что и само «Письмо», адресованное к И. И. Шувалову, имело своей целью, доказав «пользу стекла», с одной стороны, добиться правительственного разрешения и поддержки для организации фабрики, с другой — пропагандировать новую отрасль отечественной промышленности. Этим объясняется и тот полушутливый тон, в котором ведется послание, хотя наряду с этим Ломоносов пользуется случаем, чтобы провести свою постоянную агитацию за необходимость научных исследований и одновременно широко популяризировать их. В «Письме» не только рисуются увлекательные картины природы, какой она является глазу наблюдателя в телескопе и микроскопе, не только излагается существо системы Коперника, но и дается подробное описание научных опытов с электричеством, направленных к изобретению громоотвода, чем Ломоносов в это время как раз и был занят.

Научно-дидактический характер «Письма» обусловил и его язык — точный, прямой, порой сухо-прозаический, резко непохожий на обычную одическую приподнятость Ломоносова, его «высокое парение». Чрезвычайно выразительно толкование, которое Ломоносов стремится дать в «Письме» античному мифу о Прометее. Прометей — это не кто иной, как ученый, возможно античный астроном, действовавший с зажигательным стеклом в руках и пострадавший от «варваров» за свою приверженность науке. Ломоносов придает этому мифу универсально-историческое значение. На протяжении всей истории развития культуры Прометей борется с врагами науки и зачастую казнится ими: «Вели всегдашню брань с наукой лицемеры». Ломоносов и себя ощущает носителем огненного духа Прометея. Равным образом слово «лицемеры» имеет у Ломоносова совершенно определенный 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 внес 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 Ломоносов даже откладывает

подчас в сторону свою лиру одописца и вооружается кантемировским сатирическим бичом. Сатиры Кантемира Ломоносов вообще очень высоко ценил и, видимо, содействовал их опубликованию в 1761 г.

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 нем «имеются переводы и сочинения, многие, иногда и бесчисленные миры быти утверждающие, что и священному писанию и вере христианской противно есть». В ответ на все это Ломоносов выступил в конце 1756 — 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 смело «оказал себя», как сообщается в той же жалобе, «тому пашквильному сочинению автором», «ибо в глаза пред синодальными членами таковые ругательства и укоризны на всех духовных за бороды их произносил, каковых от доброго и сущего христианина надеяться отнюдь невозможно». Мало того, через короткое время Ломоносов написал и пустил в оборот новый и исключительно резкий сатирический выпад, 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 уже явными духовному чину ругательства, 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» (П., 603—605). Однако доклад синода был оставлен без всяких последствий: «Наука» одержала победу над «лицемерами». Вынужденные действовать только литературным путем, враги Ломоносова выступили с довольно бойкой пародией «Гимна бороде» — «Передетая борода, или имн пьяной голове», написанной, по-видимому, одним из членов синода и пущенной за подписью «Христофор Зубницкий». Пародия носила характер резкого личного памфлета (в частности, Ломоносов попрекался тем, что он «преподло рожден», т. е. происходит из крестьян). Ломоносов, решив,

что пародия написана его давним литературным противником Третьяковским, незадолго до того донесшим 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 еще шуточно-сатирическую «Оду Тресотину», т. е. тому же Третьяковскому. Ему же, по-видимому, принадлежит «Гимн бороде за суд», в других списках называющийся «Суд бородам».

Это последнее стихотворение представляет собой новый смелый выпад против синода, причем в нем даются остро сатирические портретные зарисовки четырех «смирненных» 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.

«Гимн бороде» представляет собой наиболее яркое выражение целой своеобразной линии в творчестве Ломоносова, довольно настойчиво 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 поэта-одописца некоторые дополнительные и характерные черты, приближающие «отца нашей риторической поэзии», как называет 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 ломоносовской «Риторики», влиятельный придворный проповедник Гедеон Криновский в одной из своих проповедей сделал ряд резких выпадов против Ломоносова, в котором он справедливо видел главу ненавистных ему «натуралистов». Ломоносов, хотя прямо и не названный в проповеди, принял вызов, ответив Гедеону весьма энергичной эпиграммой, причислявшей «казнодея», т. е. проповедника, к тем невежественным святошам-лицемерам, которые всегда вели брань с наукой («Пахомей говорит...»).

Продолжалась и борьба вокруг системы Коперника — Галилея и учения о множественности миров. Замечательным документом этой борьбы является брошюра, выпущенная Ломоносовым в 1761 г., — «Явление Венеры на солнце...». В результате своих астрономических наблюдений Ломоносов пришел к замечательному открытию о существовании на Венере атмосферы, что тридцать лет спустя было подтверждено и западными учеными. Наличие атмосферы на Венере, естественно,

ставило вопрос и о возможности жизни на этой планете. И вот научная статья — в специальном «Прибавлении» к ней — превращается в острый полемический трактат в защиту все той же гелиоцентрической системы и вместе с тем в резкий сатирический памфлет по адресу ее противников. Для доказательства правоты Коперника Ломоносов мобилизует все средства. Привлекается им и поэзия. Ломоносов включает в свою брошюру шутивную басню-эпиграмму: «Случились вместе два астронома в пиру». Спор между сторонниками систем Птолемея и Коперника решает повар самоочевидной аргументацией от «здорового смысла»: нет такого «простака», «который бы вертел очаг кругом жаркова».

Новые научные идеи о мироздании Ломоносов внес и в ряд сделанных им ранее стихотворных переложений псалмов.

Поэт-ученый. Псалтырь была одной из популярнейших книг того времени. По Псалтыри детей учили грамоте. Стихотворные переложения псалмов делали, не говоря о Симеоне Полоцком, и Тредиаковский, и Кантемир, позднее Державин, Крылов и многие другие. Причем 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, «Переложение псалма 145», где имеются строки вроде следующих:

Никто не уповай вовеки
На тщетну власть князей земных:
Их те жь родили человеки,
И нет спасения от них (VIII, 185).

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

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

Ломоносов развертывает эти лишённые образности слова в яркую картину мирового пространства, полного бесчисленными светилами.

Несчетно многими звездами
Наполнившего высоту
И непостижными делами
Земли и моря широту (VIII, 186).

Подобный же образ снова дается им в переложении псалма 103:

Ты звезды распростер бесщёта
Шатру подобно пред тобой (VIII, 228).

В подлиннике — «Простираяй небо яко кожу» (у Симеона Полоцкого: «Ты небо яко кожу изволи пропяти»). Величественные образы создающейся 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 еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему» (XI, 33).

Однако с наибольшей убедительностью и 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». Оба его «Размышления» посвящены именно этой теме. Но они заключают в себе и нечто другое. Новая система мироздания утверждается в них не научными доводами, а непосредственным 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 звездного неба могло только убежденный последователь Коперника и Галилея. Оба «Размышления» проникнуты осмысленным «космическим» чувством, возникающим на основе нового, научного представления о действительности и вместе с тем исполненным огромного поэтического воодушевления. В этих стихотворениях изумительно сливаются воедино эрудиция ученого и дар замечательной художественной интуиции. Так, в «Утреннем размышлении» Ломоносов описывает солнце, каким оно должно было бы предстать приблизившемуся 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,
Борющись множество веков;
Там камни, как вода, кипят,
Горящи там дожди шумят (VIII, 118).

Эта вдохновенно рисуемая грандиозная картина соответствует 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 — ученого и поэта — Ломоносов. В «Вечернем размышлении» Ломоносов, перечисляя ряд гипотез о причинах северного сияния, впервые формулирует и свою собственную гипотезу о том, что «северное сияние движением эфира произведено быть может», защищаемую им позднее в специальной научной статье. Так поэт и ученый непрерывно проникают в Ломоносове друг друга. «Размышления» Ломоносова являются непревзойденными доселе образцами научной поэзии, именно поэзии и, в самом настоящем, полном смысле этого слова.

**Борьба за
отечественную
культуру.**

Борьбу за русскую науку Ломоносову приходилось вести не только с реакционным духовенством. Мы знаем, как энергично боролся Ломоносов с академическими немцами, третировавшими русских ученых как людей, якобы неспособных к научному мышлению и научно-исследовательской работе. Ломоносов противопоставлял этому горячую веру в замечательную талантливость русского народа. Он настойчиво утверждал, что плодотворные недра «российской земли» способны «рождать» своих собственных великих деятелей на почве самобытной культуры — «собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов», собственных «российских Колумбов». В оде, посвященной Екатерине II (1762), Ломоносов чрезвычайно резко обвиняет многочисленных 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». Ломоносов предлагает им измерить обширность российских стран, исчислить несметное множество российских героев на всех поприщах деятельности, на всех ступенях социальной лестницы — «от земледельца до царя» (VIII, 779).

Примечательнее всего, что попутно Ломоносов выступил с предостережением новой императрице, призывая ее «не презирать» своих «подданных» и угрожая ей, в противном случае, судьбою ею же свергнутого Петра III. И эти предостерегающие намеки были услышаны Екатериной. Несмотря на ряд похвал новой монархии, которыми была обставлена ода, Екатерина приняла ее холодно. Никакой обычно полагавшейся в таких случаях награды Ломоносов за нее не получил, а вскоре после этого Екатерина и вовсе хотела уволить его из Академии наук. Очевидно, опасаясь неблагоприятного впечатления, которое это могло произвести на общественное мнение, она отменила уже подписанный ею указ об отставке. Но недоброжелательное отношение к Ломоносову осталось в ней навсегда: после его смерти все его бумаги по ее личному распоряжению были опечатаны и бесследно пропали. Своей одой Ломоносов доказал, что, когда дело шло о том, что он почитал «общеею пользой», благом «российского народа», его 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 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 ее. И в то же время нельзя согласиться с мнением Плеханова, что «в общественном смысле он всегда оставался полным и, конечно, вполне искренним консерватором» (XXI, 147). Наоборот, Ломоносов во всех своих одах с напряженной настойчивостью выдвигает и неустанно пропагандирует героическую программу стремительнейшего движения вперед, бурного развития всей страны.

Литературная деятельность Ломоносова проходит в непрерывной борьбе с другими враждебными ему литературными деятелями и течениями — Третьяковским, Сумароковым и его школой. Старые исследователи склонны были сводить все обстоятельства этой борьбы к личной вражде писателей. Некоторые советские исследователи, почувствовав поверхностность таких объяснений, старались отыскать другую, общественную подоплеку этой литературной вражды. Борьба трех писателей была «социологизирована». В Ломоносове стали видеть представителя идеологии придворной верхушки, в Сумарокове — средней дворянской интеллигенции, в Третьяковском — духовенства. Такое понимание значения литературной деятельности Ломоносова, конечно, чрезвычайно обедняет и искажает ее. В Ломоносове мы имеем не защитника ограниченно-корыстных интересов того или иного дворянского слоя, а могучее проявление народного национального самосознания. Несмотря на связь с двором, с высшими дворянскими магнатами, несмотря на «высоту» литературного «штиля», по основным устремлениям Ломоносов демократичнее, народнее и Третьяковского и Сумарокова. Сумароков, при всей прогрессивности отдельных идейных и стилистических тенденций его творчества, был все 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. Ломоносов, сам достигнувший колоссальных результатов с помощью просвещения, науки, был убежденнейшим просветителем. Он верил, что путем просвещения можно преобразовать лицо всей страны. Доказательством этого, считал он, была деятельность Петра, борющегося со старорусским «варварством» и насаждавшего просвещение. Подобно деятелям «ученой дружины», Ломоносов был сторонником петровского «просвещенного абсолютизма». Самодержавная власть, казалось ему, являлась

тем рычагом, с помощью которого, идя путями Петра, можно преобразовать всю Россию. Побуждать преемников Петра следовать этими путями, возвеличивать каждый новый шаг в этом направлении — такова была задача, которую Ломоносов ставил и настойчиво 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, в которой наряду с идеями «просвещенного абсолютизма», по-видимому, своеобразно отразилась и вера в «доброе царя», свойственная в то время широким массам крестьянства, заключалась в том, что Ломоносов явно переоценивал прогрессивность русского самодержавия, равно как верил в то, что преобразование феодально-крепостнической России может совершиться путем одного лишь просвещения.

Преобразование же это, с точки зрения Ломоносова, было совершенно необходимо. Свои многолетние раздумья над различными сторонами жизни страны Ломоносов хотел подытожить в политико-публицистическом трактате из восьми разделов, посвященном самым разнообразным вопросам внутренней политики и управления — народного просвещения, государственной экономики и т. д. Из этого обширного замысла до нас дошла только первая глава: «О размножении и сохранении российского народа», написанная в форме письма от 1 ноября 1761 г. к И. И. Шувалову. В письме Ломоносов дает резкую критику действовавшего в то время в России законодательства, обрушивается на целый ряд закоренелых обычаев и церковных установлений. Написанное простым и ярким, местами почти народным языком, обращенное против «невежд-попов», против «помещичьих отягощений» и вообще выдержанное в резко обличительных тонах, подчас напоминающих краски сатир Кантемира, письмо-рассуждение Ломоносова является одним из выдающихся произведений нашей публицистики XVIII в. Полностью оно могло быть опубликовано только 110 лет спустя, в 1871 г.¹ Гуманистом предстает Ломоносов и в своем «Письме о пользе стекла», где он возмущенно рисует картины колониального рабского труда на горных рудниках, установленного европейцами в покоренной 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 всем остальном поэтическом творчестве Ломоносова мы не найдем никаких следов отражения страданий русского закрепощенного крестьянства. Из его

¹ См. о нем. Б. Б. Кафенгауз, Незавершенный труд М. В. Ломоносова, «Доклады и сообщения института истории Академии наук СССР», вып. 3, 1954, стр. 125—136.

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 Третьяковскому, 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... 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... 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 тяжелой зависимости от двора и царя. Тут же Пушкин приводит еще один знаменитый ответ Ломоносова: «В другой раз, 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» (XI, 254). Зависимое, «должностное» положение Ломоносова как писателя и ученого, несомненно, очень его тяготило. В его бумагах сохранился набросок перевода из Анакреона, сделанный им для себя как-то в одну из тяжелых минут:

Кузнечик дорогой, коль много ты блажен,
Коль больше пред людьми ты щастьем одарен!..
Ты скачешь и поешь, свободен, беззаботен;
Что видишь — все твое; везде в своем дому;
Не просишь ни о чем, не должен никому (VIII, 736).

Последних двух строчек в оригинале нет, они прибавлены русским поэтом. Но как и всегда, Ломоносов умел, во имя «пользы общества», торжествовать над подобными «анакреонтическими» настроениями. Он придавал огромное значение тому, что благодаря своему положению официально-должностного поэта он получал возможность литературным путем проповедовать русским самодержцам свою преобразовательную программу. Осуществлять же это он мог только в рамках хвалебно-торжественной оды. Торжественные оды, подобно парадным фейерверкам и иллюминациям, являлись неременной составной частью традиционно сложившегося ритуала придворных празднеств и триумфов. Ломоносов, который обязан был готовить к этим дням очередную «должностную» оду, обязан

был составлять и стихотворные надписи к иллюминациям (им написано очень большое число таких надписей). Ломоносову поручалось разрабатывать и самые проекты архитектурного оформления иллюминаций. Но, понятно, Ломоносов никак не мог бы представить в своих проектах вместо фигурирующих в них условно-парадных «гениусов», символизирующих «блаженство» сельского труда, образы действительных 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-расцвеченного, 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 отечественной культуры, к пробуждению всех народных сил и способностей. О могучей прогрессивности этих лозунгов лучше всего свидетельствует то, что многое из провозглашавшегося Ломоносовым прямо перекликается с нашими днями. Так, например, повторяющиеся в поэзии Ломоносова призывы к грядущим «российским Колумбам» проложить Великий Северный водный путь в Америку оказались словно бы прямо завещаны им нашей современности. И недаром С. М. Киров, говоря о необходимости освоения богатств русского Севера, ссылаясь на могучий почин и пример Ломоносова¹. Во всем этом заключаются 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 ее от глаз. То, что на самом деле таилось за пышной декоративностью ломоносовской одописи, показал три-четыре десятилетия спустя в своем знаменитом «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев.

Проблема
художественной
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 Анакреоном» полемика идет 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 легкой анакреонтической оде-песенке противопоставляются высокие образы и торжественная патетика

¹ С. М. Киров, Избранные статьи и речи, М., 1939, стр. 475.

хвалебной оды; индивидуальному женскому портрету, точно соответствующему данному оригиналу,— единственному, неповторимому образу любимой (требование Анакреона живописцу — не слишком сдвинуть брови и не слишком расставить их, а сделать точь-в-точь такими, как у милой) противопоставляется идеально-отвлеченный лик величавой богини. Это противопоставление проникает собой и всю художественную ткань обеих пьес-антагонистов: песенка Анакреона написана «средним штилем», ответ Ломоносова — «высоким штилем»; хорейм песенки Анакреона противопоставлен стихотворный размер, который Ломоносов считает каноническим метром торжественной оды,— ямба.

Это оспаривание Анакреона не только содержанием, но и соответствующей этому содержанию формой не случайно. Поскольку в XVIII в. наша художественная литература только еще начинала складываться и осознаться как искусство, постольку вопросы художественно-поэтической формы приобрели в то время исключительно важное значение. Этим объясняется крайняя острота восприятия формы большинством писателей того времени. Особенно чуток был в этом отношении Ломоносов. В своем учении о «трех штилях» он, как мы видели, распределяет весь языковой материал, соотнося его с различными жанровыми категориями. Еще раньше в «Письме о правилах российского стихотворства» Ломоносов выдвинул концепцию специфической художественной выразительности ямба, заложенной, по его мнению, в самой акустической природе этого стихотворного размера: «чистые ямбические стихи, поднимаясь тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают». Именно это и делает их наиболее пригодными 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 определенным содержанием, заключали в себе соответствующую выразительность. В своей «Риторике» Ломоносов не только сообщает основные правила «зйфонии» — благозвучия, но и дает подробно разработанную теорию того, что позднее стало называться «звукосписью», «словесной инструментальной». С точки зрения благозвучия Ломоносов возражает, во-первых, против чрезмерного скопления согласных (например: «всех чувств взор есть благороднее»); во-вторых, против такого же скопления гласных, «особливо то же или подобное произношение имеющих» (например: «плакать жалостно о отшествии искреннего своего друга»); наконец, в-третьих, против частого повторения одного и того же звука: «*тот* путь тогда *топтать* трудно» (VII, 240). К концу XVIII в. и в первые десятилетия XIX в. эти правила Ломоносова стали оспариваться. На практике это происходит уже у Державина. С теоретическим обоснованием особой художественной вырази-

тельности скопления согласных выступит Радищев. Батюшков, стремясь сделать русскую стихотворную речь наиболее музыкальной, наоборот, станет сочетать по нескольку гласных звуков подряд, т. е. пойдет в этом вопросе не за Ломоносовым, а за Кантемиром. Но для поэзии почти всего XVIII в., а отчасти и далее правила Ломоносова будут сохранять характер непрекаемого закона.

Особенно интересно учение Ломоносова о специфической выразительности гласных и согласных «письмен» — звуков. «В российском языке, — пишет он, — как кажется, частое повторение письмени *а* способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха учащаеся письмен *е, и, ъ, ю* — к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей; чрез *я* показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность; чрез *о, у, ы* — страшные и сильные вещи: гнев, зависть, боязнь и печаль». Специфическую выразительность несут в себе и все согласные звуки:

«Из согласных письмен твердые *к, п, 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 действия тупые, ленивые и глухой звук имеющие, каков есть стук строящихся городов и домов, от конского топоту и от крику некоторых животных» (VII, 241).

Справедливость многих из этих утверждений Ломоносова может быть наглядно показана на примере. Так, Ломоносов считает, что звуки *к, п, т, б, г* служат для «изображения» конского топота. Вспомним знаменитое место из «Медного всадника» Пушкина — погоню сорвавшегося со скалы медного кумира за Евгением:

*И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой
Как будто грома грохотанье,
Тяжелозвонкое скаканье
По потрясенной мостовой...*

Звукописующие конский топот строки, как видим, действительно в основном построены на повторяющихся звуках *к, п, т, б, г*.

Сам Ломоносов также с несомненностью следовал выдвинутому им принципам словесной инструментовки. Рассмотрим, например, начало наиболее знаменитой его оды «На день восшествия на престол Елисаветы 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 учтем это, то увидим, что все только что приведенные 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, 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» (VII, 241). Все это точно соответствует 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 соответственными звуковыми комплексами: словам «градов ограда» предшествует «блаженство сел», инструментованных не на *а* и *р*, а на *е* и *л*. Особенно выразительна в этом отношении вторая строка, где *а* уравновешивается *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, которые «пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий» (241).

Исключительное внимание, уделяемое Ломоносовым вопросам художественной формы, не имеет ничего общего с формализмом школьных пиитик XVII в. Придавая огромную роль форме, Ломоносов решительно утверждает первенство над ней содержания. Об этом он не устает повторять во многих разделах «Риторики». Подробное изложение правил словесной инструментовки он также заканчивает характерным призывом: «...сих правил строго держаться не должно, но лучше последовать самим идеям и стараться оные изображать ясно» (VII, 242). И через некоторое время повторяет снова: «больше должно наблюдать явственное и живое изображение идей, нежели течение слов» (VII, 245). И поэзия самого Ломоносова движима прежде всего постоянным наличием в ней дорогих ему идей — пропаганды политики, направленной на благо и процветание родины, рост ее могущества, развитие ее производительных сил, расцвет отечественной науки, литературы, искусства. Осуществляться эта пропаганда могла успешнее всего в форме восхвалений государственно-просветительской деятельности монархов и монархинь. Жанровой формой для этих восхвалений была по преимуществу торжественная хвалебная ода.

Поэтика оды. По своему внутреннему характеру и по внешней функции ода была предназначена прежде всего для 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 являлась в сознании Ломоносова отраслью риторики, отличавшейся от другой ее 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, по-видимому, в 1743 г., однако академическая администрация не допустила ее к печати, потребовав, чтобы Ломоносов написал ее на латинском языке. В дальнейшем эта редакция подверглась значительной переработке и была опубликована в 1748 г. под названием: «Краткое руководство к красноречию, книга первая, в которой содержится риторика, показующая общие правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии...». «Риторика» Ломоносова была первым трудом этого рода, написанным не духовным, а светским лицом, и не на церковнославянском, а на русском языке. Успех ее был очень велик. Она издавалась еще при жизни Ломоносова не менее трех раз и оказала огромное влияние как на современников, так и на всю нашу последующую литературу XVIII в.

Одним из важнейших свойств ратора-поэта Ломоносов справедливо считает «силу соображения» — «душевное дарование с одною вещию, в уме представленную, купно воображать другие, как-нибудь с нею сопряженные», т. е. способность к художественно-ассоциативному мышлению. В главе «О изобретении простых идей» предлагаются правила, с помощью которых «из одной простой идеи расплодиться могут многие» (VII, 109). Для большей наглядности прилагается таблица наиболее распространенных «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, лишенные плодов и листов, отдаление солнца» 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» (VII, 110). Дальше трактуется с том, как «сопрягать» — синтаксически сочетать — между собой «изобретенные идеи». Первый же параграф «Риторики» гласит: «Красноречие есть искусство о всякой

данной материи красно говорить и тем преклонять других к своему об оной мнению» (VII, 91). Но 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 «возбуждении, утолении и изображении страстей». Вторая часть «Риторики» содержит правила «украшения» изображенных идей, заключая в себе то, что мы сейчас называем стилистикой. Наконец, третья часть учит правилам «расположения изобретенных и украшенных идей» — посвящена вопросам композиции.

Даваемые правила Ломоносов подкрепляет многочисленными образцами — переведенными им специально с этой целью отрывками из прославленных писателей древности и нового времени — от Гомера, Овидия, Вергилия и Горация до Камюэнса и Буало. Это сообщало «Риторике» Ломоносова и большое просветительское значение. Наряду с образцами церковного красноречия автор дает впервые у нас и образцы красноречия гражданского — выдержки из речей Демосфена и Цицерона, в которых превозносились «гражданские добродетели», восславлялось «сладчайшее имя вольности». Наоборот, не приводится никаких выдержек из церковных проповедей того времени. Все это и вызвало ожесточенные нападки на «Риторику» и ее автора со стороны духовенства.

Сам Ломоносов оставил нам образцы «обоего красноречия» — не только «поэзии», но и «оратории». Наряду с одами им написано и несколько «похвальных» речей: «Похвальное слово Петру Великому», «Слово о пользе химии» и др. По тематике они в основном совпадают с одами. Литературным образцом для речей Ломоносова служила классическая латинская проза знаменитых древнеримских ораторов, в особенности Цицерона. Сказались в них и традиции старорусского «витийства». Это дает себя знать и в самой конструкции его фразы — в необычной расстановке членов предложения, отнесении сказуемого в конец, постановке определений после определяемых — и в построении периодов. Пушкин впоследствии осуждал за это ломоносовскую прозу с ее «схоластической величавостию полу-славенской, полу-латинской»: «однообразные и стеснительные формы, в кои отливал он свои мысли, дают его прозе ход утомительный и тяжелый» (XI, 249).

Однако для того времени проза Ломоносова, как и его поэзия, была огромным шагом вперед. 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-ора-

торского стиля. «Страсти», которые стремился «возбудить» Ломоносов своими одами в слушателях-читателях, были «радость, удивление и благодарность». Средством к такому «возбуждению» являлся «пиитический восторг» самого ритора-одописца. Отсюда эмоционально-приподнятая, страстно-восторженная, «ударяющая в чувство» речь одописца, перебиваемая «вопрошениями», «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, облеченных в формы перифрастической, «украшенной» речи, насыщенных с целью придания им особого повышено-героического тона мифологическими образами — именами античных богов и героев. Из так называемых «троп речений» наибольшее значение Ломоносов придает метафорам, благодаря которым «идеи представляются живее и великолепнее»; тому же призваны служить и «тропы предложений» — аллегория, гиперболы и др. В соответствии с этим оды Ломоносова исполнены самых смелых, ярких и живописных гипербол, метафор и аллегорий.

Все эти стилистические особенности в соединении со строгим подбором лексического материала, осуществляемым исключительно в русле «высокого штиля», действительно сообщают одам Ломоносова то «высокое парение», к которому он намеренно стремился. Его оды представляют собой грандиозные словесные сооружения, обычно около 230—250 стихов (бывают оды и больше, редко меньше). 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 и выбранный им стихотворный размер — ямб. То, что ямб должен был быть, по требованию Ломоносова, по преимуществу чистым, т. е. полноударным — без пиррихий, также способствовало этому. Почти каждое слово, входившее в стих, должно было непременно нести на себе ударение, что тем самым выделяло, подчеркивало его. Специальный эффект звуковой выразительности, зачастую прямой образительности — звуковой живописи — достигался Ломоносовым, как мы видели, благодаря нарочитому подбору «письмен» — звуков. Словом, в одах Ломоносова все элементы формы были целенаправлены, соотнесены содержанию.

Тредиаковский, возражая в своем «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» против сочетания мужских рифм с женскими, в связи с этим острит: «Такое сочетание стихов так бы у нас мерское и гнусное было, как бы оное, когда бы кто наипоклоняемую, наинежную и самым цветом младости своя сияющую Эвропскую красавицу выдал за дряхлого, чер-

ного и девяносто лет имеющего Арапа» (Б. П., 351). Ломоносов, который строил все свои оды на сочетании рифм, в одной из своих позднейших эпиграмм на «Штивелия» (нарицательное имя педанта) Третьяковского, припомнив это, писал от имени «Российской поэзии»:

Штивелий уверял, что муж мой худ и слаб,
Бессилен, подл и стар, и дряхлой 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... (VIII, 543).

В стихах Ломоносова книжная русская поэзия в самом деле впервые предстает нам «красавицей». В поэзии Ломоносова содержание впервые нашло себе соответствующее художественное воплощение. 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. Это вело и к неизбежной «штампованности» самого стиля од. Почти все они строятся по единому чертежу-схеме: восторг восхищаемого на Парнас поэта, обращение его к музам, наступление сверкающего солнечно-го 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 порой почти без всякого изъяна перенести в другую. Необыкновенной похожести друг на друга ломоносовских од способствует одинаковость их метра (четырёх-стопный ямб) и строфического членения (традиционная десяти-стишная строфа).

Значение литературной деятельности Ломоносова. В своей последней статье «Взгляд на русскую литературу 1847 г.» Белинский определил место и значение Ломоносова в истории развития и литературы XVIII в. и последующей нашей литературы: «...русская поэзия, при самом начале своем, 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 об-

наружила 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 оракула жизни высшей, выпренней, как глашатая всего высокого и великого» (X, 289). В то же время «идеал» Ломоносова не был чем-то отвлеченным от действительности, мечтательным, а, наоборот, был проникнут жизнью, поставлен на служение последней. «Ломоносов,— подчеркивает 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 внес 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 ее 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 (VIII, 348).

Эти замечательные слова одного из героев трагедии «Тамира и Селим» можно было бы взять эпиграфом ко всему ломоносовскому творчеству.

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 (VIII, 184).

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 ввел в свой перевод

отсутствующий в подлиннике глубоко личный, автобиографический мотив:

Отечество мое молчать не будет,
Что мне беззнатной род препятством не был.

В этих 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 свое презрительное: «Кто порокою хвалится, тот чужим хвастает».

Громадную роль сыграла литературная деятельность Ломоносова в создании необходимых условий для развития русской литературы.

«Насадитель российского слова», как называл его Радищев, Ломоносов установил на данном историческом этапе самый материал словесности — русский литературный язык, т. е. начал то, что завершил Пушкин. Ломоносов довел до конца и оправдал своей практикой преобразование нашего стихосложения, начатое Тредиаковским. В творчестве Ломоносова наша литература XVIII в. впервые стала 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 в.

**Ближайший
продолжатель
Ломоносова —
Поповский.**

Прямым продолжателем Ломоносова был его ученик в области «словесных наук» Николай Никитич Поповский (около 1730—1760 гг.). Поповский окончил университет при Академии наук, где слушал лекции Ломоносова о «русском стихотворстве». В 1755 г., при основании Московского университета, Поповский был назначен в него профессором философии. В своей вступительной речи он решительно высказался за преподавание философии не на латинском, а на русском языке, утверждая совсем по-ломоносовски, что «нет такой мысли, кою бы по-русски изъяснить было не возможно». На русском языке и стал он вести свой курс, стремясь сделать философию доступной всем русским людям. Все это вызвало резкое сопротивление со стороны профессоров-иностранцев, с которыми Поповский повел в университете такую же борьбу, какую Ломоносов вел в Академии наук. Включился Поповский и в борьбу с реакционными церковниками за научное мирозерцание. Еще студентом Поповский по совету Ломоносова взялся за перевод стихами 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 нем «коперникову» систему, «так же 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 выскальность к себе Поповского была причиной того, что он очень мало печатал из написанного им. За несколько дней до смерти он и вовсе сжег свои рукописи. Но и то немногое, 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. Ранняя смерть Поповского помешала ему стать достойным преемником Ломоносова.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Первое академическое издание сочинений и писем Ломоносова вышло в 8 томах, 1891—1948, с обширными объяснительными примечаниями акад. М. И. Сухомлинова. Новое академическое издание Полного собрания сочинений и писем Ломоносова в 10 томах выпущено Академией наук СССР (главная редакция акад. С. И. Вавилова и чл.-корр. АН СССР Т. П. Кравец), 1950—1957. В VII томе собраны все труды по филологии; в VIII томе — поэзия, ораторская проза, надписи (цитаты из Ломоносова приведены по этому изданию). 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) и в малой серии — под ред., со вступ. статьей и примеч. П. Н. Беркова; 2 изд., 1948; 3 изд. со вступ. статьей и примеч. А. Морозова, 1954. «Избранные философские произведения» под редакцией и с предисловием Г. Васецкого, М., 1950.

Новейшее исследование жизни и деятельности Ломоносова — книга А. А. Морозова «М. В. Ломоносов», изд. 3, М., 1955; см. его же книгу «Юность Ломоносова», Арх., 1953. Сжатая научно-популярная биография Ломоносова дана Б. Н. Меншуткиным в «Жизнеописании Михаила 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 — П.); 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, переведенная М. Ломоносовым» и др.), Спб., 1865, I—II, стр. VIII—LVI, 87—434, 501—530; А. 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, стр. 24—31. Свод основных критических статей и отзывов о Ломоносове (полностью и в извлечениях)—в сборнике С. А. Венгерова «Русская поэзия», вып. 6, Спб., 1897, стр. 248—313. Ценный материал содержится в исследовании П. Н. Беркова «Ломоносов и литературная полемика его времени», 1750—1765, Л., 1936, хотя с данной автором общей «социологической» характеристикой Ломоносова согласиться никак нельзя.

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» (от 18 ноября 1936 г., № 317); в том же номере — статья Л. И. Тимофеева «Основатель русской литературы».

Ряд ценных работ содержится в сборниках «Ломоносов», издаваемых Академией наук СССР, тт. I—III, 1940—1951 (см. в особенности публикацию заметок Ф. Энгельса о Ломоносове, т. III, стр. 11—13; там же Б. М. Кедров и Т. Н. Ченцова «К публикации заметок Энгельса о Ломоносове, стр. 14—16; статью П. Н. Беркова «Ломоносов и фольклор», т. II, стр. 107—129). О Ломоносове и Московском университете см. М. Н. Тихомиров, «М. В. Ломоносов и основание первого университета в России», М., 1955, и М. Т. Белявский «М. В. Ломоносов и основание Московского университета», М., 1955. О Ломоносове см. еще: Д. Благый «Поэт-ученый», «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка», 1940, I, стр. 65—81; Н. В. Барановская «Чем была «Риторика» Ломоносова для современников», «Вестник Академии наук СССР», 1948, № 12, стр. 34—38; К. М. Колотова «Разговор Ломоносова с Анакреоном», «Вестник Ленинградского университета», 1951 № 2, стр. 89—99; Л. И. Бомштейн «Роль Ломоносова в истории русской этнографии и фольклористики», «Труды Института этнографии», новая серия, т. 30, 1956, стр. 85—110, и Л. И. Кулакова «О некоторых вопросах эстетики М. В. Ломоносова», «Ученые записки Ленинградского гос. пед. института», т. 9. Факультет языка и литературы, вып. 3, 1954, стр. 5—38. Ряд статей о Ломоносове — в сборнике «XVIII век», под ред. П. Н. Беркова, т. III, М.—Л., 1958, и т. IV, М.—Л., 1959.

Библиографические работы: С. И. Пономарев «Материалы для библиографии литературы о Ломоносове», Спб., 1872; «Выставка «Ломоносов и елизаветинское время», отд. VI (изд. 2), Спб., 1912, и отд. VII, Пг., 1918; С. Чернов «Литературное наследство Ломоносова» («Литературное наследство», кн. 9—10, стр. 327—339); «М. В. Ломоносов. Указатель основной научной литературы», сост. Г. М. Коровин, М.—Л., 1950. Е. Б. Рысс и Г. М. Коровин, Библиография сочинений М. В. Ломоносова и литературы о нем за 1917—1950 гг. (в сборнике «Ломоносов», т. III, 1951, стр. 501—607).

О Поповском: «Русская поэзия», под ред. С. А. Венгерова, т. I, вып. 5, стр. 815—821; примечания и дополнения — стр. 332—333; см. новейшие статьи: М. Т. Белявского «Николай Поповский — ученик и соратник Ломоносова», «Ученые записки Московского университета», вып. 167, 1954, стр. 133—150, и Л. Б. Модзалевского «Ломоносов и его ученик Поповский (О литературной преемственности)», «XVIII век», сб. III, М.—Л., 1958, стр. 111—169.



Сумароков

Наиболее развернутое и систематическое теоретическое обоснование и наиболее широкое и разнообразное жанровое выражение русский классицизм нашел в творчестве одного из самых деятельных и плодovitых русских писателей XVIII в., младшего современника Ломоносова, Сумарокова.

Личность и деятельность. Александр Петрович Сумароков (1718—1777)¹, происходивший из старого боярского рода, был первым писателем-дворянином, для которого литературная работа стала основным делом жизни. Он служил некоторое время на военной службе, затем с 1756 г. — директором театра. Но и в эти годы литературная работа стояла для него на первом месте. В 1761 г. он вовсе отошел от всякой служебной деятельности и предался всецело писательству. Литературная деятельность Сумарокова носила многообразный характер: он выступал как драматург, как поэт, разрабатывавший почти все стихотворные жанры, как теоретик, критик, историк, публицист. 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, просуществовавшего всего лишь около года. Сумароков всячески стремился возвысить занятия литературой и искусством в глазах общества. Едва ли не по его инициативе актеры вновь организованного театра во главе с купеческим сыном Волковым были отданы в привилегированное дворянское учебное заведение. Позднее он выхлопотал актерам право ношения шпаг, как дворянам. Задолго до Пушкина Сумароков заговорил о знатной «черни», противопоставляя ей людей науки и искусства: «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. Он действительно считал именно себя подлинным создателем новой русской литературы и неоднократно писал о себе: «Вольтер и Я». Однако подобное столь смешное в глазах позднейших критиков и исследователей самомнение до известной степени оправдывалось той исключительной популярностью, которой пользовалась писательская деятельность Сумарокова в литературных кругах его времени.

Литературная слава нимало не облегчала Сумарокову его жизненных тягот. Почвы для того, чтобы жить литературой, не

¹ П. Н. Берков, ссылаясь на указание самого Сумарокова, считает, что он родился в 1717 г.

пользуясь милостями меценатов, существовать на независимый литературный заработок, тогда еще не было. Последние годы Сумарокова были омрачены тяжелыми материальными лишениями. Дом его со всем находящимся в нем 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 замерзнуть на улице не позволяется»,— писал Сумароков Потемкину, 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». С горя Сумароков запил. Когда, покинутый всеми близкими, он умер, после него не осталось даже денег на погребение; его схоронили на свой счет московские актеры, несшие его гроб на руках до Донского монастыря.

Сумароков был ярко выраженным дворянским идеологом. То, что дворянство является первенствующим сословием в государстве, это было для него некоей социальной аксиомой. Но вместе с тем он считал, что мало родиться дворянином, надо еще закрепить право на это звание 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 естли не ясныя ум барской мужикова,
Так я различия не вижу никакова.

Ясность ума заключается в отчетливом 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 титуло» — резко отделяет дворянина от остальной недворянской массы — «низких людей».

Продолжая гуманистическую линию Кантемира, Сумароков энергично выступает против злоупотреблений крепостным правом. Один из современников рассказывает, что он «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 семью и, к вящему скандалу всего дворянского общества, узаконил свою связь с крепостной браком. Но все это не мешало ему быть убежденнейшим сторонником необходимости сохранения для России института крепостничества.

В еще большей степени, чем автор «Тилемахиды», был Сумароков и резким противником «деспотичества». Это ставило его, вместе с главой дворянской оппозиции того времени 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. Чувствуя себя гонимым и обиженным, Сумароков демонстративно переехал в 1769 г. из Петербурга в «столицу русского дворянства» — Москву. Мера политической оппозиционности Сумарокова была ограничена его твердой убежденностью в безусловной необходимости для России монархического правления. Но для своего времени Сумароков был 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 высокая оценка, которую получила его литературная деятельность у представителей передовой демократической мысли второй половины XVIII в. Новикова, Радищева.

Творчество.

Писать стихи Сумароков начал, еще будучи питомцем Шляхетного корпуса. 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 убежденно 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. «Ерата перьва мне воспламенила кровь, || Я пел заразы глаз и нежную любовь». Но через некоторое время это перестает его удовлетворять. Примерно с середины 40-х годов он начинает ставить перед своей литературной деятельностью серьезные общественные задачи. Одновременно он вступает в ожесточенную борьбу со своими недавними учителями.

Поскольку Сумароков полагал дворянство «головой» государства, он считал, что и культура, в том числе и литература, должна обращаться к «первым членам отечества», служить их интересам и прежде всего просвещению и воспитанию дворянского общества в духе передовых взглядов современности. Не удивительно, что Сумароков вскоре начал ощущать литературную деятельность Тредиаковского и Ломоносова — писателей, отнюдь не

преследовавших таких узко классовых задач, как явления 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. Для Сумарокова же вечной нормой было настоящее — российская дворянско-крепостническая монархия. Он хотел лишь навести разумный порядок в этом своем большом дворянском доме — внести «просвещение», устройство в дворянскую государственность, но все, что могло вредить целостности и вечности самого этого здания, решительно им отвергалось. В то время как Ломоносов восторженно славил движение России вперед, развитие промышленности, торговли, т. е. объективно рост новых, буржуазных связей и отношений, 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.

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 и придирчивую критику. 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 знаменованием»). Позднее Сумароков «опорочивал» за то же самое и грамматику Ломоносова, виня 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 подчеркивал, 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». В эпистоле о стихотворстве Сумароков развертывает свою литературно-теоретическую программу русского классицизма, за планомерное осуществление которой 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. под самый конец жизни, как бы оглядываясь на все им сделанное, Сумароков снова, в по-

рядке своего рода завещания потомству, переиздает 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 четкому и ясному, строго логическому, рассудочному мышлению. Не живую, непосредственную взволнованность тем или иным историческим событием — «риторический» восторг, пламенное поэтическое воображение, — а «просвещенный ум», «рассудок», неукоснительно следующий правилам логики и грамматики (результат вкуса, воспитанного в школе «великих писателей»), считает Сумароков в своей эпистоле о стихотворстве источником художественного творчества.

Третьяковский упрекал Сумарокова в том, что вся эта эпистола заимствована им из «Искусства поэзии» Буало, который в свою очередь все взял из «Послания к Пизонам» Горация. «Нет: Боало взял не все из Горация, — возражал Сумароков, — а я не все взял из Боало». Действительно, в ряде случаев Сумароков проявляет значительную 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!» (184)). Но все же непосредственным образцом эпистолы о стихотворстве послужил Сумарокову теоретический кодекс Буало. В соответствии с Буало он строит в основном свою систему жанров, так же четко и строго отграничивая их друг от друга; дает, подобно Буало, точно сформулированные правила для разработки каждого из них.

Третьяковский и Ломоносов вообще постоянно укоряли Сумарокова в несамостоятельности его творчества, в особенности — в подражательности его трагедий французским драматургам — Корнелю, Расину, Вольтеру. В пылу полемики упреки эти были явно преувеличены. Сумароков и сам резко выступал против уродливой галломании, в частности против засорения русского языка «ввозными» (иностранными) — немецкими и французскими — словами (специальная заметка «О истреблении чужих слов из русского языка» в «Трудолюбивой пчеле» в 1759 г. и др.). В статье «Мнение во сновидении о французских трагедиях» (написана в форме письма к Вольтеру) он не только хвалит прославленных французских трагиков — Корнеля, Расина и Вольтера, но и высказывает по их адресу ряд критических замечаний. Творчество Сумарокова в наиболее значительных своих проявлениях отнюдь не носило отвлеченного, только заемно-литературного характера, подсказывалось русской жизнью и в той или иной мере ее отражало. Те же трагедии Сумарокова кое в чем,

несомненно, перекликаются и с древнерусской литературной традицией¹. Но вместе с тем «новоманирный» дворянин Сумароков слишком 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 Бомаршом»; элегии — «вспевай любовны узы || Плачевным голосом стелющейся де ля Сюзы» (192). Только в отношении оды он, наряду с Пиндаром, ставит в пример Ломоносова, но и тут в качестве высшей похвалы приравнивает его к иноземным образцам: «Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен». Все это делало творчество Сумарокова гораздо менее самостоятельным, чем национально самобытное по всему своему существу творчество Ломоносова.

Трагедии. Почти одновременно со своим программно-теоретическим выступлением — двумя эпистолами — Сумароков, говоря его собственными словами, «обратился ко Мельпомене», «пустился к Теятру», воспитательное значение которого им постоянно подчеркивалось. В 1747 г. в печати появилась его первая трагедия «Хорев». С этого времени и начинается самостоятельная литературная деятельность Сумарокова в качестве одного из трех (наряду с Третьяковым и Ломоносовым) виднейших деятелей нашего классицизма середины XVIII в. 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». 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, еще более длительный перерыв в целых десять лет, после чего появились его последние трагедии «Вышеслав» (1768), «Димитрий Самозванец» (1771) и, наконец, за три года до смерти «Мстислав» (1774).

Новой чертой трагедий Сумарокова, резко отличавшей их от всей предшествовавшей ему русской драматургии, являлось то, что в основу их была полностью положена драматургическая система классицизма, теоретически обоснованная в той же эпистоле о стихотворстве, в которой вопросам драматургии отведено особенно большое место.

Мистико-мифологический элемент, обязательный для предшествовавшей русской школьной драматургии, из трагедий Сумарокова полностью исключен. 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,

¹ См. статью Е. А. Касаткиной «К вопросу о национальных корнях сумароковской трагедии» в «Ученых записках Томского пединститута», т. V, 1948, стр. 71—92.

способны только представители господствующих классов. Действующими лицами его трагедий являются по преимуществу древнерусские «владельцы» — князья и их приближенные. Отсюда же резко отделение трагедии от комедии, строжайший запрет «раздражать» «Мельпомену смехом» — вносить в высокий строй трогательных и подымающих душу переживаний высокопоставленных трагических героев какую бы то ни было нарушающую этот строй примесь комического. Во всех этих требованиях придворный, аристократический характер трагедии Сумарокова проступает с полной очевидностью.

Цель трагедии воспитательно-дидактическая: в ней должен быть показан во всем своем отталкивающем безобразии порок и наряду с этим «должна цвести святая добродетель». Для этого необходимо, чтобы у зрителя возникла иллюзия, что перед его глазами совершаются события действительной жизни. Стремлением к максимальному достижению подобной иллюзии мотивируется и знаменитый закон трех единств: единое действие должно происходить в пьесе на одном месте и совершаться в течение условного промежутка времени не более 24 часов.

Над наивностью такого чисто внешнего правдоподобия смеялся Пушкин, когда в период работы над «Борисом Годуновым» стал размышлять над сущностью драматического творчества. Но вместе с тем следует отметить, что построение «классических» трагедий является одной из сильных их сторон. Предельно суженные внешние рамки способствуют как максимальной сжатости и напряженности фабульной ситуации, так и наибольшему сосредоточению на ней внимания зрителей. Композиционная стройность трагедий Сумарокова особенно резко ощутима, если сравнить их с бесформенными, громоздкими пьесами нашей до-сумароковской 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 им и в период полной литературной зрелости. Любовная фабула составляет основное содержание всех его трагедий. Причем особенное внимание он уделяет разработке женских образов. Ряд его трагедий 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 чувство, подчиняющее себе каждого смертного. «В победах, под венцом, во славе, в торжестве || Спасения от любви нет силы в существе», — говорит носитель государственной и всяческой мудрости, боярин новгородский Гос-

томысл в трагедии «Синав и Трувор». И эти слова могут быть поставлены эпиграфом над всеми сумароковскими трагедиями. Но в борьбе любовной страсти и долга побеждает долг. Подчинить чувство разуму, страсть — долгу, «покорить сердце в правление уму» — к этому и сводится та трагическая борьба, которая составляет, по Сумарокову, сущность трагического действия.

Эта концепция трагического находится в тесной связи с уже известным нам представлением о преобладающем значении дворянства в жизни страны. Чем выше стоит человек на ступенях социальной лестницы, тем ответственнее его «должность» по отношению к обществу и, одновременно, тем сильнее должно быть выражено в нем «великодушие» (великость души), сказывающееся в развитом чувстве долга — чести, которое является, по Сумарокову, специфической принадлежностью именно дворянства. Внушать это чувство, «воспалить» им сердца зрителей — составляет основную задачу трагедий Сумарокова. Его трагический театр — школа аристократических «гражданских» добродетелей. Лейтмотив его трагедий — призыв к герою-дворянину во имя соблюдения своей государственной «должности» стать выше самого себя. «Преодолей сей огонь, бунтующий в крови»; «Превышу сам себя и все преодолею»; «Превозмогай, княжна, превозмогай себя»; «Преодолей себя, сноси тоску свою»; «Потворствуй совести против твоей любви»; «Не славе — должности я жертвую единой», — с гипнотизирующей настойчивостью твердят на все лады персонажи трагедий Сумарокова и самим себе, и друг другу.

Оснельда любит Хорева. Но он брат Кия, лишившего престола ее отца Завлоха, — и она отказывается стать женой Хорева. Хорев любит Оснельду, но по требованию брата идет боем против Завлоха (трагедия «Хорев»). Сестра свергнутого Олега Оскольда, Семира, любит сына Олега, Ростислава. Ростислав любит Семиру, но Оскольд поднимает восстание против Олега, и «горький долг» велит Семире отказаться от руки любимого. Долг заставляет Ростислава пленить Оскольда. Торжество долга в душе героев вознаграждается: Семира и Ростислав в конце трагедии соединяются друг с другом («Семира»). Трагедии Сумарокова разнятся между собой именами персонажей, но по существу все они представляют настойчивые вариации на одну и ту же тему. 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 («Синав и Трувор») можно вложить в уста Оснельды или Семиры, Трувора — в уста Хорева, Ростислава, Вышеслава (из трагедий того же имени) или другого, столь же добродетельного героя, — и зрители даже не заметят этого.

Большинство трагедий Сумарокова носит и определенную политико-публицистическую окраску. Особое значение в политической тематике трагедий Сумарокова имеет противопоставление

добродетельного монарха и тирана. Сторонник «просвещенного 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». Однако от добродетельного царя (слово, этимологию которого Сумароков фантастически выводит из слова отец: отец — отцарь — царь) Сумароков резко отделяет царя-мучителя, тирана: «...должен сказать,— 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, приобретая подчеркнутый смысл морально-политических «уроков царям»: «Вельможа ли, иль вождь, победоносец, царь || Без добродетели презрительная тварь» (трагедия «Вышеслав»).

Нередко заявление о пагубности тиранства, о необходимости наличия в царе добродетели — «чести», Сумароков влагает в уста самих же самодержцев, которых неодолимая любовная страсть толкает на тиранические поступки по отношению к любимой или к ее возлюбленному.

Коль нет тебя с царем, он божий гнев народу,
И скиптр его есть меч, воздетый на свободу,—

замечает князь Тмутараканский Мстислав в трагедии того же имени. Обычно вопрос ставится таким образом, что самодержец, «тиранствуя» по отношению к своим близким, становится тем самым тираном вообще и недостойн в силу этого править народом. Мстислав, понуждающий псковскую княжну Ольгу выйти за него замуж, хотя та любит его брата, с горечью сам удостоверяет: «О состоянии моем известно мне: || И не монарх, тиран я ныне в сей стране». О том же самым твердит и ряд остальных персонажей трагедии: князь Ярослав, добродетельный «наперсник» Мстислава, Осад, противопоставляющие образу царя, каким он должен быть, образ царя-тирана, «алчного в стаде льва».

Заканчивается трагедия словами Мстислава, в душе которого добродетельный царь торжествует над тираном, полностью выражающими политические взгляды самого Сумарокова:

Хотя состроятся тиранам алтари,
Они презренные и гнусные цари,
А праведный монарх, сидящий на престоле,
Всего любезняе, всего на свете боле.

«Дмитрий
Самозванец».

По мере нарастания оппозиционности Сумарокова российскому самодержавию и в особенности самовластию Екатерины II осуждение царей-тиранов в его трагедиях все усиливается. Вносит он смелые политические намеки и в переработанные им в конце 60-х годов преж-

ние его трагедии «Хорев» и «Димиза» (при сличении их с ранними редакциями намеки эти становятся особенно очевидными). Этим, вероятно, и объясняется неоднократно и злобно подчеркиваемая Екатериной II неприязнь ее к Сумарокову. В последние годы жизни Сумарокова в его творчестве возникает новая и исключительно политически острая тема — законность и необходимость борьбы с тираном путем восстания «народа» против «недостойного диадима самодержца», «изверга на троне». Во весь рост эта тема ставится в его трагедии «Димитрий Самозванец», пользовавшейся особенно длительной популярностью и продолжавшей быть, по свидетельству современников, «народной любимцей» даже в 20-х годах XIX в., т. е. в период, непосредственно предшествовавший появлению пушкинского «Бориса Годунова».

Одной из характерных особенностей сумароковских трагедий является то, что в большинстве из них повторяется эпизод «бунта» — восстания против царя. Настойчивое введение этого эпизода, несомненно, подсказывалось Сумарокову современной ему русской действительностью с ее почти непрерывными дворцовыми переворотами и со все усиливавшимися выступлениями крестьян против помещиков. Сумароков написал и несколько исторических работ; причем и тут внимание его привлекали «бунты» и народные восстания (две статьи о «стрелецких бунтах»; опубликованная им в 1774 г. в самый разгар пугачевского восстания «Сокращенная повесть о Стеньке Разине»). Но особенно значительную политическую весомость тема восстания приобретает в «Димитрии Самозванце», где она составляет внутреннюю основу всего сюжета, даже отодвигая в сторону любовную фабулу. 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. Народ и здесь остается в основном вне действия трагедии, непосредственно развертывающегося перед зрителями на сцене. Последнее по-прежнему распределено между каноническими персонажами трагедии (царь, князь, бояре). Но в речах этих персонажей все время фигурирует слово «народ». Больше того, в трагедии не только рассказывается о нарастающем народном недовольстве — «шуме площади», но в последнем, пятом действии — в прямое нарушение традиций классицизма — «шум» этот прорывается и на сцену. Открывается действие тем, что самозванец с ужасом слышит звук набата. По окончании монолога самозванца является начальник стражи с сообщением, что вспыхнуло восстание. В «явлении последнем» «народ» проникает на самую сцену. Правда, и здесь ему отведена роль всего лишь статиста: он только «присутствует» при развязке, которая по-прежнему происходит между каноническими героями: царем, князем Галицким, боярином Шуйским и его дочерью. Однако самое появление

бунтующего «народа» (правда, еще лишь в традиционном виде «воинов») на сцене, прямые обращения к нему со стороны «героев» — все это было несомненным и немалым новшеством; в «народе» сумароковского «Дмитрия Самозванца» — слабый зародыш и отдаленное предшествование народа пушкинского «Бориса Годунова».

Постановка новой острой политической темы заставила Сумарокова искать и новых литературных образцов, находящихся вне рамок поэтики классицизма. 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 эпистолы 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 дает русскую переработку одной из самых замечательных пьес Шекспира — «Гамлет». В 1750 г. «Гамлет» был представлен на «императорском театре в Санкт-Петербурге». 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 знаменательным.

Что касается «Дмитрия Самозванца», то сам Сумароков склонен был смотреть на него как на пьесу нового, «шекспировского» типа, заявляя в одном из частных писем, что эта его новая трагедия «покажет России Шекспира». Повторное обращение Сумарокова в поисках новых образцов к драматургии Шекспира представляет несомненный интерес. Однако выйти в «Дмитрии Самозванце» за пределы классицизма, создать историко-политическую трагедию как реалистическое произведение Сумароков по условиям того времени не мог. На построении центрального образа трагедии, Дмитрия, с особенной наглядностью выступает метод изображения человеческих характеров, типичный для драматургии классицизма. Живой человек подменяется абстрактной схемой, воплощением лишь какого-нибудь одного психического свойства. Все персонажи трагедии делятся на добродетельных и злодеев; в обрисовке их отсутствуют оттенки, автор «работает» исключительно на контрастах, на белом и черном.

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-

«классику» один из последних представителей драматургии русского классицизма XVIII в. Николев. В силу тех же дидактических целей в развязке пьесы добродетель обязательно должна была торжествовать над пороком. Сумароков вначале отступал было от этого. Его первые трагедии «Хорев», «Синав и Трувор» кончаются трагически: самоубийством добродетельных героев. Однако все последующие неизменно заканчиваются по моралистическому рецепту, требовавшему, говоря ироническими словами Пушкина, чтоб «при конце последней части всегда наказан был порок, добру достойный был венок».

В обрисовке Димитрия Самозванца психологическая односторонность, упрощенность доходит до крайнего предела. Димитрий Самозванец — предельно обобщенный образ «изверга на троне». Один из наиболее знаменитых в истории тиранов, Нерон, поджиг Рим, чтобы полюбоваться зрелищем пожара; другой, еще более «классический» тиран, Калигула, сожалел, что у римлян не одна голова, дабы он мог разом отрубить ее. В Димитрии Самозванце Сумарокова соединены и Калигула и Нерон. Как и последний, Димитрий мечтает о грандиозном поджоге: «Зажег бы град я весь; и град бы воспылал, || И огонь во пламени до облак воссылал». Словами, напоминающими только что приведенное изречение Калигулы, заканчивает Димитрий, убивая себя, трагедию: «Ступай, душа, во ад и буди вечно пленна! || Ах, есть ли бы со мной погибла вся вселенна!» В результате, в лице Димитрия 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 Пугачева).

В речах, с одной стороны, самого Димитрия, с другой — добродетельных персонажей трагедии, Георгия и Пармена, выступают и две противоположные политические концепции. Георгий — рупор идей самого Сумарокова — убежденный монархист («самодержавие — России лучша доля»); подобно противникам «затейки верховников», Георгий прямо заявляет, что «самодержавство» гораздо предпочтительнее аристократической олигархии: «Нешастна та страна, где множество вельмож... Благополучна нам монаршеска держава». Но «благополучна» она лишь в том случае, когда на престоле сидит «добрый царь», который видит свою славу в «пользе отечества», который не посягает на «естественное право» — свободу и имущество своих подданных. Сумароков идет 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». И виновен Димитрий не в том, что он самозванец, а в том, что он тиран. «Когда б не царствовал в России ты злонравно, || Димитрий ты иль нет, сие

народу равно», — заявляет Димитрию Пармен. Ту же мысль развивает он и в разговоре с Шуйским.

Декларациям Георгия и Пармена о том, что истинной «должностью» царя является «устройство» «всемирного блаженства», Димитрий противопоставляет свою «тиранскую» «философию»:

Блаженство завсегда весьма народу вредно:
Богат быть должен царь, а государство бедно.
Ликуй, монарх, и все под ним подданство стонь!
Всегда способные к труду нежирный конь,
Смирямый бичом и частою ездой
И управляемый крепчайшею уздой.

Для полноты характеристики «Димитрия Самозванца» следует отметить, что Сумароковым введена в него и патриотическая тема, развиваемая на историческом материале. Димитрий — не только «враг общества», но «враг всей стране», презирающий и ненавидящий Россию и русский народ, выдающий его с головой польским панам и римскому папе.

Общая характеристика трагедий.

Патриотическая настроенность, чувство долга перед родиной, готовность «за град отеческий» «вкусить смерть люту» вообще составляют постоянные мотивы трагедий Сумарокова, хотя они и ограничены рамками дворянской идеологии, что существенно отличает их от аналогичных мотивов в одах Ломоносова. С этой патриотической настроенностью, очевидно, связано и преимущественное приурочение Сумароковым действия своих трагедий к событиям национального прошлого. Все они, за исключением «Гамлета» и «Артистоны», связаны с русским историческим прошлым: большинство — со временем первых русских князей, «Димитрий Самозванец» — с событиями начала XVII в.

Однако «историзм» трагедий Сумарокова ограничивается в подавляющем большинстве случаев лишь наличием некоторых летописных имен. 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 подробно рассказывать о своих сентиментально-нежных чувствах, лить «поток слез»; на жеманно-условном, напыщенном языке рассуждать о чести; произносить политические и моральные сентенции, свойственные не новгородской и киевской древности, а просвещенным питомцам «рыцарского» Шляхетного корпуса — читателям и поклонникам Фенелона, Вольтера, Монтескье.

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 разум, сознание долга. Сама трагическая борьба в душе героя — столкновение двух противоположных устремлений —

передается с необыкновенной упорядоченностью, симметрией. Одно чувство немедленно уравнивается другим, 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 окружен восставшим народом:

Пойдем... повержем... стой... ступай... будь здесь.. беги
И мужеством число врагов превозмоги!
Бегите! тщитесь Димитрия избавить!..
Куда бежите вы?... хотите мя оставить?
Не отступайте прочь и защищайте дверь!..
Убегнем... тщетно все и поздно все теперь...

В сущности такой «бег на месте» в некоем отвлеченном психологическом пространстве представляют собой и все трагедии Сумарокова. Их персонажи только пространно рассказывают в них самим себе и друг другу о мятущих их душевных движениях, действие же, если и совершается, то обычно где-то за сценой.

Но общественно-воспитательная и просветительская роль сумароковских трагедий была очень велика. Сумароков превратил театральную сцену в своего рода патетическую трибуну, с которой устами своих героев, в афористически-заостренных, легко запоминающихся парных александрийских стихах проповедовал героико высокие чувства и благородных поступков: необходимости самоотречения во имя блага государства, народа, долга перед родиной, чести; распространял идеи и понятия просветительной философии; рисовал идеальные образы просвещенных 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 слоев 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 «Димитрия 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. Трагедию было принято сопровождать «малой пьесой» — одноактной комедией (обычай, в какой-то мере восходящий к практике интермедий). В результате и появились первые комедии Сумарокова, созданные им с необы-

чайной быстротой. За один 1750 год 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»), причем «Тресотиниус» был написан Сумароковым всего за два дня. Это и были первые попытки создания оригинальной русской комедии.

Однако, дав толчок к быстрому развитию нашей комедии XVIII в., Сумароков в дальнейшем стал испытывать в свою очередь обратное влияние со стороны ряда авторов (отчасти В. И. Лукина и особенно Фонвизина как автора «Бригадира»), которые пошли следом за ним, но добились значительно больших результатов. Этими воздействиями и было во многом обусловлено развитие собственного комедийного творчества Сумарокова.

Всего до нас дошло двенадцать комедий Сумарокова, написанных за промежутки времени с 1750 до 1772 г. и распределяющихся по трем неравномерным группам. После комедий 1750 г. — типичных «комедий положений», Сумароков в течение длительного времени комедий не писал. Снова обратился он к «Талии» в 60-х годах в 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.). Лучшая из них — «Рогоносец по воображению» представляет собой обличительно-бытовую комедию.

В своей эпистоле «О стихотворстве» 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 — смешить «без разума».

Комедия, подчеркивает Сумароков, должна «смешить с разумом», т. е., как и трагедия, ставить перед собой воспитательно-дидактические цели. Трагедия разрешает эти цели, давая образцы героических характеров, рисуя идеальный строй возвышенных чувствований, вообще являясь школой «добродетели». Комедия добивается того же, идя путем как бы доказательства «от противного». Выставляя в смешном виде чelовеческие пороки, «издеваясь» над ними, обличая их, она тем самым способствует исправлению нравов. В этом и заключается как литературное существо комедии, так и ее общественное назначение: «Свойство комедии издевкой править нрав, || Смешить и пользоваться — прямой ее устав» (188).

Соответственно этому у комедии имеется и свой круг персонажей, существенно отличающихся от героев трагедии. Это не ус-

ловно-летописные князья и бояре, а лица, взятые из живой современности, представители различных общественных положений, профессий. В перечне комедийных персонажей, который дает Сумароков, наряду с общечеловеческими «характерами» — скупца, щеголя, 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 еще более расширил 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 ценимых 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 (225).

Но наряду с этим следует отметить воздействие на Сумарокова и русской традиции, восходящей в какой-то мере к тем самым народным «игрищам» — «шутовской комедии», интермедиям и т. п., — которые теоретически он так энергично отрицал.

Материал для своих комедий Сумароков черпал из русского быта, вместе с тем внося в него отдельные совершенно ему чуждые черты и подробности, механически заимствованные из иноземных образцов. 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 примитивных форм художественного отражения действительности. У Сумарокова вдобавок эти изображения «личностей» страдают грубокарикатурной преувеличенностью. Но в его комедиях, помимо «личностей», сталкиваемся с попытками зарисовки и бытовых персонажей русской 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, крепостных слуг. Подавляющее большинство этих персонажей носит 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 подчеркнуто-отечественными именами, представляющими обычно условные имена-характеристики: дворянин Чужехват (в «Опекуне»), Кощей — имя, заимствованное из русских народных сказок (в «Лихоимце»), другой дворянин — Тигров (в комедии «Три брата совместника»), помещики Викул и Хавронья (в «Рогоносце по воображению»). Название «Рогоносец 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 параллельное сопоставление обеих пьес, показал, что, кроме общего названия да некоторого сходства персонажей (мужей, несправедливо почитающих себя обманутыми), между трехактной комедией Сумарокова и одноактной комедией Мольера нет ничего общего. В комедии Сумарокова 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 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. 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 гоголевского Петра Петровича Петуха.

Комедии Сумарокова отличаются чаще всего примитивностью фабулы и слабостью интриги, фарсовой аляповатостью положений, условностью или грубой натуралистичностью образов, но ряд бытовых их персонажей говорит метким и своеобразным языком.

В его комедиях находим колоритные образцы речи подьячих, речи дворянина-ханжи, пересыпанной церковнославянскими выражениями и оборотами, петиметров и шеголих, говорящих варварской смесью «французского с нижегородским», мелкопоместных дворян, кругозор и бытовой уклад которых мало чем отличается от их крепостных крестьян. Лишенные и тени 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, произнесенными по-простонародному: «енерал», «што», «естолько»; перенасыщена поговорками, пословичными выражениями. Подчас Сумароков подвергает ту или иную пословицу своеобразной литературной пере-

работке, приспособляя ее к новым культурно-бытовым условиям. Так, вместо известного: «Рыбак рыбака видит издалека» — у него имеем: «Петиметерка петиметра далеко видит». Стремясь наиболее индивидуализировать речь своих персонажей и вместе с тем сделать ее особенно комической, Сумароков вносит в нее черты живого говора, подчас этнографически окрашенного. Например, старуха крестьянка в комедии «Опекун» «цокает» по северно-великорусски, в произношении Хавроньи резко подчеркнута аканье.

Особенно сильной стороной комедий Сумарокова является их сатирическая окраска. Сумароков подхватывает многие темы кантемировской сатиры, присоединяя к ним ряд новых тем, подсаживаемых современностью. Он нападает на взяточничество подьячих, ханжество российских Чужехватов и Кашеев, хищничество высшей знати — графов Откупщиковых, грубый, дикий, «свинский» быт невежественного мелкопоместного дворянства. В одной из первых своих комедий «Пустая ссора» он впервые высмеивает галломанию русских «галантомов» — тема, которая станет одной из постоянных в литературе XVIII в. Имеются в комедиях Сумарокова и антицерковные выпады. Например, в комедии «Опекун» слуга ханжи Чужехвата, оказавшийся благородной «породы», резко нападает на «колокольный звон», который «лишь человеческому служит беспокойству и увеселению звонарей». В той же комедии просвещенная дворянская дочь Сострата, совсем в духе политических рассуждений героев трагедий Сумарокова, развивает мысли о «презренности» государей, «которые этого титула 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.

Неизмеримо более художественные комедии Фонвизина совершенно заслонили собой комедийное творчество Сумарокова. Однако Сумароков во многом является предшественником Фонвизина. Впервые намечены им 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 заключен несомненный литературный прообраз Иванушки из «Бригадира». В изображении мелкопоместных Викулы и Хавроньи — зерно Простаковых и Скотининых. Таким образом, не только резкая сатирическая окраска комедий Фонвизина, но и самое направление их сатиры, выбор объектов ее уже намечены как бы вчерне в комедиях Сумарокова и лишь достигают под руками Фонвизина небывалой у нас дотоле художественной разработки. В комедиях Сумарокова находил Фонвизин и ту индивидуализацию речи персона-

жей, которая впоследствии достигла такого бесподобного мастерства в его собственных произведениях.

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, носила героический характер богатырского труда на пользу и процветание родины. Отсюда и в своем художественном творчестве он разрабатывал, как правило, героические жанры и прежде всего жанр оды, сознательно заглушая жанры личной любовной лирики.

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. И вот, прямо в противовес одическому единодержавию Ломоносова, Сумароков выдвигает принципы разнообразия и равноценности всех поэтических родов. Перечень их в эпистоле «О стихотворстве» Сумароков заканчивает словами, имеющими значение своего рода литературно-теоретического лозунга:

Все хвально, драма ли, еклога или ода:
Слагай, к чему тебя влечет твоя природа (193).

Сам Сумароков усиленно разрабатывал разнообразнейшие стихотворные жанры и формы. Он складывал всевозможные виды од, писал элегии, басни — «притчи», 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 просвещения 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 на последние десять—пятнадцать лет жизни Сумарокова, когда в связи со все большим обострением социальных противоречий в стране и стремительным ростом общественной мысли, его дворянско-оппозиционная настроенность достигает особенной силы и остроты, когда появляются и его тираноборческие трагедии, и наиболее сатирически окрашенные комедии. Уже в своем 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 «Притчи» Сумарокова, которые вышли в

том же 1762 г., что и сатиры Кантемира, двумя отдельными книгами; третья книга «Притчей» появилась в 1769 г., еще три книги были прибавлены в посмертном полном собрании сочинений, изданных Н. И. Новиковым. 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 и пользовавшихся особенной популярностью разделов его творчества. Новиков замечал о них в своем словаре: «В сем роде стихотворения далеко превосходит он Федра и Де-Ляфонтена». 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. Основоположителем 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 достигнутая лет пятьдесят спустя такого изумительного художественного мастерства под руками Крылова. Равным образом сообщил Сумароков басне и остро сатирический тон, который также является одним из существенных свойств басен Крылова. 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. Главным объектом сатиры Сумарокова — и здесь он также продолжал традицию народной сатиры — было чиновничество — «подьячие».

Уже Кантемир напал на дьяков и подьячих — чиновничье-бюрократический аппарат, явившийся непосредственным и послушным орудием самодержавной императорской власти в деле управления страной. Этот аппарат приобретал все большее значение при дальнейших преемниках Петра. Герцен о нем писал:

«Между дворянством и народом стоял чиновный сброд из личных дворян — продажный и лишенный всякого человеческого достоинства класс. Воры, мучители, доносчики, пьяницы и картежники, они были и являются еще и теперь самым ярким воплощением раболепства в империи» (VII, 183).

«Крапивное семя», как выразительно прозвал подьячих народ, и было главной сатирической мишенью Сумарокова. В этом большое значение его сатиры, впервые так широко и настойчиво развернувшей одну из основных обличительных тем русского критического реализма XIX в. Недаром с таким сочувствием, в качестве несомненной заслуги Сумарокова, отмечал это Белин-

ский: «Можно написать целую статью о его войне против подъячих: боже мой, где и как ни пятнал, ни позорил их этот неутомимый боец! Говоря о подъячих, Сумароков становится и желчен, и остер, и вдохновенен. Ненависть к этому гнусному отродию (говоря его выражением) была живую струною его души, и кто же не согласится, что источник этой ненависти был благороден, а ее проявление не могло не принести пользы обществу» (VI, 318). 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 просвещенного дворянина середины XVIII в. Тем не менее и общественное, и историко-литературное значение этой сатиры было очень велико. Сатирическую направленность творчества Сумарокова особенно ценили и Новиков, и Радищев. Стоит отметить тот факт, что довольно большое число (около 15) стихотворений Сумарокова перепечатано в качестве текстов к лубочным народным картинкам, изданным в 60—70-х годах XVIII в.¹

Сатиры. «В сатирах должны мы пороки оуждать... 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 развитию общественной жизни расширяется и тематический круг сатир Сумарокова. Многие темы сумароковских сатир перекликаются с 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, 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».

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

¹ А. В. Кокорев, Сумароков и русские народные картинки. «Ученые записки Московского университета», вып. 127. Труды кафедры русской литературы, кн. 3, 1948, стр. 227—236. А. В. Кокорев считает даже, что стихи перепечатаны с ведома и согласия самого Сумарокова.

в жанре и в форме оды — «Ода, от лица лжи», предлагающей людям преклониться перед ее 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».

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 агитационное назначение — пропагандировать новую монархиню 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 этого хора настолько вышла за рамки официальных предписаний, что к произнесению на маскараде он допущен не был, а был заменен сокращенным вариантом. Сумароков своеобразно сигнализировал учиненное над ним цензурное насилие, введя «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 неустройствам, царящим в стране; при этом хор как бы прямо ведется от лица народа: написан народным складом. По своему общему тону «Хор» столь резок, что хотя после смерти Сумарокова он и был опубликован Новиковым в полном собрании его сочинений, снова перепечатать его даже в 40-х годах 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 несоответствующими 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 еще резче, чем он, Сумароков неоднократно выступал против злоупотреблений помещиками своей властью над крестьянами. Помещика, угнетающего своих крестьян, он объявляет «доморазорителем», в обеде которого «пища — мясо человеческое, а питье — слезы и кровь их»; «извергом приро-

ды», действия которого «стократно вреднее разбойника отечеству»; энергично именует такого помещика «скотиной», «безграмотной тварью». 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 все это никак не вело Сумарокова к отрицанию 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 предоставляя быть «мизинцем ноги», Сумароков этим подчеркивает, 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 главою своих подданных, так сохраняя голову, сохранит и мизинец; ибо голова тела и мизинцу состраждет» («О домостроительстве», Р. П., 75).

Однако когда в 1765 г. Вольное экономическое общество в скрытой форме поставило на обсуждение вопрос о возможности освобождения крестьян, утопический гуманизм высказываний Сумарокова тотчас уступил место суждениям совсем другого порядка. Возражая против самой постановки подобного вопроса, Сумароков 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 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 не меньшей яркостью крепостническая сущность взглядов Сумарокова сказалась и в его позднейших стихах против Пугачева; Сумароков называет его «бешеным псом», который «грызет все, что встретит». Уже не злонравные помещики, а тот, кто восстал на них, оказывается теперь в глазах Сумарокова «извергом естества». Называя Пугачева «новым Разиным», изливая на плененного предводителя крестьянского восстания все мыс-

лимые ругательства, Сумароков заявляет, что нет такой казни на свете, которая могла бы искупить все «мерзости» Пугачева («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 идет отнюдь не о борьбе с крепостным правом, а лишь о борьбе со злоупотреблениями им со стороны недостойных, «непросвещенных» дворян.

Любовная лирика.

Вторым особенно большим и значительным 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, посвященных им «прекрасному российского народа женскому полу» и повествующих о радостях и печалях влюбленных «пастушков» и «пастушек». Одновременный выход этих двух книг наглядно отражает собой две стороны поэзии Сумарокова. Если в своих сатирических стихах он резко нападает на пороки злонравных, «непросвещенных» дворян, — в эклогах он стремится затушевать непримиримые противоречия, которые существуют между дворянами и крестьянами, сбросить некий поэтический флер на жизнь последних.

В своей эпистоле «О стихотворстве» Сумароков предъявляет к эклогам требование естественности и «пастушьей простоты» в описании чувств и быта.

На деле эта «естественность» носит, однако, литературно-условный характер. Фарфоровый мир сумароковских пастушков и пастушек не отражает не только русской крестьянской жизни, но и какой бы то ни было реальной действительности. Однако подобная прикрашенность отвечала желаниям дворянства. Именно поэтому пастораль стала одним из популярных жанров дворянской поэзии XVIII в. От любовных «стенаний» и томных «вздохов», которыми переполнены идиллии и эклоги Сумарокова и его многочисленных учеников и продолжателей, идет прямой путь к сентиментализму карамзинской школы.

Особенно большое и видное место в любовной лирике Сумарокова занимают песни. Многие из них носят условно-пасторальный характер, большинство сбивается на форму салонного романа, но в некоторых сквозь манерную «пастушью простоту» и наигранную наивность любовных переживаний и языка пробивается подчас искреннее чувство. Поэту иногда удается заговорить 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 (126).

Отличаются песни Сумарокова и разнообразием строфики, богатством стихотворных размеров (последнему способствовало то, что многие его песни, очевидно, писались на определенную музыкальную мелодию). Значительно сильнее, чем в любовных «виршах» петровского времени, сказывается в песнях Сумарокова воздействие фольклора. Вообще надо отметить, что, несмотря на все свои дворянские предрассудки, Сумароков, выдвигающий в качестве своего основного принципа положение: «Естество выше искусства», способен был чувствовать и ценить безыскусственную прелесть народно-поэтического творчества. В небольшой заметке «О стихотворстве камчадалов», опубликованной им в своем журнале «Трудолюбивая пчела» (1759) и подсказанной чтением «Описания земли Камчатки» Крашенинникова, Сумароков прямо заявляет: «Природное чувства изъяснение изо всех есть лучшее». В качестве подтверждения он приводит очень неплохо сделанное им стихотворное переложение одной народной 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» (148). «Солдатская» песня о взятии русскими войсками в 1770 г. крепости Бендеры стилизована под народную историческую песню. Стилизации Сумарокова обычно носят внешний характер. Это «народность» владельца крепостных душ той эпохи, когда сама Екатерина II любила подчас рядить себя и весь свой двор в русские сарафаны. Однако для убежденного приверженца классицизма, каким был Сумароков, и это являлось 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 идет прямая линия к сентиментальным песням-романсам Нелединского-Мелецкого и Дмитриева.

Ряд значительных стихотворений, связанных так или иначе с любовной тематикой, попадает и в других разделах сумароковской поэзии. Таков, например, один из сонетов Сумарокова («О существа состав без образа смешенной»), написанный, как и ряд других его стихотворений, от лица женщины; стихотворение это замечательно как по своей весьма смелой теме, еще более острой, чем тема известного «Романса» («Под вечер осени ненастной») юноши Пушкина, созданного 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 отголоски той общественно-политической и литератур-

ной борьбы, которую он так настойчиво и энергично вел (элегии «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 малоблагодарную почву; тирания самодержавия, злоупотребления подьячих все усиливались; в то же время все нарастало крестьянское движение, угрожавшее самому существованию дворянства. Вот почему, в противоположность жизнеутверждающей поэзии Ломоносова, в лирике главы дворянской линии классицизма неоднократно звучат ноты безнадежности, брэнности всех земных благ, неизбежного конечного торжества смерти. С еще большей силой все это зазвучит в поэзии Хераскова и автора знаменитых стихов «На смерть князя Мещерского» — Державина. В небольшом и весьма популярном в свое 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 развернутая в теории и практике Ломоносова, не только не подходила для этого, но и прямо этому противостояла. И вся литературная деятельность зрелого Сумарокова проходит в ожесточеннейшей борьбе с поэтической системой Ломоносова.

Ораторская торжественность ломоносовской оды, перенапряженность в ней всех элементов слова и стиха представляются Сумарокову пустой «надутостью»; ее «гром» — «бумажным»; грандиозный гиперболизм образов, иррациональность метафор — бессмыслицей, «бредом». Оды Ломоносова Сумароков подвергает резко-критическому рассмотрению, придираясь к каждому слову, к каждому поэтическому образу («Критика на оду», «Рассмотрение од г. Ломоносова»). Ломоносова он постоянно задевает в своих теоретических статьях, где декларирует основы своей поэтики. Несмотря на мелочно-педантический характер анализа Сумароковым ломоносовских од, в нем имеется ряд правильных указаний на погрешности со стороны языка. Не ограничиваясь критикой, Сумароков пытается бороться с художественной системой Ломоносова и путем литературного ее осмеяния. Он пишет несколько «вздорных од», в которых 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».

Чувствуй точно, || мысли ясно.
Пой ты просто || и согласно (78),—

поучает Сумароков своих учеников. Его идеал — чуждая всякого «противного естеству» «лишнего витийства», «прекрасная простота» (нечего говорить, что идеал этот мыслится им в неприменных рамках поэтики классицизма).

При всей прогрессивности выдвинутых Сумароковым литературно-теоретических лозунгов, той гармонии формы и содержания, которая свойственна лучшим одам Ломоносова, в творчестве Сумарокова мы не находим. Но не будучи гениальным поэтом, Сумароков был талантливым и плодовитым литератором, оказавшим огромное влияние на развитие нашей литературы второй половины XVIII в. Причем, если воздействие Ломоносова на дальнейший ход нашей литературы было направлено вглубь, носило интенсивный характер (начало установления национального литературного языка, создание нового стиха), влияние Сумарокова было по преимуществу экстенсивно, разлилось вширь. Из школы Сумарокова вышли почти все крупнейшие представители нашего классицизма второй половины века, такие, как Херасков, Василий Майков, Княжнин; принадлежал к ней и ряд второстепенных поэтов, из которых можно упомянуть, например, довольно виртуозно владеющего стихом А. А. Ржевского. С другой стороны, Белинский справедливо ценил в творчестве Сумарокова его «жизненное и общественное направление»: он «писал о нравах, о разных близких к обществу вопросах, распространял дельные и благородные понятия...». «Не изучив его, — замечает критик, — нельзя понимать и его эпохи». Сатира Сумарокова, воскресившая традиции Кантемира, способствовала расцвету сатирических жанров в 60—90-х годах XVIII в. — в журналах Новикова и позднее Крылова, в комедиях Фонвизина, в одах-сатирах «бича вельмож» Державина. Все 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, М., 1957. С тех пор собрания сочинений Сумарокова не переиздавались. Избранные стихотворные произведения Сумарокова — в «Библиотеке поэта», под ред. А. С. Орлова, Л., 1935 (цитаты даются здесь по этому изданию); 2-е изд. (вступительная статья, подготовка текста и примечания П. Н. Беркова), Л., 1957; то же — в Малой серии со вступительной статьей и примечаниями П. Н. Беркова, изд. 3, Л., 1953. «Избранные драматические произведения» — в серии «Русской классической библиотеки», под ред. А. Н. Чудинова, вып. XIV, изд. 2, П., 1916 (в сборник входят трагедии «Хорев» и «Синав и Трувор» и комедия «Опекун»). В «Хрестоматии по русской литературе XVIII в.», 1952, дана полностью трагедия «Димитрий Самозванец», в сокращении — комедии «Опекун» и «Рогоносец по воображению»; комедия «Ссора мужа с женою» —

в «Русской комедии и комической опере XVIII в.», под ред. П. Н. Беркова, 1950; статьи — в «Русской прозе XVIII в.», т. 1, 1950 (Р. П.).

Перечень историко-литературных работ, статей и критических высказываний о Сумарокове дан в вып. 6 «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, Спб., 1897, стр. 362—363. Из многочисленных критических отзывов о Сумарокове В. Г. Белинского наиболее развернута и исторична оценка, данная в работе «Речь о критике, произнесенная А. Никитенко» (статья II — «Историческое обозрение русской критики», VI, 298—320) и рецензия «Два Ивана, два Степаныча, два Костылькова. Сочинение Кукольника» (X, 125—126). 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, посвященную в основном Сумарокову-драматургу, и статью Г. Н. Песпелова «Сумароков и проблемы классицизма («Ученые записки Московского университета», вып. 127. Труды кафедры русской литературы, кн. 3, 1948, стр. 201—226), О трагедиях Сумарокова см. небольшую заметку Н. Г. Чернышевского (опубликована впервые в 1938 г.) «Русские трагикомедии: Сумароков, Княжнин и Озеров» (Полное собрание сочинений, т. II, 1949, стр. 816—817); замечания Г. В. Плеханова в «Истории общественной мысли», т. III, гл. 5 — «Общественная мысль в изящной литературе». Много работ имеется о комедиях 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. еще 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, 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», № 1, стр. 81—92).





НА ПУТЯХ ОТ КЛАССИЦИЗМА К СЕНТИМЕНТАЛИЗМУ И РЕАЛИЗМУ. СЕНТИМЕНТАЛИЗМ И ЗАРОЖДЕНИЕ ПРЕДРОМАНТИЗМА. ПРЕДРЕАЛИЗМ

(Литература последней трети века)

С 60-х годов XVIII в. происходят серьезные изменения в развитии производительных сил и производственных отношений в России. Еще до этого в недрах феодально-крепостнической системы стали возникать отдельные зачатки новой, капиталистической формации. Теперь эти зачатки не только продолжают развиваться и расти, но и начинают, по словам академика Н. М. Дружинина, складываться в «буржуазную систему хозяйства», а старая, феодальная система начинает переживать «процесс прогрессирующего разложения и упадка». Дворянство — помещики — продолжает оставаться господствующим, правящим классом. Но наряду с этим все сильнее развивается «третье сословие» — буржуазия: купцы, промышленники. Растет население городов: мелкая буржуазия, так называемые «разночинцы». В деревнях начинает возникать сельская буржуазия — деревенские кулаки-богатеи, промышленники из крестьян; капиталистические отношения мало-помалу проникают и в сельское хозяйство.

Развитие производительных сил влечет 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 все 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 зави-

стливым», — писал Радищев. С Русским государством воссоединяется ряд исконных земель; на юге оно доходит до естественных границ, до Черного моря. Все это вызывало подъем национальной энергии и сил во всех областях жизни и культуры. Но поперек этому стоял феодально-крепостнический строй. Победоносный русский народ в подавляющем большинстве своем продолжал оставаться в тяжких цепях крепостничества. С тех же 60-х годов в стране все больше и больше обостряются социальные противоречия и классовая борьба.

Тормозом на пути формирования капиталистических отношений был подневольный крепостной труд крестьян. Владельцы крепостных душ, также втягивавшиеся в эти новые отношения, старались повысить производительность крестьянского труда крайним усилением крепостнической эксплуатации. Частые войны тоже ложились всей своей тяжестью на плечи трудового народа, вызывая резкое усиление налогового бремени. Все это порождало грозно нарастающий протест крестьянства, выражавшийся в многочисленных и непрерывных волнениях, восстаниях, убийствах помещиков, побегам. «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 все 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 казенным 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 Пугачева, бушевавшую около года и охватившую огромную территорию с населением, составлявшим до 20 процентов населения всей страны. Все это ставило «крестьянский вопрос» в центр внимания всех классов общества. Всероссийские самодержицы и самодержицы вели свою политику прежде всего в интересах дворян-помещиков, затем отчасти в интересах растущей буржуазии. Еще 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 предоставляла дворянству все

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 6, стр. 384.

новые и новые преимущества. Об этой «казанской помещице», как она сама подчеркнуто назвала себя во время Пугачевского восстания, Герцен писал: «Екатерина II не знала народа и причинила ему только зло; истинным ее народом было дворянство» (VII, 181). Елизавета незадолго до своей смерти дала помещикам право ссылать крестьян за их «продерзостные поступки» на поселение в Сибирь, причем сосланный крестьянин становился вольным. Екатерина дополнила этот указ: помещик получал теперь право ссылать их прямо на каторгу, причем они продолжали оставаться его собственностью. По другому указу, каторгой каралась даже простая жалоба крестьянина на помещика, заранее приравнивавшаяся к ложному доносу. «Крестьянин в законе мертв», — писал в своем «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев. Помещичьи крестьяне и в самом деле стали рабами; и они сами, и все их достояние безоговорочно принадлежало помещикам, рассматривавшим их как вещь, как товар. Газеты пестрели объявлениями о продаже крепостных крестьян оптом и в розницу, с землей и без земли, наряду с домашними животными и предметами бытового обихода. Екатерина II сотнями тысяч закрепощала даже тех крестьян, которые, как, например, на Украине, еще были свободными. Осыпая «милостями» своих приверженцев и бесчисленных фаворитов, она раздаривала им несколько сот тысяч государственных крестьян. В то же время императрица 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 просвещенный характер своего правления. Как раз в том самом 1767 г., когда был издан указ о запрещении крестьянам жаловаться на помещиков, она собрала с величайшей помпой комиссию для приведения в порядок и пересмотра крайне запущенного и во многом устаревшего законодательства — «сочинения нового уложения». В комиссию была призвана «вся нация» — выборные депутаты от всех сословий и состояний за исключением только помещичьих крестьян, которые тем самым цинично выключались из понятия нации. В руки депутатам Екатерина дала составленный ею «Наказ», на вид весьма радикального свойства, надерганный из популярных произведений западноевропейской просветительной философии. Однако когда некоторые депутаты приняли было всерьез этот лицемерный «Наказ» 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 неопределенное время и больше уже никогда ее не собирала. Но с особенной наглядностью истинная сущность

екатерининского «просвещенного абсолютизма» выступила после подавления восстания Пугачева. «...монархи то заигрывали с либерализмом, то являлись палачами Радищевых и «спускали» на верноподданных Аракчеевых»¹, — писал В. И. Ленин. Потопив в крови крестьянское восстание 1773—1775 гг., Екатерина, с помощью одного из своих самых властных и влиятельных фаворитов, Потемкина, установила в стране режим жесточайшей дворянско-помещичьей диктатуры («Учреждение 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 неприкрытая реакция. Крестьянское восстание под предводительством Пугачева, сколь грандиозный размах оно ни приняло, победить не могло. «Только комбинированное восстание во главе с рабочим классом может привести к цели. Кроме того, говоря о Разине и Пугачеве, никогда не надо забывать, что они были царистами: они выступали против помещиков, но за «хорошего царя»². Тем не менее могучая крестьянская война 1773—1775 гг. нанесла серьезный удар феодально-крепостническому строю. Огромно было ее влияние и на духовную жизнь эпохи.

Полтавская победа, обеспечившая возможность развития русского народа как великой нации, вызвала к жизни богатырскую фигуру Ломоносова. Крестьянская война под предводительством Пугачева, 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 замечательных представителей России революционной, 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.
Наука.
Печать. «Petro Primo Catharina Secunda» («Петру Первому Екатерина Вторая») — многозначительно гласила надпись на знаменитом памятнике Фальконета Петру — «Медном всаднике». Но если Петр, следуя историческому ходу вещей, действительно в какой-то мере вел за собой общество, Екатерина, наоборот, старалась задержать слишком, с ее точки зрения, стремительный, начинавший уже не отвечать интересам самодержавия ход общественного развития: сдерживать, а порой и прямо пресекать все сильнее проявляющуюся инициативу прогрессивных общественных сил.

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 28.

² И. В. Сталин, Сочинения, т. 13, стр. 113.

В последней трети XVIII в. правительством принимается ряд мер по расширению образования: организуются закрытые женские учебные заведения с целью создания «новой породы людей», позднее разворачивается целая сеть начальных и средних школ. К 1769 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 слоев населения. И одаренность 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 (И. И. Ползунов, 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 создается первая у нас научно-общественная организация — «Вольное экономическое общество», ставящее своей задачей изучение вопросов земледелия и хозяйственной жизни России. Замечательно расцветает деятельность Академии наук. Героические усилия Ломоносова не пропали даром: среди академиков оказывается все больше и больше талантливых русских ученых; 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. создается особая Российская Академия для специальной разработки вопросов русского языка и русской художественной литературы. Российская 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. Под редакцией директора Академии Е. Р. Дашковой и при ближайшем участии самой Екатерины начинает выходить орган Академии — литературный журнал «Собеседник любителей российского слова, содержащий разные сочинения в стихах и в прозе некоторых российских писателей». Развивается и книгопечатание. Одновременно с открытием Российской Академии издается 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 помещичь-

их усадьбах. Такова, например, типография И. Г. Рахманинова в селе Казинке Тамбовской губернии (в 1791 г. в ней было, в частности, напечатано «Полное собрание всех донныне переведенных на российский язык и в печать отданных сочинений г. Вольтера»). Особенно необходимо отметить беспримерную просветительскую и книгоиздательскую деятельность Н. И. Новикова. Еще 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 тысячи изданий). Чрезвычайно вырастает количество появляющейся в печати переводной литературы. За данный период выходят переводы многих выдающихся произведений античной литературы, сочинений философов-просветителей, наиболее значительных художественных произведений западноевропейских и даже отчасти восточных литератур. Увеличивается выпуск произведений русских авторов. Уже в первое десятилетие, начиная с 1762 г., число вышедших книг возросло по сравнению с предыдущим десятилетием в пять раз. В дальнейшем выпуск книг все 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, причем 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 небывалый рост периодической печати и вообще книжного дела наглядно свидетельствует о росте читательской аудитории, вовлечении в нее все новых социальных слоев и о том, какой богатой и напряженной идейной жизнью начинает жить русское общество, явно перераставшее в этом отношении те рамки, которые были предназначены для него верховной властью.

В последнее десятилетие XVIII в. делается попытка насильственно вопнать 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. заключен в крепость сам Новиков. Около того же времени была опечатана тамбовская типография Рахманинова. Наконец, в 1796 г., перед своей смертью, Екатерина упразднила все «вольные» типографии. Одновременно была усилена цензура, принявшая особенно угрожающий характер при Павле I.

Все резче обозначавшееся в стране обострение социальных противоречий и классовой борьбы вызвало бурное и стремительное развитие русской общественной мысли. Господствующей идеологией данного периода продолжала оставаться идеология дворянства. С ней начала вступать во все более явную борьбу идеология формирующейся буржуазии. Однако в силу преимущественно земледельческого характера тогдашней России и потому ее 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 нее права владеть крестьянами, принадлежавшего исключительно дворянству. Борьба между дворянством и буржуазией была борьбой в лагере эксплуататоров. Но вспомним слова В. И. Ленина: «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 нарастающим движением угнетенных крестьянских масс, 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 все более угрожающие размеры, что весьма беспокоило и самих помещиков, и правительство. Коробьин прямо заявил, что «причиною 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 находится в неограниченной власти помещика. Между тем, подчеркивал Коробьин, наряду с хорошими помещиками, которые правят крестьянами, «как отцы своими чадами», есть помещики дурные, которые являются «бичом» для крестьян. Хотя Коробьин отнюдь не высказывался за уничто-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т 20, стр. 8.

жение крепостного права, а лишь призывал ограничить его «благоразумными и человеколюбивыми законами», его выступление вызвало целую бурю в лагере крепостников.

С резкими возражениями Коробьину выступил ряд депутатов-дворян. Наоборот, выступление Коробьина вызвало самый горячий отклик со стороны крестьянских депутатов, которые кое в чем его дополнили. Все они заявляли, что помещичьи крестьяне являются «безгласными людьми» и не имеют «о себе никакого защищения» (выступление однодворца Маслова). Земляк Ломоносова, депутат государственных («черносошных») крестьян Иван Чупров подчеркивал, что труд их, поскольку они «в вольности жительство имеют», гораздо продуктивнее подневольного труда «помещиковых крестьян». Требуя вслед за Коробьиным «определенного закона», который ограничивал бы власть помещиков, «безмерно мучащих» своих крестьян, Чупров одновременно резко выступал и против желания купечества получить право владеть крепостными, указывая, что за купцами крестьянам живется еще тяжелее. Выступления крестьянских депутатов 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. Ростки эти были еще очень слабы, отражая не только протест крестьян против крепостного права, но и всю ограниченность, политическую незрелость этого протеста. Однако они были весьма симптоматичны.

Прения по крестьянскому вопросу в комиссии, хотя и не привели ни к какому практическому результату, все же имели крупное значение. Благодаря им крестьянский вопрос впервые был поставлен в качестве важнейшей проблемы современности. В работах комиссии принимал непосредственное участие ряд будущих литераторов, таких, как Н. И. Новиков, М. Попов, В. Майков, Аблесимов, которые после роспуска комиссии внесли этот вопрос в литературу. Один из депутатов комиссии, Т. И. Падуров, пять лет спустя примкнул к восстанию Пугачева и стал одним из наиболее активных его литературных идеологов — автором зажигательных пугачевских прокламаций — «манифестов».

Борьба против бесчеловечного крепостнического угнетения народа явилась благодарной почвой для развития идей просветительной философии, бывшей наиболее ярким и значительным выражением всей умственной жизни XVIII в., который недаром вошел в историю под почетным именем века Разума, эпохи Просвещения.

Центром просветительных идей являлась предреволюционная Франция. Боевым штабом просветительской 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 гнета, 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,— все было подвергнуто беспощадной критике. Все должно было оправдать свое существование перед судилищем разума или же от своего существования отказаться. Мыслящий ум был признан единственным мерилom всех вещей»¹. Из всех деятелей просветительной философии особенно большим — всеевропейским — влиянием пользовался Вольтер. «Влияние Вольтера было неимоверно,— писал по горячим следам Пушкин.— Европа едет в Ферней на поклонение... Общество ему покорено» (XI). Большую популярность имели у нас Ж.-Ж. Руссо и глава Энциклопедии Дидро, побывавший в России, предсказывавший великое будущее русскому народу, живо интересовавшийся русской наукой, литературой и даже начавший изучать русский язык². Приобрели известность материалистические системы Гельвеция и Гольбаха.

Силу просветительских идей почувствовала и правящая верхушка тогдашней России и прежде всего сама Екатерина II, которая сделала попытку использовать эту силу в целях укрепления российского самодержавия. В сношениях с западными философами, в частности в оживленной переписке с Вольтером, она скромно заверяла, что считает себя их прямой ученицей; оказывала щедрое покровительство тем из них, кто терпел преследования и гонения у себя на родине. Те в свою очередь, «обольщенные» этим, превозносили ее восторженными похвалами, создавая ей всеевропейскую славу «философа на троне». Идеи просветительной философии распространялись 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, в комиссии по уложению рьяно отстаивавший права древнего дворянства и помещицы привилегии, автор своеобразной аристократической утопии («Путешествие в землю Офирскую г-на С., шведского дворянина») и яркого обличительного памфлета, обра-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, 1931, стр. 357.

² См. М. П. Алексеев, Вольтер и русская культура XVIII века в сб. «Вольтер. Статьи и материалы», Л., 1947, стр. 13—56; В. И. Чучмарев, Французские энциклопедисты XVIII века об успехах развития русской культуры, «Вопросы философии», 1951, № 6, стр. 179—193, и его же «Об изучении Дени Дидро русского языка», «Вопросы философии», 1953, № 4, стр. 192—206; М. П. Алексеев, «Д. Дидро и русские писатели его времени» XVIII век, сб. III, 1958, стр. 416—431, и там же: В. С. Люблинский, Новое в русских связях Вольтера, стр. 432—439.

щенного, в порядке оппозиции справа, против Екатерины II и ее двора, «О повреждении нравов в России». Никаких реально-политических последствий «вольтерьянство» правящих дворянских кругов не имело. Произнося лицемерные либерально-просветительные фразы, Екатерина на деле все усиливала гнет 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 все теми же заядлыми помещиками-крепостниками.

Но наряду с официальным «вольтерьянством» и в борьбе с ним в кругах прогрессивного дворянства и демократической разночинной интеллигенции складывалась и вызрела передовая русская просветительная мысль, формировалась идеология русского Просвещения, наложившая важнейший отпечаток на духовную жизнь русского общества данного периода, в том числе и на художественную литературу.

Одним из очагов ее становится Московский университет. В 1769 г., когда как раз стали выходить первые русские сатирические журналы и среди них «Трутень» Новикова, была опубликована диссертация магистра Московского университета Дмитрия Аничкова, посвященная вопросу о происхождении религии, в которой автор совлекал с веры «божественный» ореол, доказывая ее естественное — «натуральное» — происхождение. Атеистическим и материалистическим духом проникнуты многочисленные работы по вопросам права выдающегося русского юриста профессора С. Е. Десницкого. Профессор-медик Семен Зыбелин в своих речах по медицинским вопросам перекликался с «голосами» крестьянских депутатов комиссии по уложению, выдвигая в качестве основной причины медленного роста крестьянского населения в России «чрезвычайные налоги и утеснения». Разностороннюю научно-публицистическую деятельность развернул выдающийся русский просветитель Я. П. Козельский¹. В 1768 г. он выпустил трактат «Философические предложения», в котором выступал против самовластия, социального неравенства, ига церкви; оправдывал восстание угнетенных против своих обидчиков, сравнивая его с прорвавшей плотину рекой.

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 казенно-лицемерному «вольтерьянству» Екатерины и ее окружения, они ценили в философии западных

¹ См. Ю. Я. Коган, Просветитель XVIII века Я. П. Козельский, М., 1958.

просветителей именно сильные ее стороны, критически относясь к тому, что ее ограничивало и ослабляло — к надеждам, возлагавшимся просветителями на деятельность «просвещенных монархов».

Важнейшее значение в истории развития русской общественной мысли последних десятилетий XVIII в. имело крестьянское восстание под предводительством Пугачева, которое провело четкую грань между идеологией дворянской и идеологией демократической, заставив многих дворян, еще недавно стоявших на просветительских позициях, качнуться резко вправо. В кругах дворянства получают широкое распространение антипросветительские настроения и тенденции, призывы к уходу «в себя», к самосовершенствованию. Это нашло свое оформление 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-х годах видную роль играл в русском масонстве вельможа, писатель и театральный деятель И. П. Елагин, при котором служил драматург Лукин и одно время Фонвизин. После Пугачевского 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 до ста масонских лож, в которых состояло до двух с половиной тысяч членов. В числе их были видные политические деятели, ученые, литераторы. На первых порах в русском масонстве идеи просветительской философии мирно уживались с мистическим, религиозным мировоззрением. По указанию исследователей русского масонства, в 60-х и 70-х годах почти все члены масонских лож, находившихся под общим началом Елагина, были в то же время и приверженцами просветительской философии; равным образом большинство последних было масонами. Однако в 80-х годах 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 вызывали к себе резко отрицательное отношение со стороны наиболее передовых деятелей русского Просвещения, таких, как Радищев; но 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. Несомненную роль сыграло масонство, с его антирационалистическими тенденциями, призывами к самосовершенствованию, углублением в мир человеческой личности,

мистической настроенностью, таинственной романтикой обрядов и символов, и в формировании русского сентиментализма. Массон А. М. Кутузов печатает в 1781 г. статью «О приятности грусти», во многом предвосхищающую эстетику Карамзина, который в молодости был тесно связан с масонами.

Антипросветительные тенденции правящей верхушки страны и лагеря дворян-крепостников резко усилились в связи с французской буржуазной революцией конца века¹. Недавнее модное увлечение философами-просветителями сменилось 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. Именно с этого времени русский царизм начинает играть роль «международного жандарма».

Наоборот, передовые деятели русского Просвещения относились к освободительным движениям на Западе — американской революции конца 70-х годов, французской революции — с большим сочувствием, а порой и прямым энтузиазмом. Важнейшую роль для развития передовой русской просветительной мысли сыграло многомиллионное восстание крестьянских масс под предводительством Пугачева, 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 другие). С наибольшей яркостью и силой революционизирование русской общественной мысли сказалось в литературной деятельности Радищева, творчество которого и является вершиной русского Просвещения XVIII в.

Расцвет искусства. Исключительного расцвета достигает в последнюю треть века и русское искусство. Появляется целая плеяда крупных дарований, созидающих великие образцы русского национального искусства. Таковы в области архитектуры — Баженов и Казаков; в области живописи — Рокотов, Левицкий, Боровиковский; в области скульптуры — Шубин, Козловский, Мартос. В Академии художеств увеличивается число русских профессоров и академиков. Одновременно появляется ряд выдающихся русских музыкантов и композиторов: Фомин, Хандошкин, Бортнянский и другие. В большинстве своем все эти замечательные деятели искусства вышли из демократических слоев общества (Баженов был сы-

¹ См. Н. К. Гудзий, Французская буржуазная революция и русская литература, М., 1944.

ном дьячка; Шубин, земляк Ломоносова, — сын холмогорского крестьянина; Хандошкин — из крепостных крестьян и т. д.). Это сказывалось и на их творчестве.

Ведущее место в ряду искусств по-прежнему 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. Все больше и больше складывается тот облик величаво царственного города «под 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 созидании Петербурга принимают виднейшее участие замечательные русские зодчие В. И. Баженов, И. Старов (строитель Таврического дворца, подаренного Екатериной Потемкину 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 Кремлевского дворца, не осуществленный 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 друг Новикова 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 заверченный по приказанию Екатерины II, которая нашла его слишком мрачным; Петровский дворец в Москве, построенный Казаковым).

В живописи по-прежнему 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, просвещенной монархини-законодательницы, написанный Левицким и с замечательной точностью воспроизведенный Державиным в «Видении мурзы»). Но в то же время все определеннее сказывается внимание к человеческой личности. Отсюда — присущее в большей или меньшей мере всем этим мастерам стремление к естественности, простоте, человечности портретных изображений, к их индивидуальной характеристике (портрет поэта Василия Майкова, писанный Рокотовым; порт-

рет Дидро кисти Левицкого и т. д.). Портреты Боровиковского овеяны и особой атмосферой «чувствительности», перекликающейся с соответственными тенденциями в художественной литературе конца века — период расцвета карамзинизма. 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 ее изображение в «Капитанской дочке» Пушкина, в точности соответствующее этому портрету).

В живопись этого времени все больше проникает реальная жизнь, раздвигая границы изображаемого, расширяя живописные жанры. Зарождается историческая тематика. Правда, преобладают еще 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 Ерменева, участника взятия Бастилии, рисующего образы крестьян, нищих, слепцов с такой беспощадной правдивостью, которая напоминает Радищева. Наконец, все больше проникает в живопись и постепенно завоевывает в ней право на самостоятельное существование пейзаж (например, пейзажи парков Петергофа, Гатчины, Павловска Семена 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. Таковы замечательные скульптурные «портреты» одного из крупнейших русских скульпторов, земляка Ломоносова, Федота Шубина (бронзовый бюст Ломоносова и др.)

В музыке сказывается все усиливающийся интерес к народному творчеству. Это 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. Русская народная песня питает собой творчество первых русских оперных композиторов — Е. И. Фомина, М. Матинского, В. А. Пашкевича. Ярко проявляется это в особом литературно-музыкальном жанре — так называемой «комической опере», приобретающей в это время широкую популярность и сыгравшей важную роль в развитии национально-русской музыкальной культуры.

В создании ряда комических опер осуществляется сотрудничество выдающихся музыкантов и писателей. Наряду с бытовой «комической оперой» возникает жанр «сказочной оперы». Содержание «сказочных опер» заимствуется из русских народных сказок, однако облакается оно в формы парадного придворного искусства, в основном следующего итальянским оперным образцам.

Из произведений инструментальной музыки этого периода необходимо упомянуть полонезы И. А. Козловского. Проникнутые патристическим 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 перекликаясь 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.

Бурные политические события последней трети XVIII в., продолжающийся рост национального сознания, резкое обострение классово-борьбы, и в особенности борьба угнетенного крепостного крестьянства против помещиков, стремительное развитие общественной мысли, мощное воздействие просветительных идей вызвали небывалый у нас дотоле расцвет художественной литературы. Литература перестает быть делом незначительного меньшинства. Расширяется и заметно демократизируется круг читателей книг. Эти новые читатели предъявляют к литературе свои, более широкие и более демократические требования и запросы, ждут от нее отклика на свои нужды и интересы. К этим новым требованиям писатели вынуждены прислушиваться, а порой и прямо на них опираться. Литература активно вмешивается в классовую борьбу, становится заметной и все более влиятельной общественной силой, которую стремятся использовать представители различных общественных лагерей. В связи с этим резко пополняются писательские ряды. Если в 30—50-х годах 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., дает 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. Наглядным подтверждением того серьезного общественного значения, которое начинает приобретать художественная литература, является приход в нее самодержавной власти в лице Екатерины II, которая ведет оживленную литературную деятельность в качестве издателя, редактора и автора, вступает в борьбу с противоборствующими ей литературными группировками, настойчиво пытается подчинить литературу своим политическим целям и задачам, поставить ее на службу российскому самодержавию. Однако эти упорные усилия оказывались в основном тщетными: 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 приемов Екатерина II вынуждена была все чаще прибегать к иным способам воздействия — цензурным притеснениям и запретам, полицейским репрессиям вплоть до присуждения за литературное произведение к смертной казни.

Условия, в которые поставлен писательский труд, продолжают быть по-прежнему малоблагоприятными. 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. Однако многие писатели все еще 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 общественного значения своей литературной деятельности. Даже крупнейшие писатели, как Фонвизин, как Державин, занимаются литературой в качестве некой дополнительной профессии, в часы досуга от служебных дел и обязанностей. «За слова меня пусть гложет, за дела сатирик читит», — прямо заявляет Державин, в значительной степени высказывая общие взгляды своей эпохи. То, что слова поэта вместе с тем есть уже и его дела, поймет только Пушкин.

В связи со всем сказанным чрезвычайно обогащается и усложняется 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

классицизм, но он все более сдает господствующие позиции новому литературному направлению — русскому сентиментализму. В то же время усиливается стремление литературы к сближению с жизнью, ко все более полному и правдивому ее изображению, все сильнее и яростнее пробиваются побеги предромантизма, начинает формироваться предреализм. Наиболее ярко сказывается это в некоторых элементах поэзии Державина и в особенности в двух вершинных произведениях русской литературы XVIII в. — «Недоросле» Фонвизина и «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева.

Сентиментализм.

Сентиментализм был литературным направлением, возникшим и развившимся в противовес классицизму в различных странах Европы, прежде всего в Англии, в период разложения феодального абсолютизма, роста буржуазных отношений. В России начало этого периода отмечено широкими народными движениями, нарастанием прогрессивно-демократических элементов в национальной культуре и вместе с тем намечающимся кризисом внутри дворянского просветительства.

Литературную борьбу писатели-сентименталисты вели под лозунгом раскрепощения личности. Если на знаменах классицизма было начертано: «Государство», на знаменах писателей-сентименталистов стояло: «Человек». Эстетика классицизма была тесно связана с рационалистической метафизикой; сентиментализм связан с сенсуалистической философией, разрушавшей неизменность и неподвижность метафизических категорий, несшей элементы жизни, движения — диалектики. Путем познания действительности для писателя-«классика» являлась абстрагирующая мысль. Это во многом определяло и основные особенности классицизма в отношении образов, стиля, композиции. Для писателя-сентименталиста путь к познанию действительности — ощущение и вырастающее на этой основе чувство, страсть.

Если основным качеством, обязательным для писателя-«классика», являлась ясность, «трезвость» ума, основной чертой писателя-сентименталиста является чуткое сердце, «чувствительность». Писатель-сентименталист познает действительность не холодной, спокойной мыслью, а воспринимает ее как бы всеми фибрами своего взволнованного, нервно вибрирующего существа.

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

ми, опираясь на «вечные» образцы прекрасного. Сентименталисты сбрасывают двойные оковы «правил» и античных «образцов», подчиняясь одному лишь 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 первенствующих жанров классицизма — трагедии, оды, эпopeи — 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 становится семейный и психологический роман, повесть, т. е. изображение обыденной, реальной жизни. Изложение часто 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 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» исключали изображаемое явление или событие из реального житейского окружения, давали его в отвлеченно-чистом виде, не осложненном никакими путающими, сбивающими внимание связями и опосредствованиями, — словно в колбе экспериментатора. С особенной отчетливостью выражено это в знаменитом законе трех единств драматургии классицизма. В драматургии сентименталистов закон трех единств решительно ниспровергается; уничтожается и резкая отделенность друг от друга жанров трагедии и комедии. Возникают смешанные сценические жанры — «слезной» или «печальной комедии», «серьезной комедии», «комической оперы», «буржуазной трагедии», «мещанской драмы».

В новых жанрах сентиментализма проступает существенно новая черта — значительное расширение круга явлений действительности, допускаемых в литературу, и тем самым известный шаг по пути демократизации последней. Аристократическим героям трагедий классицизма в пьесах сентименталистов

противостоит изображение частного семейного быта обыкновенных людей — представителей средних и даже «низших» классов общества. Примерно с тем же сталкиваемся мы и в жанрах, которые почти совершенно отвергались «классиками», а в поэтике сентиментализма выдвинулись на первый план, стали играть ведущую роль, — в жанрах повести и романа. Херасков пытается, правда, создать особый смешанный род романа-эпопеи, «романа-поэмы», но попытка эта оказывается малоудачной. Роман решительно вытесняет эпопею, сам как бы занимая ее 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 обычной, 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 преобладающими становятся жанры личной, интимной лирики — непосредственного излияния души поэта. 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 характерный 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 определенным, устойчивым значением, — слово в творчестве сентименталистов становится зыбким, многозначным, окутанным смутной, колеблющейся атмосферой эмоциональных оттенков, призвуков, полутоннов. 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. все 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 Хераско-

ва, и обозначился прежде всего кризис политического мировоззрения, которое определялось концепцией «просвещенного абсолютизма» и литературным соответствием которому в основном являлся русский классицизм. В связи с этим в творчестве того же Хераскова возникают настроения разочарования в прежних просветительных идеалах, ослабление общественного пафоса, уход от общественной борьбы в личную жизнь и появляются соответствующие всему этому элементы нового sentimentalного стиля¹. Однако решающую роль в окончательном формировании русского сентиментализма сыграла крестьянская война под предводительством Пугачева. Своеобразным ответом на нее и являются два течения в русской литературе того времени: субъективно-идеалистический сентиментализм Карамзина и его школы и революционное, материалистическое в своей основе творчество Радищева. 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, причем и сам, несмотря на всю свою sentimentalную «чувствительность», остается заядлым крепостником. Радищев, наоборот, решительно становится на сторону поработанного крестьянства, ставит в упор вопрос о насильственном революционном ниспровержении всего самодержавно-крепостнического строя. На первом этапе своей литературной деятельности Радищев создает такое характерное произведение русского сентиментализма, как «Дневник одной недели». Однако в позднейшем «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева «чувствительность» «Дневника» перерастает в грозное и гневное чувство революционного возмущения и протеста. В результате появляется произведение по силе и глубине проникновения в основные противоречия социальной и политической действительности для того времени единственное в своем роде во всей мировой литературе.

¹ См. статью Г. Н. Поспелова «У истоков русского сентиментализма», «Вестник Московского университета», 1948, № 1, стр. 3—27.



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 все более критическое отношение широких общественных слоев 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, и в художественную прозу, и в поэзию, притом даже в такие «высокие» ее виды, как торжественная, хвалебная ода. Но с особенной силой критико-обличительное отношение к действительности проявилось в сатирической журналистике 1769—1774 гг. Каждый из борющихся классов стремился использовать оружие сатиры в своих целях, но особенно большое значение приобретало оно в руках передовых писателей, отражавших оппозиционные настроения прогрессивных общественных слоев и сознательно обращавших свое 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 ее к рукам, направить по определенному, соответствующему ее 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. начинает выходить первый русский еженедельный сатирический журнал «Всякая всячина». Издание его осуществлялось личным секретарем Екатерины «по принятию прошений» Г. В. Козицким, но негласно (и это, конечно, было известно в литературных кругах) руководила журналом сама Екатерина. Мало того, заигрывая с либерализмом, Екатерина побуждала и других литераторов последовать ее примеру. 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 «обер-офицера полевых полков» В. В. Тузова; с 1 апреля — еженедельник

«Смесь»¹, с 1 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.

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 старейшего из всех сатирических журналов — их «бабушки», как с наигранным добродушием она себя именовала, — «Всякая всячина» сразу же попыталась взять на себя опеку над ними. В журнале императрицы приветствовалось появление новых «внучат» и одновременно указывалось направление, которого они должны были держаться и всякое отклонение от которого порицалось. Однако расчеты Екатерины и на этот раз не оправдались. Имея в виду ее неудачу с комиссией по составлению нового «Уложения», Пушкин в плане-конспекте не осуществленной им работы по истории русской литературы точно и метко сформулировал это: «Словесность отказывается за нею следовать, точно так же как народ» (XI, 496). Действительно, очень скоро журнал Козицкого — Екатерины натолкнулся на неожиданное и резкое сопротивление со стороны «словесности». Многие из сатирических журналов 1769 г. не имели серьезного 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 (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 поч-

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 малоизвестного поэта, бывшего преподавателя Шляхетского корпуса Л. И. Сичкарева (см. короткую справку о нем в словаре Новикова).

ты», и в особенности «Смеси» носила более широкий характер. В частности, в «Смеси» было опубликовано «письмо» некоего В. М., 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, «взятколюбов»-чиновников и т. п. Есть в обоих журналах и несколько мест, проникнутых явным сочувствием к положению поработанного крестьянства. Все это выделяло их из общей массы других сатирических изданий; это же, видимо, определило и их относительно большой 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» 1769 г., подлинно боевым органом яркой и передовой социально-общественной сатиры был журнал Новикова «Трутень».

**Новиков-
сатирик.**

Николай Иванович Новиков (1744—1818) был одним из самых замечательных деятелей русского Просвещения и одним из наиболее значительных и смелых русских писателей-сатириков 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. Работа в комиссии необыкновенно обогатила Новикова в смысле знания современной русской жизни. Повседневное участие в работах комиссии ставило Новикова лицом к лицу с самыми разнообразными и вместе с тем особенно наболевшими явлениями русской действительности. Во время записей «диспутов», т. е. прений в комиссии, перед Новиковым проходили представители всех сословий со всеми их неудовольствиями, жалобами, пожеланиями. «Голоса» депутатов раздавались из самых разных лагерей русской общественности — от идеолога «благородного дворянского корпуса», яростного защитника первенствующих государственных прав дворянства князя Щербатова до представителей крестьянства. И Новиков определил свое отношение к ним — стал на сторону угнетенных против угнетателей. Именно в связи с этим центральной темой последующей новиковской сатиры стала тема борьбы с крепостнической эксплуатацией. Ее осуждение, требования смягчить ее, 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. Неизвестен бывал порой и сам издатель журнала. «Доведаться нельзя, чьи руки мешут 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 углубленных архивных разысканий, многое в этом отношении так и остается неясным. 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 последнем сатирическом журнале Новикова «Кошельке») кн. Дашковой; несколько вещей принадлежит случайным авторам. Но участие в журналах Новикова большинства перечисленных лиц носило эпизодический характер, и, кроме того, авторство их установлено 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 своем исследовании, появившемся в 1914 г. и специально посвященном вопросу об издателях и сотрудниках сатирических журналов, подчеркивал, что «сам Новиков был автором существеннейшей части своих трех журналов». Однако Семенников попытался отвести авторство Новикова в отношении самого значительного произведения, опубликованного в новиковских журналах, — «Отрывка путешествия в ***», приписав его Радищеву. Точка зрения Семенникова до недавнего времени считалась общепринятой. Некоторые авторы старались доказать, что другой ярчайший образец сатиры новиковских журналов — «Письма к Фалалею» — принадлежит Фонвизину. Против всего этого энергично и, что самое главное, весьма обоснованно выступили новейшие исследователи (Г. П. Макогоненко, Л. В. Крестова).

Г. П. Макогоненко 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 подчеркивал, что он собрал в сборнике именно свои про-

изведения: «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 «моими 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 того, что вошло в третье издание «Живописца», устанавливая и подчеркивая 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 закрепощенного крестьянства. Г. Макогоненко и Л. В. Крестова убедительно опровергают и доводы своих предшественников в доказательство того, что «Отрывок путешествия в ***» был написан Радищевым.

В третье издание «Живописца» вошли наиболее идейно значительные и вместе с тем наиболее художественно яркие произведения из числа всего, что было опубликовано в «Трутне» и в «Живописце». То, что автором этого, как с большим основанием можно теперь думать, был сам Новиков, позволяет совсем по-новому представить и осмыслить его писательский облик, ставит его — одного из самых выдающихся деятелей русской литературы и русского Просвещения XVIII в. — в ряд самых выдающихся писателей-художников этого времени.

Взявшись за издание сатирического журнала и призывая писателей-современников последовать ее примеру, Екатерина на самом деле преследовала цель погасить сатиру, всячески притупить ее общественно-политическую остроту, отвести ее от конкретных явлений русской социальной действительности, подменив моралистическими общими местами, школьными прописями, направленными против так называемых «общечеловеческих» недостатков — скупости, мотовства, наклонности 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 узкопридворного кружка. Вместе с тем в ряде статей «Всякой всячины» делались попытки оправдать политический курс Екатерины. Так, например, в иносказательной «Сказке о кафтане» вина за прекращение работ комиссии по составлению нового «Уложения» перелажалась 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 мальчишкам»-крикунам, под которыми недвусмысленно

разумеются депутаты вроде Коробьина и присоединившихся к нему крестьянских депутатов.

Самые материалы, печатавшиеся во «Всеякой всячине», были не оригинальны. Если в своем «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 «Всеякой всячине» и тон ее «сатиры», и самые формы ее. Весьма часто редакция «Всеякой всячины» прибегала и к прямому заимствованию, почти буквально переводя из журналов Стиля и Аддисона тот или иной очерк и статью и наспех придавая им путем замены имен на русские или включения русских разговорных оборотов видимость изображений русских нравов. Все это сообщало «сатире» «Всеякой всячины» еще более отвлеченный характер, ставило ее почти совершенно вне подлинной русской жизни.

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. Также используя кое в чем опыт журналов Стиля и Аддисона, Новиков вместе с тем создает резко противоположный им по духу, совершенно новый тип боевого сатирического издания, подымающего самые острые и основные вопросы современности и опирающегося прежде всего на национально-русскую литературную традицию — традицию Феофана Прокоповича, Кантемира, «Тилемахиды» Тредиаковского, Сумарокова. Однако Новиков не только следует традиции, но в соответствии с развитием самой действительности замечательно развивает и во многом углубляет ее.

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 угнетенным крестьянам, беспощадные нападки на помещиков-крепостников составляют основной стержень новиковской сатиры. Это сразу же подсказывалось читателю самим названием новиковского журнала, истинный смысл которого раскрывался сопровождавшим его красноречивым эпиграфом: «Они работают, а вы их труд ядите». Эпиграф этот заимствован из одной притчи Сумарокова, где, однако, он был совершенно лишен той социально-политической заостренности, 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 развертывает 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 — «пятысотлетней 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.) и 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 крепостнической эксплуатации и угнетения. Дворяне, защищавшие крепостнические отношения, обычно ссылались на их якобы идиллически-патриархальный характер, утверждали, что помещик является любящим «отцом» своих крестьян. Против этой лицемерно-лживой концепции и направлен бесподобный по своей жизненности и вместе с тем по заложенной в него автором глубокой иронии бесхитростный рассказ старосты о взыскании им по распоряжению барина штрафа с некоего поремьского «Антошки»: «С Антошки за то, что он тебя в челобитной назвал отцом, а не господином, взято пять рублей. И он на сходе высечен. Он сказал: «Я де это сказал с глупости», и напередки он тебя, государя, отцом называть не будет». Вообще переписка представляет собой произведение, дотоле в нашей литературе небывалое. Сатирическая сила ее исключительно велика. И вместе с тем она дана с такой жизненной правдой, такой художественной реалистичностью, что производит впечатление

не сатиры, а подлинного документа (ср. подлинные документы этого рода, опубликованные в хрестоматии А. В. Кокорева).

Рисуя образы Недоумов и Безрассудов, Новиков тут же добавляет, что есть другие помещики, «помещики-отцы», которые не «преображают» «нужное подчинение в несносное иго рабства». 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. Сумароков, также протестовавший против злоупотреблений помещичьим правом, был, как мы знаем, убежденным крепостником. Новиков, несмотря на свои вынужденные оговорки, является, 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 «издателью»: «Из ваших сочинений приметил я, что вы к состоянию крестьян чувствительны. Вы о них сожалеете вообще; похвалы; но колико же достойны сожаления те, кои во владениях 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». Однако и в этом вопросе Новиков идет 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 «пороссятам» Новиков сочувственно противопоставляет дворян, «наукой подкрепленных». Но подлинный общественный идеал усматривает он за пределами дворянства. Подобно Кантемиру, Новиков нападает и 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-разночи-

нец, «защитник истины, помощатель бедности, ненавистник злых нравов и роскоши, любитель человечества, честности, наук, достоинств и отечества» (см. «Ведомости из некоторого приказа»).

И 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 приходятся «во вкус мещан». 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 доказывает, что оба журнала пришлись по вкусу новой, демократической аудитории, состоявшей из «людей третьего рода». Пришлись же они ей по вкусу потому, что, очевидно, выржали ее чаяния и настроения.

Смелость и независимость Новикова с особенной силой сказались в том, что с самого же начала он твердо встал в резкую и решительную оппозицию к органу императрицы, журналу «Всякая всячина».

**Полемика
«Трутня»
и «Всякой
всячины».**

Одновременно с выходом первого листа «Трутня» «Всякая всячина» в 18-м номере, датированном 1 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 свое письмо до тех пор, «пока не будет сделан лексикон всех слабостей человеческих и всех недостатков разных во свете государств». В вину сатиры А. ставится отсутствие «человеколюбия и кротости». Вслед за этим ответом редакции, заканчивавшимся заявлением, что она не любит «меланхолических писем», некто «Афиноген Перочинов» набрасывает в своем письме два портрета людей, представляющих собой как бы два типа сатирического отношения к действительности: «добросердечного» и «дурносердечного», по терминологии автора. 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 четырем правилам в постскрипуме 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 легкое и добродушное осмеяние невинных общечеловеческих «слабостей», чем сама «Всякая всячина» главным образом и занималась; попытка же действительной борьбы с пороками объявлялась утопическим предприятием неудовлетворенного 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 Афиногеном Перочиновым, разумелся не кто иной, как Сумароков. 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 определенного лица, а и вообще против какой-либо политической сатиры. Тем знаменательнее, что 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», подчеркивал, 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 — приказные.

В следующем, втором листе «Трутня» (от 5 мая) давались и образцы такой сатиры — басня «Слон, произведенный в чин», направленная против придворных «лисиц», и в особенности письмо от дяди-приказного к племяннику. Превосходно владевший немудреной 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 положиися на меня, а ты со стороны ни дай, ни вынеси, будешь брать жалованье; а коли будет ум, так и еще жало-

ваньев под десяток в год получишь». Написанное замечательно метким бытовым языком, воссоздающим перед читателем образ одного из типичных представителей «крапивного семени» — матерого 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 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, по-видимому, 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 свое письмо Правдулюбов и немедленно вступает в открытую и негодующую полемику с последней. «Я сам того мнения, что слабости человеческие сожаления достойны, однакож не похваляю, и никогда того не подумаю, чтоб на сей раз не покривила своей 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 называть 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 бы направить свое 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 дня 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-раздраженный голос самой императрицы: «На ругательства, напечатанные в «Трут-

не»... мы ответственность 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 «Всякия всячины», как к нему не относящуюся». В следующем же номере (от 16 июня) появилось новое ответное письмо Правдулюбова, представляющее собой шедевр так называемого эзоповского, т. е. иносказательного, языка. Правдулюбов все время, не в пример Екатерине, очень ловко остается 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 ее «пожилой дамой» — намек, не особенно приятный Екатерине, которой тогда уже, действительно, пошел пятый десяток. Еще более ядовитым был упрек 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 ссылка на «избалованность похвалами». При этом Правдулюбов несколько 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, самовластие свойственное, а таким безделицам, как ее листки, никакая власть неприлична: уничтожает верхняя власть какое-нибудь право другим». Таким образом, перед лицом потерявшей всякое самообладание, внезапно заговорившей языком, «самовластие свойственным», «Всякой всячины» — Екатерины — Правдулюбов, т. е., надо думать, сам Новиков, сохраняет полное спокойствие и хладнокровие, ловко поражая свою противницу ее 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. Он спешит обезопасить себя и другим способом. В том же номере, вслед за вторым письмом Правдулюбова, появляется письмо некоего Чистосердова (несомненно, новая маска самого Новикова), который с сочувствием к издателю «Трунтя» передает толки про него в кругах высшей знати: «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 его потрудиться для пользы государственной описывать нравы какова ни на есть царства

русского владения, но нынче де дали волю писать и пересме- хать знатных и за такие сатиры не наказывают...» Опубликовано письмо Чистосердова было очень ловким тактическим ходом. Издатель «Трутня», игнорируя от имени Правдулюбова угрозы «Всякой всячины» в качестве «безделиц», одновременно устами Чистосердова подчеркивает, что он образует единый фронт с подлинной «верхней властью», которая сама «дала во- лю пересмежать знатных» — право литературной сатиры. Благо- даря этому Новиков оказывался неуязвим: выступая с резкими отповедями против Екатерины, прикрывавшейся маской «Вся- кой всячины», он вместе с тем ставил себя под защиту той же Екатерины в ее собственном лице.

И Новиков блестяще использует это. Сатира его становится все резче и прямее, захватывает все больший круг злободнев- ных политических тем; наряду с этим все пренебрежительнее делается его отношение ко «Всякой всячине», которую, прозрачно пародируя ее название, он именует «Всяким вздором» и прямо обвиняет в литературном воровстве, в том, что она «перекрапывает на свой салтык» статьи из английского журна- ла «Зритель», выдавая их за свои собственные произведения. Попутно Новиков снова делает, все на том же эзоповском языке, смелые намеки на фактическую хозяйку «Всякой всячины», подчеркивая ее «неограниченное самолюбие» (слова, которые легко расшифровать как неограниченное самодержавие), ее стремление повелевать всем и всеми, ее требования всеобщих себе похвал.

Особенно беспокоить и раздражать императрицу должно было то, что «Трутень» был не один. В полемику о сатире и ее задачах вскоре вмешался и ряд других «внучат» «Всякой вся- чины», причем некоторые из них оказались на стороне Новико- ва. С защитой прямой и общественно-заостренной сатиры вы- ступили «Смесь» и «Адская почта». Даже журнал Чулкова «И то и сию», который избегал общественно-политической тема- тики — «шутил около себя», выступал против сатиры «на лица» и объявил за это, следом за Екатериной, издателя «Трутня» «неприятелем всего рода человеческого», — кончил резкими вы- падами против той же «Всякой всячины».

Не ограничиваясь теоретическим изложением в связи с пись- мом «господина А.» своих взглядов на сатиру, «Всякая всячи- на» поспешила дать и практические образцы надлежащей, с ее точки зрения, сатиры, направленной не на «исправление» поро- ков, а исполненной «снисхождения» и «человеколюбия». В од- ном из следующих же номеров журнала было напечатано очередное «читательское» письмо, за подписью «Занепрасно ободранного». Автор письма, жалуясь на взяточничество и не- правосудие подьячих, просит у редакции средства, с помощью которого можно было бы их «перевести», «как переводят кло- пов, 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 полюбовно разрешать все возникающие между ними взаимные обиды, не надо будет обращаться и к помощи подьячих. С резким ответом на эту 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, чтоб она была способна к такому детородию, ибо последние ее внучата поразумнее бабушки, в них я не вижу таких противуречий, в каких она запуталась. Бабушка в добрый час намеряется исправлять пороки, а в блаженный дает им послабление: она говорит, что подьячих искушают и для того они берут взятки; а это так на правду походит, как то, что черт искушает людей и велит им делать злое». Издевается автор «Смеси» и над призывом «не таскаться по приказным крючкам». «Конечно, по-пустому тягаться не сыщется охотников. Верно, если бы все были совестны 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 заключен смелый политический намек 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»: «Пуускай 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», за что она с горячими похвалами приемлется всеми «истинными сынами отечества». С защитой сатиры «Трутня» выступает и «Адская почта». Вторя Правдулюбову «Трутня», Ф. Эмин нападает на характер отвлеченного морализирования, который хочет придать сатире «Всякая всячина», категорически выступавшая против «стремления целить на особы», т. е. сатирического обличения определенных порочных лиц. Как видим, русская словес-

ность 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 внезапно изменила принятую ею линию. Во «Всякой всячине» неожиданно появляются статьи, не только резко обращенные против «лихоимцев» и «приказных людей», т. е. тех самых подьячих, которых незадолго до того журнал брал под свою защиту, но и содержащие многозначительный призыв к ним «исправиться», пока еще есть время, под угрозой совершенного «истребления». Как видим, журнал снова заговорил языком, «самовластия свойственным», но на этот раз уже не по адресу «Трутня», а по адресу тех, с кем сам «Трутень» и поддерживавшие его сатирические листки 1769 г. вели упорную борьбу. Это было безусловной моральной победой Новикова. Вообще не приходится преуменьшать огромного литературно-общественного значения полемики между «Трутнем» и «Всякой всячиной». 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 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 таких всех ей уничтожить не можно». «Всякая всячина» неосторожно заявила, что отдает Правдулюбова на «суд публики». Издатель «Трутня» с готовностью принял это. К «суду публики» — «судьи справедливого» — неоднократно апеллировал и он сам. И перед лицом этого судьи журнал Новикова явно выпрыгивал процесс за процессом: замечательный успех его издания был блестящим тому подтверждением. Наоборот, читательский интерес к журналу Екатерины угрожающе падал: 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 1770 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. Все это наглядно свидетельствовало о том, что устами

Новикова действительно заговорило впервые проявившееся в нашей литературе передовое демократическое общественное мнение. Дав изданием «Всякой всячины» толчок к появлению ряда других сатирических журналов, Екатерина сама вызвала такие силы, с которыми не могла справиться только литературным путем. Но, потерпев поражение в качестве журналиста, Екатерина, понятно, имела полную возможность отыгратья в качестве носительницы «верхней власти». И этой возможностью она, видимо, не преминула воспользоваться.

Уже в одном из июньских номеров «Всякой всячины» (номер от 5 июня) появляется предостерегающая редакционная заметка, недвусмысленно призывающая воздержаться от «словохотия». Затем, очевидно, последовали цензурно-полицейские меры. На это прямо 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 пьес 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.) «Всякия всячины». Правда, удается добиться разрешения на продолжение издания своего журнала и Новикову, но, по-видимому, 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 демонстративном изгнании со страниц «Трутня» того, кто эту полемику главным образом и вел, т. е. Правдолюбова. В одном из первых же номеров «Трутня» 1770 г. появилась следующая весьма выразительная редакционная заметка: «Письмо г. Правдолюбова напечатано не будет. Оно задевает «Всякую всячину» и критикует господина сочинителя за то, что от критики свободно». Заканчивается заметка словами: «Я сообщаю г. Правдолюбову, что подобных сему писем и впредь печатать не буду» (лист VII, февраля 16 дня). Отказ напечатать письмо, «задевающее» «Всякую всячину», знаменовал почти полное изменение физиономии журнала. Сатира его начинает приобретать все более невинный характер, выражаясь отныне по преимуществу в нападках на кокеток, щеголей и щеголих, изредка на подъячих. Изменяется и эпитафия «Трутня». Из того же Сумарокова берется новый эпитафия, который носит весьма многозначительный характер: «Опасно наставленья строго, где зверства и безумства много» (перемена эпитафия была произ-

ведена Новиковым уже при выпуске вторым изданием первых десяти номеров «Трутня» за 1769 г.).

Несомненно, что это «превращение» было вынужденным. Изгнание «Правдолюбова», т. е. 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 новые журналы, которые появляются в 1770—1771 гг., почти совершенно лишены элементов сатиры, а там, где эти последние имеются, как, например, в новом журнале Чулкова «Парнасский щепетильник», они носят характер исключительно литературной сатиры. 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 спасен, но зато внутренне почти совершенно обесцветился. Весьма невыгодно сказалось это и на отношении к журналу читателей: тираж его упал с 1200 до 750 экземпляров. Сознавал все это и сам Новиков. В одном из номеров «Трутня» были опубликованы два читательских письма, авторы которых горько сетуют на изменение лица журнала: «Господин Трутень!—начинается первое из них,— кой черт! что тебе сделалось? Ты совсем стал не тот, разве тебе наскучило, что мы тебя хвалили, и захотелось послушать, как станем бранить?» Дальше 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; буде не так, так прощай, Трутень, навсегда». Столь же решителен в своей оценке нового «Трутня» автор второго письма. Оба эти читательских письма, подписанные обычными шуточными псевдонимами («Тот, кто написал» и «Услужница ваша, Не отгадаешь кто»), возможно, были составлены в самой же редакции «Трутня», но они, несомненно, выражали голос читателей журнала. Сам Новиков в редакционном ответе упоминает, что он получил еще четыре подобных же письма. Однако вернуть «Трутню» его прежний облик было, конечно, не во власти его издателя. Больше того, как показало ближайшее будущее, «Трутень» не смог существовать даже и в таком обесцвеченном виде. Екатерина, очевидно, решила положить конец жанру общественной сатиры и даже прекратила с этой целью издание «прабабки» этого жанра. 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 довременного 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 неприязненным к нему отношением: «Господин издатель! 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.

Через месяц после закрытия «Трутня» Новиков попытался снова продолжить свою деятельность на поприще журналиста, приступив, как это убедительно доказывает В. П. Семенников, к изданию через подставное лицо нового ежемесячного журнала «Пустомеля». Уже во вступительной статье «Вместо предисловия» Новиков опять делает ряд прозрачных выпадов против «Всякой всячины». Не удивительно, что новый журнал после второго же номера, в котором было напечатано замечательное сатирическое «Послание к слугам моим» Фонвизина, внезапно и, можно думать, также не по своей воле прекратил существование.

«Живописец». Насильственно отстраненный от сатирической журналистики, Новиков занялся составлением «Опыта исторического словаря о российских писателях», самая потребность в котором свидетельствует о значении, какое приобрела литература в жизни общества. В словаре бросается в глаза любовное внимание составителя к литераторам, вышедшим из 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 «Словарем», Новиков, видимо, не переставал мечтать о возобновлении своей прежней деятельности журналиста-сатирика. Случай к этому 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 трех «злонравных» старух — ханжи Ханжахиной, ее сестры злостной сплетни-

цы Вестниковой и невежественной Чудихиной. Наоборот, правительство в речах добродетельного резонера Непустова рисуется в качестве носителя просвещения и всяческого прогресса. Казенно-официальный характер этой сатиры был, таким образом налицо. Однако факт появления сатирической комедии, написанной самой императрицей, давал как бы новое разрешение на запрещенный было сатирический жанр. 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 стремится поставить под защиту не только Екатерины-императрицы, но и Екатерины-литератора.

Свой новый журнал Новиков прямо посвящает «Неизвестному г. Сочинителю комедии «О время!». В торжественно-посвятительном «приписании» всячески превозносятся заслуги «неизвестного сочинителя», которого Новиков призывает 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 не скрывая своего имени, ибо ему нечего в данное время бояться «злословия порочных». Мало того, издатель «Живописца» указывает, что только один пример «неизвестного сочинителя» мог побудить и его самого взяться за издание сатирического журнала. Заканчивается посвящение просьбой к «неизвестному сочинителю» сотрудничать в «Живописце». Нельзя не признать, что Новиковым 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 поддалась на весьма лестный для ее авторского самолюбия тон посвящения и ответила любезным письмом, в котором даже соглашалась в дальнейшем сотрудничать в журнале. Письмо это, 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 ее сочувственном отношении к новому изданию. Это ставило Новикова в весьма выигрышное положение, которое он очень искусно использовал. Опыт с изданием «Трутня» не прошел для него даром. В стремлении обезопасить себя от возможных репрессий Новиков все время подчеркивает, что своими обличениями он выполняет всего лишь предначертания «верховой власти», нападая на то, что преследует и с чем борется сама императрица

Екатерина, официальные 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, которые рисуют в идиллически-прикрашенном виде жизнь крестьян, изображая их «блаженными», «невинными» и «добродетельными пастушками, бросающимися друг другу в объятия и в упоении восклицаящими: «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 такой, как она есть, пишут то, «что видят». Показать тяжкую крепостную неволю во всей ее жестокой обнаженности — это и составляет задачу самого сильного и замечательного произведения из всей сатирической журналистики того времени — «Отрывка путешествия в***», задуманного, возможно, еще во времена «Трутня» (см. 8-й и 17-й листы «Трутня» 1770 г.) и опубликованного в одном из первых же номеров «Живописца» (в 5-м листе) за условной подписью: И. Т.

В «Отрывке» дается исключительное по яркости и эмоциональной силе описание некоей «деревни Разореной» — «сего обиталища плача», — изнемогающей под невыносимым управлением «жестокосердого тирана» — помещика. Гнетущее впечатление от описания этой деревни особенно усилено тем, что в его центре 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 ночью работою понуждает... а того не думает, что через 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 голодных малых детей». Слово бы наглядной иллюстрацией к этим словам «Отрывок» и является. «Отрывок путешествия в***» представляет собой самое резкое и негодующее изображение в нашей литературе крепостного рабства вплоть до выхода в свет 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 нем дерзостное

нападение на «целый дворянский корпус». Новиков и сам понимал серьезность и ответственность этой статьи и заранее постарался обезопасить, насколько это было возможно, себя и свой журнал. Печатая «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 своем 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 подчеркивает, что автор последнего напал на нем не на дворянство вообще, а всего лишь давал изображение дурного помещика, злоупотребляющего своей властью.

Помещая через некоторое время (в 14-м листе) продолжение «Отрывка», Новиков 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 подчеркивалась лояльность издателя. Вместе с тем тут же Новиков дает 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 рассказали весьма много доброго, и о «нетерпеливости» скорее ее повидать. Но описания этой деревни на страницах «Живописца» так и не появилось. Тем самым читателям как бы подсказывалось, 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». «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 переме-

жаются в них зарисовками дикого быта, невежественных и бесчеловечных крепостников. Отец Фалалея, Трифон Панкратьевич, старый солдафон, позднее служивший, видимо по гражданской части, но отрешенный «от дел за взятки», вздыхает по старым временам. «Сказывают, что дворянам дана вольность: да черт ли это слыхал, прости господи, какая вольность? Дали вольность, а ничего не можно своею волею сделать; нельзя у соседа и земли отнять... 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...» Дерет кожу со своих крестьян и Трифон Панкратьевич. Однако пользы, как говорит он, 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 отделает, перемен двенадцать подадут» (т. е. перемен двенадцать розог). Таким же растити родители и 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 Панкратьевич 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». Трифон Панкратьевич — любящий супруг; свой семейный быт, отношение к жене 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». Смерть супруги 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 ее заботы, все ее помыслы об единственном дитятке Фалалеюш-

ке. Но ее чувство к сыну того самого порядка, о котором скажет несколько лет спустя ее ближайший литературный двойник — Простакова в «Недоросле»: «Слыхано ли, чтоб сука щенят своих выдавала?» 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 насадила 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 ее последние часы, Акулина Сидоровна «в один день трижды исповедовалась». «Знать, что у нее многонько грешков-то скопилось», — ехидно замечает дядюшка.

Изображение быта, нравов и немудреной житейской философии родителей Фалалея замечательно дополняет собой те картины нищей, рабской и забитой жизни крестьян деревни Разореной, которые были даны в «Отрывке путешествия в ***». Там были показаны крепостные крестьяне, здесь — их владельцы. Органическая связь этих произведений подчеркивается и самим издателем «Живописца». Родители Фалалея сразу почувствовали, что сатира «Отрывка» представляет собой прямое на них нападение. «Приехал к нам сосед Брюжжалов и привез с собой какие-то печатные листочки и, будучи у меня, читал их, — пишет сыну возмущенный Трифон Панкратьевич. — Что это у вас, Фалалешюшка, 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 мучают 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, причем почти так же, как и высмеянные самой Екатериной персонажи ее комедии «О время!». Новиков как бы хотел подчеркнуть, что враги «Живописца» являются вместе с тем и врагами правительства. С этой же целью, очевидно, введено в «Письма» и упо-

минание в качестве доброго помещика, берущего со своих крестьян весьма умеренный оброк, одного из самых известных фаворитов Екатерины, Григория Григорьевича Орлова. Все 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. С «Живописцем» повторилось совершенно то же самое, что произошло с «Трутнем». Со страниц журнала постепенно исчезают острые сатирические темы, в первую очередь — обличения крепостников; сатира его становится все смиреннее и бесцветнее. Конкретные сатирические зарисовки жгуче-злободневного содержания заменяются отвлеченными рассуждениями о человеческих страстях и пороках вообще. Но и эта перемена не спасла журнала. Подобно «Трутню», не dokonчив второго года издания, к началу июля 1773 г. «Живописец» оказывается вынужден вовсе прекратить свое существование.

«Кошелек». В следующем, 1774 г. Новиков предпринимает издание своего последнего сатирического журнала — «Кошелек». Самая возможность нового издания, начатого в разгар Пугачевского восстания, видимо, была обусловлена тем, что Новиков постарался поставить журнал под непосредственное покровительство Екатерины: листы «Кошелька» через бывшего издателя «Всякой всячины» Козицкого подносились императрице. В соответствии с этим с самого начала выхода «Кошелька» сатира его оказывается из всех трех новиковских изданий наименее «когтистой». Тем не менее и она носила политический характер. Одной из замечательных черт всей деятельности Новикова является горячий патриотизм.

«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». Стремясь лучше познакомить 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»; издает «Древнюю российскую идрографию», публикует отдельно ряд исторических памятников. В предисловии к «Вивлиофике» Новиков пишет: «Полезно знать нравы, обычаи и сведения о своих прародителях; похвально любить и отдавать справедливость достоинствам иностранным; но стыдно презирать своих соотечественников и гнушаться оными».

В своих сатирических журналах, продолжая традицию Кантемира и в особенности Ломоносова, Новиков решительно восстает против засорения не только нашего письменного языка, но и устной речи иностранными словами, требуя «с крайнею только осторожностью употреблять иностранные речения», а «отыски-

вать коренные слова российские и сочинять вновь у нас не имевшиеся». Борьба против «французомании» была по существу борьбой против все тех же дворян-крепостников, которые, подобно ряду сатирических персонажей «Живописца», «не знали русского языка», «ненавидели Россию», чувствовали и вели себя в своих поместьях, как в «неприятельской земле». Именно эта-то борьба, которую настойчиво вел Новиков и в своих первых сатирических журналах, составляет основное содержание «Кошелька». Его центральной сатирической мишенью является «шевалье де Мансонж» (mensonge по-французски — ложь), бывший у себя на родине мастером «волосоподвигательной науки», т. е. парикмахером, но решивший отправиться в Россию, чтобы заняться более прибыльной профессией — учителя русских дворянских сынков. 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 французской», 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. С первой же страницы «Кошелька» французской галантерее — «ложным, фальшивым драгоценностям» — противопоставляются «истинные драгоценные жемчуги, предками нашими любимые»; современным «русским парижанцам», «несмысленным обезьянам», выставляющим себя «на посмешище всея Европы», противопоставляются «наши праотцы», украшенные «древними великими добродетелями». Однако 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 просвещенной монархиней, надевала она на себя и личину русской «патриотки». Однако этот «патриотизм» был призван служить podporой ее самодержавию. В своих якобы «патриотических» выступлениях против нападок некоторых западных писателей на самодержавно-крепостническую Россию Екатерина стремилась доказать, что под ее «материнским» управлением Россия — счастливейшая в мире страна, что русский крепостной крестьянин живет в исключительном довольстве и благополучии и т. п. В таком же свете рисовалось Екатериной и русское историческое прошлое. Совсем иным был патриотизм Новикова. Пламенное патриотическое чувство к родной земле и к своему народу сочеталось у него с резкой критикой отрицательных сторон и явле-

ний тогдашней действительности. Его патриотизм был патриотизмом гражданским, приближавшимся к позднему революционному патриотизму Радищева. Естественно, что не мог Новиков сплошь идеализировать и все 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. В следующем же листе «Кошелька», вместо обещанного продолжения официально-патриотической демонстрации «великих древних добродетелей», высказывается в форме письма в редакцию резкое критическое отношение к реакционным явлениям допетровской старины, «когда все науки заключались в одних святцах... когда женились, не выдав невесты своей в глаза; когда все добродетели заключались в густоте бороды; когда за различное знаменование... сожигали в срубах или из особого благочестия живых закапывали в землю». Напоминая обо всем этом, автор письма иронически спрашивает издателя «Кошелька», где же видит он во всем этом «древние российские добродетели?»

Правда, иронические нападки на «древние российские добродетели» вкладываются здесь Новиковым в уста одного из щеголей, «русского француза». Однако есть все основания думать, что это снова защитная форма и что высказывания эти отражают точку зрения самого Новикова. Во всяком случае обещанного Новиковым ответа «критику» не последовало, а с 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 номерах была опубликована комедия в одном действии «Народное игрище», дающая изображение крепостнических отношений в самых идиллических тонах (высказывалось предположение, что пьеса была написана кн. Дашковой). В девятом номере появляется хвалебная ода.

Но все это не спасло журнала. Номер девятый стал и последним. Мало того. Сам издатель «Кошелек» вынужден был оставить Петербург. «Кошелек» был последним представителем нашей сатирической журналистики конца 60-х — начала 70-х годов. Смогли в полной мере возобновиться в печати дух и приемы новиковской сатиры только двадцать лет спустя, в сатирических журналах И. А. Крылова.

Просветительская деятельность Новикова.

Под влиянием неудачи на литературно-общественном поприще Новиков «неожиданно», по его собственному признанию, становится масоном. Но вместе с тем широкие просветительские тенденции не только не ослабевают в нем, но еще больше усиливаются. «Благородная натура этого человека постоянно одушевлялась высокою гражданскою страстию — разливать свет образования в своем отечестве» (Белинский, IX, 671). Пользуясь масонскими связями и формой масонской

организации, Новиков развивает исключительную по размаху 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 — «Типографической компании». Новые журналы, которые начинает издавать Новиков: «Утренний свет», «Московское ежемесячное издание», «Покоющийся Трудолюбец» и др. — в той или иной степени окрашены в масонские тона. Однако в них появляются подчас произведения в прежнем сатирическом духе: нападки на петиметров, сцена избияния бариним слуги (в «Покоющемся Трудолюбце»), «Пословицы российские» (в «Городской и деревенской библиотеке» за 1782 г.), авторство которых Г. П. Макогоненко приписывает самому Новикову. Печатается в них ряд статей философско-этического характера, в которых выдвигаются идеи величия человеческой природы, равенства, патриотического служения «отечеству». Появляются статьи и на политические темы. Таково обширное сочинение «О торговле вообще» (в «Прибавлениях к Московским Ведомостям», 1783 г.), которое Г. П. Макогоненко, также считая его принадлежащим Новикову, называет «самым крупным достижением политической мысли русского Просвещения» до радикального «Путешествия». В статье высказывается явное сочувствие к республиканскому строю и освободительным движениям на Западе. Равным образом в издававшейся Новиковым и получившей очень большую популярность газете «Московские Ведомости» дается подробная и сочувственная информация об американской революции.

Именно к людям новиковского круга может быть полностью отнесена характеристика, данная Пушкиным лично известным ему масонам-мартинистам: «Мы еще застали несколько стариков, принадлежавших этому полу-политическому, полу-религиозному обществу. Странная смесь мистической набожности и философического вольнодумства, бескорыстная любовь к просвещению, практическая филантропия ярко отличали их от поколения, которому они принадлежали» (XII, 31—32).

О том, что общественно-политические взгляды Новикова не изменились, свидетельствует и многократная перепечатка им, в качестве нового «умноженного» издания «Живописца», наиболее ярких и сильных своих сатирических произведений, начатая как раз в том же 1775 г., когда он вступил в масонскую организацию. Глубоко продумана сама композиция этого издания. Включенный в него материал разбит на две части, причем первая из них заканчивается копиями переписки крестьян с помещиком, а вторая — «Отрывком путешествия в***»; этим, несомненно, снова подчеркивается то центральное значение, какое имела в сатире издателя «Трутня» и «Живописца» антикрепостническая тема.

Культурно-просветительское 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. 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 образцы русской и зарубежной художественной литературы, произведения западноевропейской просветительской 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 масонская и розенкрейцерская литература занимает сравнительно скромное место.

Замечательной чертой деятельности Новикова является то, что он сумел сообщить ей подлинный общественный размах, сплотив вокруг себя ряд таких же, как он сам, энтузиастов просвещения. Просветительская деятельность Новикова вызвала настороженное внимание Екатерины II, считавшей его «умным и опасным человеком». С 1784 г. начинаются систематические преследования Новикова, допросы, обыски, ограничения его издательской деятельности. В 1792 г. Новиков был арестован и без предания суду, личным распоряжением императрицы, приговорен к пятнадцати годам заключения в Шлиссельбургской крепости. Его книгоиздательские и книготорговые предприятия были разгромлены, ряд выпущенных им книг и изданий сожжен. Через четыре года, при Павле, Новиков был освобожден. Вышел он из крепости разоренным материально и совершенно разбитым физически. Его общественно-просветительская работа прервалась навсегда. 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. В 1918 г. В. И. Ленин выдвинул мысль о постановке памятников «великим революционерам и тем мыслителям, поэтам, которых не хотела чтить буржуазия за свободу их мысли и прямоту их чувства»¹. В составленном в связи с этим и одобренном В. И. Лениным списке имелись имена Радищева и Новикова.

Значение сатирических журналов Новикова. Очень велико значение Новикова и как писателя-сатирика. Сатирические журналы Новикова, несомненно, принадлежат к числу наиболее выдающихся 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, «недо-

¹ А. Луначарский, А. Н. Радищев, П., 1918.

статки прошлого положения дел не представлены в столь резких и живых картинах, как в сатире Новикова...» (II, 175). Вместе с тем Добролюбов, как уже указывалось, справедливо подчеркивал 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, как несправедливое правосудие, взяточничество, рабское подражание всему французскому, продолжали преспокойно существовать, несмотря на самые яростные их обличения на страницах сатирических журналов. Крайне ограниченные возможности своей сатиры с горечью ощущал и сам Новиков. Ограничена была новиковская сатира и в своей обличительной силе. Так, подымаясь до сознания зла крепостничества, сатира «Трутня» и «Живописца» не подымалась до постановки вопроса о необходимости народного восстания. В этом отношении весьма показательно, что даже в наиболее резком и далеко идущем антикрепостническом произведении новиковских журналов — «Отрывке из путешествия в***» — крестьяне лишены каких бы то ни было бунтарских стремлений. Этим сатира новиковских журналов существенно отличается от позднейшего 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 центральной проблемы русской жизни того времени — вопроса о крепостном праве. Наконец, вслед за Ломоносовым журналы Новикова боролись за отечественную культуру, за национальное самосознание русского общества.

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 сатирических видов и форм. Многие из них 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 («подряды»)

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. Исключительной виртуозности достигает Новиков в разработке и использовании эзоповского языка, дававшего возможность проводить через цензуру смелые политические намеки и выпады. Замечательной разработки достигает язык сатирических персонажей журналов Новикова, представляя в этом отношении значительный шаг вперед от прозы первых комедий Сумарокова и непосредственно подходя к языку комедий Фонвизина.

Особенно ценно то, что все только что перечисленные разнообразные литературные формы и виды новиковской сатиры наполняются реально-жизненным, а не литературно-заимствованным содержанием. Причем сатирик стремится дать «действительную живопись» — показать жизнь такой, как она есть, сколь бы ни был суров 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 предваряя здесь пафос радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву». В изображении жизни и особенно в обрисовке человеческих характеров сатира журналов Новикова во многом остается еще под властью традиционных схем, свойственных поэтике классицизма: всякого рода Кривосудам, Безрассудам, Чужехватам, Криводушиным, Змеянам противопоставлены Правдулюбовы, Чистосердовы, Любомудровы. Вместе с тем в полемике с Екатериной и ее литературными подголосками Новиков заявлял, что сатира, заслуживающая этого названия, должна носить сугубо конкретный характер, быть «критикой на лицо», а не «на общий порок», что сатирические портреты должны быть списываемы с живых людей — с «подлинников». При соблюдении этого условия такая сатира с течением времени получает и широкое обобщающее значение: «критика, писанная на лицо, по прошествии многих лет обращается в критику на общий порок». При всей еще примитивности такого способа типизации, как непосредственное списывание с «подлинников», он принципиально противоположен отвлеченно-рационалистическому построению образов в «высоких» жанрах классицизма и является шагом по пути, ведущему к методу реалистического обобщения и к художественному воспроизведению в литературе реальной русской жизни. Действительно, 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 упрощенно-рационалистического схематизма. Здесь перед нами — явные зачатки 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 «Недорослю» Фонвизина и к «Путешествию из Петербурга в Москву» Радищева. 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 француза, сказывающие о себе, что все они бароны, шевалье, маркизы и графы... Многие из них в превеликой ссоре с парижской полицией... и ради того приехали они 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 жаргон щеголей 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 воспроизведет несколько позднее И. П. Мятлев в «Сенсациях и замечаниях госпожи Курдюковой за границей, дан л'этранже». Образы французов-гувернеров в «Дубровском» и «Капитанской дочке» Пушкина заставляют вспомнить мастеров «волосоподвигательной науки» из «Кошелька» и других новиковских журналов. 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 своем пресловутом «Иване Выжигине» Фаддей 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. Новейшее переиздание под ред. и со вступительной статьей и комментариями Л. Н. Беркова — «Сатирические журналы Н. И. Новикова», М.—Л., 1951. В примечаниях редактор отстает принадлежность «Отрывка из путешествия в***» Радищеву и «Писем к Фалалею» — Фонвизину; однако даваемая им аргументация не вносит существенно нового в решение вопроса. В том же году появился однотомник «Избранных

сочинений» Н. И. Новикова со вступительной статьей и комментариями Г. П. Макогоненко, М.—Л., 1951. В одностомнике вошли все статьи Новикова из его сатирических журналов, «Опыт исторического словаря о российских писателях», критические статьи, статьи по истории и философии и др. Авторство Новикова в отношении некоторых произведений, включенных в состав одностомника, еще является в той или иной мере дискуссионным, однако для большинства их оно обосновывается достаточно убедительно. Сама же попытка впервые в истории собрать произведения Новикова воедино представляется в высшей степени ценной. Из других сатирических листков были переизданы в 1858 г. А. Н. Афанасьевым «Поденьшина», в 1892 г. журналом «Будильник» — «Всякая всячина». В 1940 г. Учпедгизом был выпущен сборник «Русские сатирические журналы XVIII века. Избранные статьи и заметки», сост. Л. Б. Лехтблау, под ред. проф. Н. К. Гудзия, со вступительной статьей составителя «Русская сатирическая публицистика XVIII века».

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, 1920. Ряд дополнительных данных имеется в 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 Афанасьевым «Поденьшины», «Пустомели» и «Кошелька»). Сатирической журналистике екатерининского времени посвящена и его первая критическая работа «Собеседник любителей российского слова». 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, и в его книге «История русской журналистики XVIII века», М.—Л., 1952.

О деятельности Новикова как издателя сатирических журналов см. соответствующие главы в работах о Новикове, к настоящему времени сильно устаревших, А. Незеленова «Н. И. Новиков — издатель журналов 1769—1785 гг.», Спб., 1875; В. Боголюбова «Новиков и его время», М., 1916. О Новикове см. у Г. В. Плеханова «История русской общественной мысли, Сочинения, т. XXII, 1925, гл. XII; в «Истории русской литературы» М. Горького, М., 1939, стр. 25—35. Однако, как и в отношении Радищева, Горький, борясь с либеральной легендой о Новикове, возводившей его в ранг «вождей и пророков», недооценивает историческое значение деятельности Новикова-сатирика. Новикову как писателю-сатирику посвящена работа Е. А. Боголюбова «Художественные средства сатиры Н. И. Новикова», «Ученые записки Молотовского педагогического института», вып. 10, 1946. Издательская деятельность Новикова подытожена и описана в библиографической работе В. П. Семенникова «Книгоиздательская деятельность Н. И. Новикова и типографическая компания», 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. еще обзорную статью Я. Барскова «Литературное наследство А. Н. Радищева и Н. И. Новикова» («Литературное наследство», № 9—10, М., 1933, стр. 340—358). Новейшее капитальное исследование о Новикове — монография Г. Макогоненко «Николай Новиков и русское просвещение XVIII века», М.—Л., 1951. См. еще содержательную статью Л. В. Крестовой «Из истории журнальной деятельности Н. И. Новикова (Кто был автором «Отрывка из путешествия в***» и «Писем к Фалалею)», «Исторические записки», № 44, 1953, стр. 253—288. Разделяя точку зрения П. Н. Беркова, новую попытку опровергнуть доводы Г. П. Макогоненко и Л. В. Крестовой делает Н. В. Баранская «Еще об авторе «Отрывка путешествия в***И***Т***». Сб. «XVIII век», т. III, стр. 226—241.

Об остальных сатирических журналах имеются следующие работы: В. Ф. Солнцев «Всякая всячина» и «Спектатор». К истории русской сати-

рической 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, и отд. оттиск, М., 1913); В. Ф. Лазурский «Le Spectateur» и «Всякая всячина» («Русский библиофил», 1914, № 8, стр. 23—27); А. В. Западов «Журнал Чулкова «И то и сию», «XVIII век», сб. 2, 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 закрепощенного крестьянства. Отражали они и реальное положение дел в стране. Достаточно напомнить, что «Отрывок путешествия в ***» и «Письма к Фалалею» появились всего лишь за год до того, как вспыхнуло восстание Пугачева. Еще непосредственнее звучал голос закрепощенного крестьянства в устном, а подчас и письменном народном творчестве.

Естественно, что существеннейшей чертой народного творчества этого периода также является его резкая сатирическая окрашенность. Еще раньше, начиная примерно с 30—40-х годов, в демократической читательской среде, уже грамотной, но еще 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 прямых совпадений и перекличек. Одним из постоянных объектов литературно-сатирических обличений, начиная еще с сатир Кантемира, были галломанствующие дворянские щеголи и щеголихи. Осмеиваются они и в народных картинках-кариатурах. На одной из них изображен опирающийся на палку, но молодящийся и богато разодетый дворянин-старичок с пышно взбитым париком и в модных баш-

маках. Около его уст — надпись в интермедийно-прибауточной форме: «Я старик невелик, а бодер ступать. || Кто бы со мною вышел потанцевать. || 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. «Отрывок путешествия в ***» и своим общим тоном, и отдельными чертами перекликается с многочисленными народными песнями о крепостной неволе, о беспросветном житье «за боярами за ворами», которые «гонят старого, гонят малого на работушку тяжелую». Особенно выразительна в этом отношении песня, написанная одним из дворовых князя Долгорукова крепостным художником В. В. Подзоровым. Долгоруков был масоном. Вступить «в масонию» он уговаривал и некоторых своих крепостных, что не мешало ему жестоко истязать их. В 1784 г. Подзоров не выдержал и бежал от своего барина «на чужую дальнюю сторону», через несколько лет был схвачен, наказан батогами и возвращен помещику (песня сохранилась в деле о его побеге). В этой песне, написанной былинным размером, рассказывается о «неволушке» автора в течение тринадцати лет у «того князя строгого, князя Николая Сергеевича Долгорукова»: «Не видал я дней веселых, || А всегда я был во кручинушке... || Без вины он нас наказывал, || Он наказывал нас все палочьем. || А посля того под караул сажал, || Под караул сажал на хлеб, на воду». Однако наряду с этим зачастую сквозит в народном творчестве иронический тон по отношению к насильникам и угнетателям. Так, в песне, записанной еще в 1739 г. для императрицы Анны Ивановны по ее 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-х годах 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 свиньей, 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 поет часто: ги, ги, го, го». Заканчивается рассказец выразительными словами: «Тако дворянин над мужиком смеялся, || А сам от него в стыде остался». «В стыде остается дворянин от «мужика» и в другом анекдоте «О дворянине и мужике». В дураках остается дворянин и в рассказе «О прохожем человеке»¹.

О популярности таких сатирических рассказов свидетельствует то, что многие из них попали в народные «лубочные» картинки. Характер неприкрытого издевательства над бариним носит прозаическая «Повесть о некоем господине». Господин, вернувшись к себе в имение, спрашивает у встретившегося крепостного, все ли было благополучно за время его отлучки. Тот отвечает, что все в полном порядке, только умерли мать и отец господина, а все их деньги истрачены на поминки. На возмущенную реплику барина, как же он «сказал все здравы: мать мою поминали, а отца погребали», крепостной хладнокровно замечает: «А то не само здорово?» В таком же роде происходит разговор между господином и старостой. На вопрос «Много ли у тебя, староста, хлеба в расходе?» тот, издевочно сопоставляя его родителей с собаками, заявляет: «В расходе, государь, у меня многое число: кобелю Вопилону да батюшке твоему Родивону дано двадцать четвертей. Суке Поляне да матушке твоей Ульяне дано тридцать четвертей...» и т. д. Иронией по отношению к своим угнетателям проникнуты две другие дошедшие до нас рукописные повестушки, сочиненные 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 насмешливое отношение к крепостнику-помещику, которого ловко проводит крестьянин-ремесленник, «смехотворный басник» и балагур Янька Наумов. Во второй проявляется столь же ироническое отношение к помещицкому управителю. Интересная повестушка о господине и приказчике, сатирически направленная против мужика-богача, который «всех крестьян своими деньгами раззорил, как варом переварил».

Резкому обличению подвергаются в народной сатире и судебные порядки, произвол, жадность и взяточничество судей и приказных. Этому посвящен написанный наполовину стихами, наполовину прозой сатирический «Разговор о кокушке в суде». Еще более резкий характер носит стихотворная сатира на тогдашнее

¹ До самого последнего времени стихотворные фацеции не привлекали внимания исследователей и не подвергались сколько-нибудь серьезному изучению. Специальная и ценная глава отведена им в докторской диссертации проф. А. В. Кокорева, посвященной главным образом демократической народной литературе XVIII в.

судопроизводство, в которой перечисляются «Председатели и заседатели || Только человеческой плоти объедатели, || Такие же воры || Стряпчие и прокуроры» и т. д.

Наиболее замечательным памятником крестьянского творчества является «Плач холопов», видимо, сочиненный безвестным крепостным поэтом и датируемый, поскольку в нем упоминается екатерининская комиссия для составления нового «Уложения», 1767—1768 гг.¹. «Плач холопов» проникнут гневно-сатирическими жалобами на горькую и тяжелую 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 житья мерзкова! || Разве нам просить на помощь Александра Невского?» — красноречивое свидетельство, что в народное сознание и память образ Александра Невского вошел в качестве борца за национальную независимость, друга народа, поборника справедливости. Дальше автор задается 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 холопы 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 намек на дарование так называемой «вольности» дворянству, т. е. права служить или не служить по своему усмотрению. Законы, суд — все 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, || Чтоб 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.

¹ Название «Плач холопов прошлого века» дано этому стихотворению Н. С. Тихонравовым, который нашел его в одном из рукописных сборников XVIII в., где оно не имеет заглавия.

Представители остальных сословий выступали в комиссии со своими «мнениями», в которых высказывались о своих нуждах и пожеланиях. Таким своеобразным «мнением» лишенного права голоса закабаленного крестьянства «Плач» как бы и является. В нем дан достаточно острый и пронизательный анализ классового, «господского» характера всего государственного устройства екатерининской России. Сказались в «Плаче» и слабые стороны крестьянского движения: «свирепым тиранам и злым господам» в нем сочувственно противопоставляется «добрый» царь. Зато отношение автора «Плача» к «лихим» «татым»-господам носит совершенно недвусмысленный характер:

Власть их увеличилась, как в Неве вода;
Куда бы ты ни сунься,— везде господя!
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 нее 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 Пугачева, в разгар дворянско-потемкинской реакции, неведомым нам солдатским поэтом-грамотеем. Это — «Челобитная к богу крымских солдат» (высшим начальством крымских солдат был сам Потемкин) 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 ее является просьба к небесному владыке избавить солдат от владык земных — «многочисленных земных божков». В «Горестном сказании» дается 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-страданное 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 Пугачевского 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 еще 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», определенно проникнутый грозным дыханием надвигающегося крестьянского восстания. В этой же связи следует упомянуть и весьма выразительную народную картинку, резко отразившую лютую ненависть крепостных к барам-помещикам: «Бык не захотел быть быком да и сделался мясником»: забодал мясника, выхватил у него топор и «отрубимши ему руки, повесил его вверх ногами и стал таскать кишки с потрохами».

Воззвания Пугачева.

Единственным в своем роде выражением идеологии восставшего крепостного крестьянства и крепостных же заводских рабочих являются многочисленные письменные обращения Пугачева и его приверженцев к народу — его «манифесты», именные указы и повеления, указы военной коллегии, «увещательные» письма и «наставления» пугаческих полковников и т. п. Сам Пугачев был неграмотен, но при нем оказались грамотные люди — казак Иван Почиталин, Максим Шигаев, уже известный нам Падуров, бывший в числе депутатов комиссии по составлению нового «Уложения», и другие. Они-то и составляли, по заданиям самого Пугачева и его товарищей, воззвания к казакам, к уральским заводским рабочим, к населению осажденных городов и т. п. В пугачевских воззваниях и обращениях полно и выпукло отразились и сила и слабость крестьянского движения — вековая ненависть поработенных крестьян к своим поработителям-помещикам и «мужицкая» вера в доброго, справедливого царя, поддерживавшаяся, в частности, относительно более легким положением государственных крестьян по сравнению с помещичьими. Именно таким добрым и справедливым царем, 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 Пугачев. «Я во свете всему войску и народом учреждены велики государь... прощающей народ и животных в винах, делатель благодеянии, сладоязычной, милостивой, мяхкосердечны российски царь, император Петр Федоровичь», — начинается один из первых манифестов, датированный сентябрем 1773 г. Пугачев призывает в нем народ встать вместе с ним против общих «злодеев-дворян», обещая осуществить исконные народные чаяния — одарить «вольностью» и землей. Тут же пугачевские воззвания предуказывали простую и всем понятную программу действий — призывали крестьян к беспощадной расправе

со своими угнетателями и отобрали от них «домов и всего их имени... себе в награждение».

Одновременно в указах Пугачева строжайше предписывалось под угрозой «гнева его величества» не «чинить крестьянам никаких обид». Награждая прапорщика Елеазара Сулдедекова, который склонил на сторону Пугачева жителей города Алатыря, чином полковника и званием «главного командира» города, Пугачев 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 пугачевской военной коллегии предписывалось башкирским и мецкертским старшинам, которые под Уфой «до основания раззорили» не только помещиков, но и их крестьян, немедленно вернуть последним все «разграбленное имение», а тех, кто и далее будет грабить народ, тут же подвергать смертной казни, «дабы впредь того чинить други отваживатца не могли». Пушкин имел полное право назвать одно из пугачевских 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 угнетенного крестьянства, «манифесты» оказывали огромное агитационное действие. Рассчитаны они были на широчайшее всенародное распространение. И действительно, «манифесты» и «указы» Пугачева стремительно передавались из уст в уста, расходясь чуть ли не по всей стране. В значительной степени под их влиянием крестьяне десятками тысяч стекались под знамена Пугачева — выводить, как мечтал об этом автор «Плача холопов», вековую неправду и переводить корень злых господ.

Манифесты и обращения к народу, в которых разъяснялось, что Пугачев — самозванец, усиленно выпускались и правительством, но они мало помогали. Как и в полемике с издателем «Трутня», Екатерина 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 рассказывает об этом в одном из преданий о Пугачеве, ходившем среди уральских казаков.

Силу пугачевских воззваний почувствовало и правительство. И именно за «развратительные в народе письма» один из их авторов, Падуров, несмотря на то, что как депутат комиссии по составлению «Уложения» он не мог быть казнен, был повешен по личному распоряжению Екатерины.

Не удивительно, что сочувственное внимание народных поэтов привлек и глава крестьянского восстания 1773—1774 гг. — сам Пугачев. До нас дошел ряд народных песен и устных народных преданий и рассказов о Пугачеве. Особенно распространены они были среди уральских казаков, отцы и деды которых и составили основное ядро армии Пугачева. 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 Пугачева», и в «Капитанской дочке». Предания о Пугачеве продолжали ходить среди народа до самого последнего времени; записи некоторых из них сделаны даже в 1930 г.

В большинстве преданий отразилось безусловное сочувствие народа к «воителю храброму» Пугачеву. В них подчеркивается доброта Пугачева, его заступничество за народ и вместе с тем непримиримость к его врагам. Среди записей известного этнографа-собиранья П. И. Якушкина, записавшего в середине XIX в. ряд рассказов о Пугачеве со слов донских казаков и волжских судовых рабочих, есть и такая: «А зверь был Пугачев?» — «Нет, человек был добрый! Разобидел ты его, пошел против него баталией... на баталии тебя в полон взяли; поклонился ты ему, Пугачеву, — все вины тебе отпущены и помину нет... Сейчас тебя, коли ты солдат... сейчас тебя, друга милого, по-казацки в кружок подрежут, и стал 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 пойдет супротив его, возьмут кого в полон, а тот не покоряется, — тогда что?» — «Тогда что: кивнет своим, — те башку долой-те и уберут. А коли на площади или на улице суд творил, там голов не рубили, так, кто какую грубость или супротивность окажет, тех вешали на площади, тут же». Несомненно, что на основе подобных преданий и рассказов создан образ Пугачева в пушкинской «Капитанской дочке». Не позволял Пугачев обижать народ и своим людям. Совсем в соответствии с уже известными нам именными повелениями Пугачева одна старая саратовская продавщица пирогов рассказывала: при приближении Пугачева к Саратову несколько передовых из его отряда отняли у нее пироги и вырученные деньги. Но вот появился сам Пугачев. «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 полатки пригоршню медных денег и высыпал мне в передник...»

Не удивительно, что народ видел в Пугачеве осуществление своей утопической мечты о добром и справедливом царе и, несмотря ни на что, продолжал верить, что он действительно был «император Петр Федорович».

Среди рассказов о Пугачеве 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 Пугачеву», «Емельяну Пугачу сыну Ивановичу» проникнуто и большинство народных песен о Пугачеве. Песни эти составляют прямую противоположность посвященным Пугачеву ругательным стихам дво-

рянских поэтов во главе с Сумароковым. Некоторые из народных песен о Пугачеве 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 Пугачева «вскоре настала весенняя оттепель; реки вскрылись, и тела убитых под Татищевой поплыли мимо крепостей. Жены и матери стояли у берега, стараясь узнать между ними своих мужьев и сыновей. В Озерной старая казачка каждый день бродила над Яиком, клюкою пригребая к берегу плывущие трупы и приговаривая: «Не ты ли мое детище? Не ты ли мой Степушка? Не твои ли черны кудри свежа вода моет?»— и, видя лицо незнакомое, тихо отталкивала труп». В примечаниях к «Истории Пугачева» Пушкин указывает фамилию старой казачки: Разина (IX, 51, 497). В форму причитания облечена и одна из песен о Пугачеве: «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 Пугачевым генерала Панина. В «Истории Пугачева» Пушкин рассказывает, что когда захваченного Пугачева, посаженного в деревянную клетку, привезли на двор к графу Панину, тот «встретил его на крыльце, окруженный своим штабом.— Кто ты таков? — спросил он у самозванца.— «Емельян Иванов Пугачев»,— отвечал тот.— Как же смел ты, вор, назваться государем? — продолжал Панин.— «Я не ворон (возразил Пугачев, играя словами и изъясняясь, по своему обыкновению, иносказательно), я вороненок, а ворон-то еще летает». (IX, 78). Видимо, этот эпизод своеобразно и преломился в песне, проникнутой иронией по адресу торжествующих победителей: «Судил тут граф Панин вора Пугачева: «Скажи, скажи, Пугаченька, Емельян Иваныч, || Много ли перевешал князей и боярей?» || «Перевешал вашей братьи 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 Пугачев оказывался страшен своим исконным «злодеям»— дворянам. Еще ярче это отразилось в предании о встрече Пугачева с пресловутой «Салтычихой»— помещицей Д. Н. Салтыковой,— страшная память о зверствах которой (за семь лет она замучила до смерти около 140 своих крепостных) долго жила в народе. Салтычиха, по преданию «питавшаяся мясом грудных детей», захотела, как и многие другие дворяне, поиздеваться над пленным Пугачевым: «Подошла Салтычиха к клетке; лакеишки ее раздвинули толпу. «Что, попался, разбойник?» — спросила она». В ответ Пугачев так «гаркнул» на нее, «так застучал руками и ногами, глаза его так налились кровью,

что она лишилась ст 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 еще 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 вида и голоса вождя крестьянского восстания.

В соответствии с приводимыми Пушкиными словами о вороне и вороненке находится и неоднократно встречающееся в рассказах и преданиях о Пугачеве утверждение, что на самом деле он остался жив, а взяли и казнили другого — «подставного», «подложного Пугача». Все это свидетельствовало о том, что, несмотря на понесенное поражение, 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. Несколько образцов народной сатиры (Повесть о некоем господине, Повесть о господине и приказчике, Разговор о кокушке в суде, стихотворная сатира на суд и чиновников) опубликовано В. Д. Кузьминой, «Неизвестные произведения демократической сатиры», «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», 1955, № 4. См. еще в ее книге «Русский демократический театр XVIII века» главу «Рукописная сатира в XVIII веке», стр. 13—43. Тексты повестей о подмосковных деревнях опубликованы В. Ф. Ржигой в кн. 9—10 «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 Пугачеве — в сб. «Песни и сказания о Разине и Пугачеве», вступительная статья, редакция и примечания А. Н. Лозановой, М.—Л., 1935, Манифесты Пугачева в сб. «Русская проза XVIII века», т. I, 1950, стр. 245—272.



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. Не удивительно, что Екатерина II с ее стрем-

лением 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 наспех нахватаемыми из модных чужеземных литературных источников образами и эпизодами, чисто внешне приспособленными к русской действительности, пьесы Екатерины продолжали начатую «Всякой всячиной» линию плоского высмеивания своих политических противников — носителей передовой общественной мысли, пошлого «улыбательного» морализирования, наконец, усиленной пропаганды «благотворительности» 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 искусственной драматургической стряпне императрицы, дает себя знать реально-сатирическая, «кантемировская» струя, все более и более сближающая литературу с жизнью. Особенно сказывается это в жанрах комедии и так называемой «комической оперы». 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 героико-аристократические трагедии Сумарокова. Эти новые зрители — «пешеходы, а не ездящие в карете цугом», как выразительно определяет их один из журналов того времени,— хотят видеть на сцене реальных людей, картины реальной жизни. Весьма большой успех у 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» — «мещанской драмы».

Возмущенный Сумароков обратился по этому поводу со специальным письмом-жалобой к главе французского классицизма XVIII в. Вольтеру. Последний ответил исключительно любезным письмом, во всем соглашаясь с Сумароковым. Торжествуя, приводя это письмо в предисловии к своей очередной трагедии «Димитрий Самозванец», Сумароков писал: «Людовик 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 одного, 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 рукоплескания». Дальше, указывая, что переводчиком «Евгении» был «какой-то подьячий», Сумароков, патетически восклицает: «Подьячий стал судьей Парнаса!.. конечно, скоро-преставление света будет. Но неужели Москва более поверит подьячему, нежели г. Вольтеру и мне? и неужели вкус жителей московских сходняе со вкусом сего подьячего!.. Маломестно подьячему соплетать похвалы вкуса княжичей и господичей московских». Особенно раздражало Сумарокова, что в «скаредной» «слезной комедии» снималось обязательное четкое разделение трагического и комического жанров. Сумароковым это ощущалось как потрясение не только литературных, но и социально-политических основ его мышления, которое, несмотря на отдельные порывы «демократизма», по существу своему оставалось сословно-иерархическим. Возмущенные 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 все больше и больше водворяться и на русской сцене. Еще 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 секретарем управляющего тогда петербургским театром вельможи и литератора И. П. Елагина, которому помогал в его литературных трудах. 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 вошел и «Мот, любовью исправленный».

Лукин сознательно строит своего «Мота» как пьесу, сочетающую в себе «жалостное» и смешное. Проматавшийся и чуть не попавший за долги в тюрьму игрок, дворянин Добросердов, соvrращенный ложным другом Злорадовым, возвращается на стезю добродетели с помощью добродетельной дворянки Клеопатры,

в которую он влюблен, и своего крепостного слуги Василия. В предисловии к «Моту» Лукин ссылается на вкусы и потребности 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». Не удивительно, что драматургическая деятельность Лукина вызвала крайне недоброжелательное отношение со стороны Сумарокова. По собственным словам Лукина, после постановки его «Мота» «мнимовластный судия в наших словесных науках» Сумароков «присуждал меня из города выпнать за то, что я отважился выдать драму пятиактную и тем сделал в молодых людях заразу».

В своем 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 навстречу потребностям и вкусам нового, более демократического зрителя. Большинству своих пьес Лукин предпосылал обширные предисловия, 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 переводным пьесам по преимуществу чисто развлекательного характера, но и ранним комедиям Сумарокова. Основным недостатком последних он считал то, что Сумароков во многом механически следовал в них чужеземным образцам. Русские персонажи называются в его комедиях нерусскими именами; в русский бытовой уклад им вносится ряд черт и подробностей, ему совершенно несвойственных.

Так, например, указывает Лукин, ни с чем не сообразно, 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. Все 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». Все это ослабляет и воспитательное значение комедий, «которые должны служить изображением наших нравов исправлять не столько общие всего света, 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 шел сам Лукин, 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. «Заимствовать необходимо надлежит, мы на то рождены», — заявлял он. Естественно, что это утверждение не могло не возмущать таких борцов за национальное достоинство, каким был издатель «Трутня» и «Живописца». Все пьесы Лукина за исключением «Мота, любовью исправленного», кстати сказать, также в известной степени близкого к одной из комедий Детуша, представляют собой переделки французских пьес. Лукин 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 втащены», старается заимствовать «удачно», т. е. тщательно «вычищать» подлинник, устраняя из него все специфически французские черты и заменяя все это соответственным русским материалом. Подобную переработку иностранного подлинника Лукин называл «склонением на русские нравы» и «обыкновением». Наиболее значительной из переделок Лукина является комедия «Щепетильник» — переработка французской пьесы «Boutique de bijoutier», в свою очередь переведенной с английского.

Лукин постоянно подчеркивал, что он имел к «чужестранным словам, язык наш безобразящим, совершенное отвращение». «Наклонение» на русские нравы производится им начиная уже с самого названия пьесы. Он настойчиво ищет точного русского соответствия французскому слову *bijoutier*. «...Не взирая на то, что подвергнуся хуле несметному числу мнимых в нашем языке знатоков, взял к тому старинное слово щепетильник потому, что все наши купцы, торгующие перстнями, серьгами, кольцами, запонками и прочим мелочным товаром, называются щепетильниками».

Сюжет в «Щепетильнике» почти отсутствует; «в ней нет ни любовного сплетения, ниже завяски и развяски... и она ничто иное, как характеры, на театр выходящие», — предупреждает Лукин в предисловии к своей комедии. Но зато она содержит в себе немало «колкой сатиры», направленной против всевозможных «пустобряков» — представителей дворянского столичного общества — и вложенной в уста торговца-щепетильника из добродетельных отставных офицеров, который сознательно разоряет «бездельных» светских мотов, запрашивая с них втридорога, и в то же время раздает 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 к лавке щепетильника, у которого многие «щегольки», «вертопрашки», бывший

придворный Притворов, судья Обиралов, Вздорюлов, Легкомыслов, поэт Самохвалов (Сумароков) и другие приобретают за огромные деньги всяческие модные «безделки». Вводит Лукин в свою пьесу и двух простых крестьян, работников «щепетильника», заставляя их говорить подчеркнуто простонародной речью — костромским говором. Оба они употребляют областные слова («голнить» — притащить, «смямкать» — собрать в кучу, «сарынь», «фигли» и т. п.), в произношении меняют *ц* на *ч* и, наоборот, произносят *ц* вместо *т* и т. д.

Попытка демократизировать состав действующих лиц пьесы, несомненно, связана с симпатиями Лукина к простым людям. Этому вполне соответствует и резкий выпад против крепостников, который Лукин делает в письме к своему другу драматургу Б. Е. Ельчанинову, предпосланном в качестве 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 узнаем, что Лукин хотел бы видеть свою пьесу не на обычной сцене. Как раз в это время, в 1765 г., в Петербурге (и одновременно в Москве) был организован, вероятно при участии Лукина, публичный «всенародный театр», предназначенный для широких слоев населения. Описывая в письме к Ельчанинову это «всенародное позорище», т. е. зрелище, Лукин с особым сочувствием подчеркивает, что основную массу зрителей нового театра составляет «чернь, купцы, подьячие и прочие им подобные». Равным образом Лукин не только любовно отмечает среди новоявленных актеров-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.

Но все это еще не дает права говорить о действительном демократизме взглядов Лукина. В «Моте, любовью исправленном» он выводит на сцену взамен условно-театральных слуг и служанок 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». Автор превозносит Василия за то, что, получив в конце пьесы отпускную, он «презирает вольность и остается при господине своем». В своем «Щепетильнике» Лукин вывел крестьян в

расчете и на комический эффект. Наконец, «всенародный театр» был, очевидно, в значительной степени официальной затеей: содержался на средства полиции и оказался очень недолговечным. Наоборот, к народно-русской театральной традиции — «старым нашим игрищам», — как и вообще к народному творчеству, Лукин относился с явным пренебрежением, так же осуждая за некоторую связь с ними ранние комедии Сумарокова («из ветоши перекропышь»), как он осуждал их за механическое следование иностранным подлинникам.

По своей литературно-общественной позиции Лукин был близок к официально-правительственному лагерю — в этом, очевидно, основная причина нападков на него передовых сатирических журналов. Наоборот, со стороны «Всякой всячины» Лукин встречал одобрение и поддержку. Именно тем же путем «склонения» иностранных подлинников на русские нравы, к которому призывал Лукин, пошел и журнал Екатерины, и она сама в своей заемной драматургии. Наоборот, в передовом лагере русской литературы выдвинулся писатель, который дал первые замечательные образцы глубоко самобытной национально-русской драматургии. Это был автор «Бригадира» и «Недоросля» — один из самых выдающихся представителей русского Просвещения XVIII в., крупнейший писатель-сатирик 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, впечатления от которых сохранились 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.¹ в числе десяти лучших гимназистов, которых директор университета повез в Петербург «для показания основателю университета» Шувалову «плодов сего училища», были Фонвизин и его брат Павел. В Петербурге Фонвизин познакомился как с самим Ломоносовым, так и с основателем русского театра Ф. Г. Волковым, побывал на театральных представлениях. «Действия, произведенного во мне театром, почти описать невозможно», — вспоминал он впоследствии. Уже в студенческие годы Фонвизин пристрастился к «словесным наукам». В 1761 г. появился в печати первый и весьма характерный для основного направления последующей писательской дея-

¹ Многие даты биографии Фонвизина, начиная даже с даты его рождения, окончательно не установлены. Так, П. Н. Берков считает более вероятным, что он родился в 1743 г. Поездку в Петербург он же склонен относить к началу 1757 г. Автор новейшей монографии о Фонвизине К. В. Пигарев считает, что по имеющимся источникам дата рождения не может быть точно установлена, но выбирать следует между 1744 или 1745 гг. Поездку в Петербург он датирует 1760 г. Дискуссионной является до сих пор и точная дата написания «Бригадира».

тельности Фонвизина литературный его опыт — перевод сатирических басен в прозе выдающегося датского писателя-просветителя Людвига Гольберга, комедии которого пользовались тогда широкой общеевропейской популярностью. Обличения Гольбергом в его баснях религиозного ханжества, «придворных тварей», циничной мещанско-чиновничьей «морали» (басни «Лисицыно нравоучение», «Хамелеон и кошка» и др.) представляли живой интерес и для русского читателя; недаром перевод Фонвизина неоднократно переиздавался. В журналах, выходивших при Московском университете, появляются и некоторые другие переводы Фонвизина. В 1762 г. Фонвизин поступил переводчиком в коллегию иностранных дел; в 1763 г. был назначен состоять при И. П. Елагине, под началом которого год спустя стал служить и Лукин. Помимо выполнения служебных поручений, Фонвизин в течение всех 60-х годов развивает очень интенсивную переводческую деятельность. Сделанные им в это время переводы позволяют составить представление об его общественно-политических взглядах и литературных вкусах. Так, он переводит большой четырехтомный роман французского писателя аббата Террасона «Геройская добродетель или жизнь Сифа, царя Египетского», написанный в духе «Похождений Телемака» Фенелона и наполненный резкими выпадами против царей-тиранов; переводит антиклерикальную трагедию Вольтера «Альзира», направленную против колониального гнета. Переводится Фонвизиним и ряд произведений в «чувствительном» роде, в том числе сентиментальная повесть французского писателя Ф. Арно «Сидней и Силли или благодеяние и благодарность». Равным образом Фонвизин радуется тому, что другой его перевод поэмы в прозе французского поэта Битобэ «Иосиф» способствовал «извлечению слез у людей чувствительных». Наряду с произведениями художественной литературы Фонвизин перевел (по-видимому, в конспективном изложении) по поручению своего начальства трактат неизвестного автора «Сокращение о вольности французского дворянства и о пользе третьего чина» — тема, которая имела несомненную актуальность для русской действительности того времени в связи со все большим развитием в ней новых, буржуазных отношений. В приложенном здесь же и тоже переводном «Рассуждении о третьем чине» прямо говорится о целесообразности «учреждения» и в России «третьего чина» (т. е. сословия), который должен состоять из выкупленных из крепостной неволи «знатных купцов и славных художников», крепостных, получивших аттестат об окончании университета, и т. п. С этим же связан опубликованный Фонвизиним в 1766 г. перевод трактата аббата Куайэ «Торгующее дворянство противуположенное дворянству военному, или два рассуждения о том, служит ли то к благополучию государства, чтобы дворянство вступало в купечество?» Автор дает на это положительный ответ. Позднее Фонвизин и практически демонстрировал свое согласие со взгляда-

ми Куайэ: вступил в компанию с одним петербургским купцом, торговавшим предметами искусства. 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, стихи которого восхищали молодого Державина. В кружке бывали также Новиков и Василий Майков. Особенно большим успехом сопровождалась комедия Фонвизина «Бригадир», написанная в конце 60-х годов. Автор был приглашен в Петергоф для прочтения «Бригадира» самой императрице. Это послужило толчком к повторным чтениям комедии в обществе виднейших вельмож, у наследника Павла Петровича. В результате этих чтений Фонвизин сблизился с воспитателем Павла Петровича, «одним из наиболее умных и образованных государственных деятелей того времени»¹ дипломатом, стоявшим во главе коллегии иностранных дел, графом Никитой Ивановичем Паниным. В 1769 г. Фонвизин перешел 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». Влиятельнейший вельможа екатерининских времен, Панин был вместе с тем главой дворянско-аристократической оппозиции «самовластия» Екатерины. Фонвизин во многом разделял его взгляды. Перед смертью Панина он составил (в конце 1782— начале 1783 г.), в значительной части по его непосредственным указаниям, замечательный документ — как бы политическое завещание Панина: «Рассуждение о непременных государственных законах». Являющееся одним из самых ярких образцов политической литературы XVIII в., «Рассуждение» содержит крайне резкую критику деспотического режима Екатерины и ее фаворитов, требует ограничения самодержавия «фундаментальными законами» 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 благоденствие 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 упадает 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

¹ «История дипломатии», т. 1, М., 1941, стр. 284.

восстания Пугачева. Еще резче даваемое Фонвизиним описание некоего, не называемого им и «ни на что не похожего государства», под которым он явно имеет в виду екатерининско-потемкинский 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 благородной души, сие достойное возмездие заслуг, от рода в род оказываемых отечеству, затмевается фавором... 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 ограждения общей безопасности «законами непреложными». Но вместе с тем им предлагается большая осторожность и постепенность в проведении необходимых преобразований, ибо «государство ничем так скоро не может быть подвергнуто конечному разрушению, как если, вдруг и не приготовя нацию, дать ей преимущества, коими наслаждаются благоустроенные европейские народы». Исключительно сильною по тону, но, как видим, относительно умеренное по существу, «Рассуждение» Фонвизина пользовалось большой популярностью в крѹгах «Северного общества» декабристов, которые распространяли его в списках (частично в сокращенной переработке Н. М. Муравьева), в качестве зажигательного агитационного материала (напечатать его в России удалось только после революции 1905—1907 гг.)¹. По-видимому, имея в виду именно это «Рассуждение», Пушкин и назвал Фонвизина в известных строках «Евгения Онегина» «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 все время возвышать; звучит он и в переводном «Слове похвальном Марку Аврелию» (1777), где рисуется иде-

¹ См. К. В. Пигарев, «Рассуждение о непременных государственных законах» Д. И. Фонвизина в переработке Никиты Муравьева, «Литературное наследство», т. 60, кн. 1, 1956, стр. 339—361.

альный образ истинного монарха, и в сатирико-публицистических произведениях Фонвизина, и в его комедиях, в особенности в знаменитом «Недоросле».

Огромный успех «Недоросля», поставленного на сцене в 1782 г., окрылил Фонвизина смелыми надеждами. В следующем же, 1783 г. он начинает усиленно сотрудничать в новом журнале «Собеседник любителей российского слова», издававшемся княгиней Дашковой при ближайшем участии Екатерины, которая выступала в нем со своими фельетонами под общим названием «Были и небылицы», выдержанными в «улыбательной» манере «Всякой всячины». Начиная с первой же книги журнала, в нем напечатано несколько сатирических произведений Фонвизина: «Опыт российского сословника», «Челобитная Российской Минерве от российских писателей», «Повествование мнимого глухого и немого», «Поучение, говоренное в Духов день иереем Василием в селе П.» и др. Но Фонвизин не ограничился этим. Ссылаясь на то, что издатели «Собеседника», по их заверениям, «не боятся отверзать двери истине», он анонимно направил в редакцию журнала резкое сатирическое произведение, написанное в форме ряда вопросов. В сопроводительном письме Фонвизин писал: «Беру вольность предоставить... для напечатания несколько вопросов, могущих возбудить в умных и честных людях особенное внимание. Буде оные напечатаны, 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 завязать с ней публичную дискуссию на острые политические темы. Фонвизин спрашивал не только от своего лица. Это был период неограниченного господства Потемкина. Те, кто требовал ограничения самодержавия фундаментальными законами, были отстранены от дел. Сам Никита Панин вынужден был годом ранее выйти в отставку; почти сейчас же вслед за этим вышел в отставку и Фонвизин. Устами Фонвизина в поставленных им «двадцати вопросах» говорили представители оппозиции самовластию. 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 пресекал всякую возможность 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 ее 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 примыкает и десятый вопрос, прямо связанный с политическими замыслами, 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 ее законодательной прерогативы в качестве самодержавной монархини. Это прямо видно по ее ответу, резко и решительно, 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, — высшей придворной знати. Против последних прямо направлен четырнадцатый вопрос, намеренно разбитый на два вопроса, носящих оба цифру четырнадцать для того, чтобы, по догадке самой Екатерины, при желании можно было оставить без ответа второй четырнадцатый вопрос, носивший заостренно-личный характер. Некоторые исследователи считают, что он обращен против одного из наиболее приближенных Екатерине придворных Л. А. Нарышкина, о котором кн. Щербатов в своем знаменитом сочинении — полемическом памфлете «О повреждении нравов в России» — писал, что он «труслив, жаден к честям и корыстен» и «более удобен быть придворным шутом, чем вельможею». Первый четырнадцатый вопрос гласил: «Имея монархиню честного человека, что бы мешало взять всеобщим правилом: достаиваться ее милостей одними честными делами, а не отваживаться проискивать их обманом и коварством?» Ответ на этот вопрос носит относительно сдержанный характер: «Для того, что везде, во всякой земле и во всякое время, род человеческий совершенным не родится». Зато на второй четырнадцатый вопрос: «От чего в прежние времена шуты, шпыни и балагуры чинов не имели, а нынче имеют и весьма большие?» — последовал очень выразительный ответ, сопровождаемый еще более выразительным нотабене: «Предки наши не все грамоте умели. Ну. Сей вопрос родился от *свободоязычия*, которого предки наши не имели; буде же бы имели, то начали 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 снова заговорила «языком, самовластною свойственным». Обвинение автора в «свободоязычии» (слово, специально к тому же в ответе подчеркнутое) носило достаточно определенный характер, поскольку ответы шли от лица самой императрицы. Мало того, не ограничиваясь непо-

средственными 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. «Правдулюбов» исчез с листов «Трутня», Фонвизин в специальном письме-«объяснении», обращенном к автору «Былей и небылиц» и также опубликованном в «Собеседнике», вынужден был в извиняющихся тонах заявить о своем решении прервать дискуссию, «отменить» дальнейшие заготовленные им вопросы и даже высказал готовность вовсе прекратить литературную деятельность.

Однако 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 — Потемкина и которую он бичевал в своем «Недоросле», и на придворную верхушку — «дворян раболепствующих», «от почтеннейших предков презрительных потомков». Одновременно он призывал самого автора «Былей и небылиц» взяться за обличение общественных пороков. В своем новом ответе Екатерина цинично отклонила эти слова, снова сформулировав программу официальной «улыбательной» сатиры: «... в Быле и небылице гнусности и отвращение за собой влекущее не вмещаемо; из оных строго исключается все то, что не в улыбателном 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 со своими новыми произведениями в печати после 1783 г. оказалась для него исключенной. 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 своем от имени прочих персонажей «Недоросля». В специальном объявлении сообщалось, что журнал будет выходить «под надзиранием сочинителя комедии «Недоросль». Таким образом подчеркивалось, 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 шел на сцене, такая программа журнала, казалось, не должна бы заключать в себе ничего предосудительного. «Не страшусь я строгости цензуры», — заявлял Фонвизин в «Письме» от имени сочинителя «Недоросля» к Стародуму, которым должен был открываться новый журнал. Об-

явление было напечатано, но самый журнал был запрещен к изданию «петербургской полицией», несомненно, действовавшей по указанию сверху. Неудачей окончилась и тогда же предпринятая Фонвизиним попытка издать полное собрание своих сочинений и переводов в пяти томах, о чем также было объявлено в печати: издание по причинам, явно не зависевшим от автора, так и не появилось. То же повторилось и в 1792 г. 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.

Неудачи Фонвизина на общественно-политическом поприще вызвали в нем усиление религиозных настроений, обнаруживавшихся у него 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 в известной степени объясняются и едкие нападки Фонвизина в письмах, писанных им из его путешествия во Францию (1777—1778), на философов-просветителей, которые превозносили хвалами Екатерину и потому объективно способствовали утверждению и упрочению ее самовластия.

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 вовсе 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, чтобы 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. Замечательно в письмах Фонвизина повышенное внимание к социальным проблемам, проницательнейшее изображение предреволюционной французской действительности. Фонвизин рассказывает в них о «попирании законов» королем, о произволе и насилиях, о «неизъяснимом развращении нравов» высших кругов общества, о всеобщей корыстности («деньги суть первое божество здешней земли»), об удручающей нищете народных масс, доказывающей «неоспоримо, что и посреди изобилия можно умереть с голоду», о тяжелом 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 (VII, 119). «Письма Фонвизина так дельны, — подчеркивает он же в другом месте, — что только теперь настало время для их настоящей оценки» (IX, 677).

Передавая в письмах о своих впечатлениях от Германии, Фонвизин насмешливо отзывается о «преученом» педантизме, склонности к отвлеченным умствованиям, приторной сентиментальности, свойственных немецкому «мещанству». Столь же критичны написанные Фонвизинным во время другого путешествия в 1784—1785 гг. письма из Италии. Восхищаясь сокровищами живописи и скульптуры, тонким знатоком которых Фонвизин был, он снова с негодованием подчеркивает ужасающую нищету простого народа.

Глубоко возмущало Фонвизина и крайнее невежество многих иностранцев, с которыми он встречался во время своих зарубежных поездок, в отношении России. И подобно Кантемиру 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, даже опережая во всех этих отношениях более поздние «Письма русского путешественника» Карамзина. Сам Фонвизин придавал своей эпистолярной прозе не узко личное, а широкое общественно-литературное значение, намереваясь включить в собрание своих сочинений 1788 г. «Записки первого путешествия», в основу которых, несомненно, должны были быть положены соответственные письма.

Вскоре после возвращения Фонвизина из Италии, в том же 1785 г., он был разбит параличом, у него отнялась одна половина тела и он лишился свободного владения языком. Это еще 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 гсда за три до смерти, но далеко не успел довести до конца. Но сквозь покаянный тон в них неоднократно пробивается острый, насмешливый ум и дает себя чувствовать язвительное, саркастическое перо бывшего сатирика-вольнодумца.

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 своем «Чистосер-

дечном 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 считал за благо сразу же уничтожить. К этому же времени (самое начало 60-х годов), очевидно, относится и облеченная в басенную форму сатира Фонвизина «Лисица-Казнодей», опубликованная им только много лет спустя, в самом конце 80-х годов. Судя по времени ее 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 ее 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 льстят подлые скоты?» — и заключает в духе пятой сатиры Кантемира, что, очевидно, это происходит оттого, что крот «никогда не жил меж людьми».

Сатирой является по существу и другое замечательное стихотворное произведение Фонвизина 60-х годов «Послание к слугам моим Шумилу, Ваньке и Петрушке». В шуточно-пародийной форме философского разговора со своими крепостными слугами Фонвизин подымает вопрос о цели и смысле бытия «сега света». С вопросом этим автор обращается сперва к своему дядьке Шумилу. 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. Отказываясь отвечать на мудреный вопрос, для чего «сей создан свет», Ванька, в качестве человека, видавшего виды, изъездившего «вдоль и поперек обе столицы», бывавшего и «во дворце», готов поделиться своими впечатлениями о том, каков здешний свет. Самое главное, что весь свет лежит в «неправде». И Ванька тут же развертывает

исключительно яркую картину этого всеобщего «кругового» обмана; размышления на отвлеченно-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.
Смиренны пастыри душ наших и сердец
Изволят собирать оброк с своих овец,
Овечки женятся, плодятся, умирают,
А пастыри при том 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» предстает в качестве «ребятской ипрушки». А раз это так, нечего задаваться отвлеченными вопросами. Живя в свете, надо лишь научиться так «играть своими ближними», чтобы извлекать из этого для себя как можно больше пользы и удовольствия. «Бери, лови, хватай все, что ни попадет» — в этом и заключается несложная житейская мудрость. Что же касается до теоретического вопроса, для чего свет создан именно так, а не иначе, то этого «не ведает ни умный, ни дурак». В заключение Петрушка иронически предлагает ответить на это самому барину. Однако просвещенный барин в этом вопросе оказывается не осведомленнее 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 — грабеж; мир как философская концепция — бессмысленная игра. Таков очевидный итог наблюдений и размышлений молодого Фонвизина.

«Послание к слугам моим» является одним из замечательных произведений нашей литературы XVIII в. Выделяется оно прежде всего своим общим тоном, остротой скепсиса. Очень выразительна поставленная в нем тема власти денег, которая в связи с нарастанием в русской действительности того времени буржуазных отношений все настойчивее проникает в литературу. Примечательно «Послание» и по участникам своеобразного философского «диалога». Живописуемые в нем отношения барина и слуг исполнены грубоватой патриархальности. Барин смотрит на слугу сверху вниз — с 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». 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.

Образы слуг явно списаны с натуры (в отношении конюха Ваньки это подтверждается письмами Фонвизина). Не выдумана и возможность философских бесед вольтерьянствующих господ со своими крепостными. До нас дошел ряд мемуарных свидетельств этого рода. Существенно и то, что слуги не даются Фонвизиним на одно лицо: ответы и проступающие из них характеры всех трех слуг четко индивидуализированы. Простодушный и преданный своим господам не за страх, а за совесть дядька Шумилов; насмотревшийся на людей во время своих шатаний по столицам на запятках кареты барина конюх Ванька; типичный лакей с его философией плутней и пользования настоящим Петрушка — все это лица, выхваченные прямо из жизни и гораздо более реальные, чем сверхдобродетельный слуга Василий из «Мота» Лукина.

Все это обеспечило широчайшую популярность «Послания», которое неоднократно перепечатывалось и даже вышло отдельным лубочным изданием. Сыграло «Послание» и весьма значительную историко-литературную роль, в частности имело немало-важное значение для Пушкина, который познакомился с ним еще на лицейской скамье. В 1815 г. Пушкиным пишется 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» берется для характеристики служебных функций Савельича, первый и довольно полный эскиз к которому фонвизинский Шумилов собой и представляет; а в так называемой «пропущенной главе» другой слуга Гринев, перешедший на сторону Пугачева, не случайно носит имя Ваньки. В фонвизинском «Послании к слугам» в еще большей степени, чем в сатирах Кантемира, поэзия сблизилась с жизнью, и понятна та высокая оценка, которую дает ему Белинский, замечая, что «Послание к Шумилову» переживет все толстые поэмы того времени» (VII, 119).

В дальнейшем Фонвизин перешел к сатире в прозе. Задуманный им сатирический журнал «Друг честных людей, или Стародум» должен был в основном состоять из остро сатирических писем: «Письма к Стародуму от дедиловского помещика Дурыкина» — 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 своем

журнале и письма нравоучительного характера в тоне тех уроков добродетели, которые звучали из уст положительных персонажей «Недоросля».

Помимо традиционных «писем», Фонвизин применяет и новые, оригинальные формы сатиры: таковы его «Опыт российского сословника» — нечто вроде словаря синонимов, сатирически окрашенного, и в особенности один из самых остроумных и смелых образцов сатиры XVIII в. «Всеобщая придворная грамматика», которую он также предназначал для своего журнала. В форме объяснения в вопросах и ответах основных грамматических терминов и изложения грамматических правил Фонвизин дает исключительно резкую критику двора Екатерины II. Блестяще удалось Фонвизину пародийно-сатирическое «Поучение, говоренное в Духов день иереем Василием в селе П.»; острые сатирические зарисовки подмосковных помещиков, выслужившихся в дворяне, Щелчкова-Оплеушина и Варуха Язвина, набросаны в «Повествовании мнимого глухого и слепого», частично изложенном в форме «Записок» путешествия; наконец, превосходит сатирический «Разговор у княгини Халдиной», впервые опубликованный только в 1830 г.; Пушкин отозвался, что некоторые его места «достойны кисти, нарисовавшей семью Простаковых» (XI, 96).

Уже в ранних сатирических произведениях Фонвизина ярко выступают две свойственные ему как писателю черты: дар «смеяться вместе и весело и ядовито» (Белинский, VII, 119) — огромный талант юмориста-сатирика — и тонкая наблюдательность художника, умеющего схватывать типические стороны действительности. 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 его сатирических произведениях, 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, 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 ее на русские нравы, причем переложение это носит достаточно внешний, условный характер. Но то, на чем 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 им через несколько лет после «Кориона» комедия «Бригадир».

Начиная с «Бригадира» Фонвизин навсегда отказывается в своей драматургии от явно стеснявшей его стихотворной формы. Подобно Сумарокову, он начинает писать свои комедии прозой. Одна из основных тем «Бригадира» — резкое обличение дворянской галломании. За несколько лет до Фонвизина на ту же тему была написана комедия И. П. Елагина «Жан де Моле, или русский француз», представлявшая собой, подобно «Кориону» Фонвизина, переделку на русский лад иностранного подлинника — популярной комедии Гольберга «Жан де Франс, или Ханс Франдсен». Некоторые прежние исследователи связывали с комедией Гольберга и фонвизинского «Бригадира», но связь его с ней носит чисто внешний характер. С самого начала автор «Бригадира» погружает нас в гущу подлинно русской жизни и быта. Комедия открывается пространной ремаркой, дающей точные и весьма конкретные указания постановщику: «Театр представляет комнату, убранную по-деревенски. Бригадир, в сертуке, ходит и курит табак. Сын его, в дезабилье, кобеняся, пьет 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. Бригадирша сидит одадь и чулок вяжет». Сообщаемые здесь бытовые детали, подробности костюма, поз, жестов сразу же дают нам необходимое представление-характеристику каждого из персонажей. Еще резче раскрывает себя каждое из действующих лиц с первых же слов, им произнесенных

Изумительная жизненность комических персонажей пьесы буквально потрясла современников, никогда еще 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.

Яркие образцы той «действительной живописи», к которой стремился Новиков, представляют собой и основные персонажи пьесы.

Об одном из наиболее удавшихся персонажей комедии, бригадирше,— 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» — с одной его московской знакомой, «которую ближние и дальние, словом целая Москва признала и огласила набитою дурую». 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 о яркой типичности как самой бригадирши, так и другого, заглавного образа комедии — ее супруга бригадира (чин между полковником и генералом), прямолинейно-грубого военного служаки, презирающего всякое образование, за исключением военного устава и артикула: «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 староворов, к которым имя сие применяется... Петербургские злоязычники называют Москву старою бригадиршею». Свидетельства эти драгоценны, прямо доказывая, что при исключительной верности живой действительности образы комедии Фонвизина вместе с тем отличались широкой обобщенностью, т. е. обладали подлинной художественностью.

Даже интернациональному образу офрануженного 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 ее 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, убежденный, что стоит ему простоять всемогущую, чтобы бог простил ему все, что он нагрешил за день, нежно призывающий свою «пассию» — бригадиршу — «согрешить и покаяться». Жизненность, характерность этих образов лучше всего подтвер-

ждается тем, что почти все они были подхвачены и стали бытовать на страницах сатирических журналов.

Как театральная пьеса «Бригадир» еще достаточно слаб. Содержание его примитивно и надуманно. Все персонажи наперекрест влюблены друг в друга: бригадир волочит 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 ее 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. Возникает то, что можно назвать действием, только к самому концу пьесы, когда любовные вождения и шашни всех ее комических персонажей выходят наружу и бригадир, забрав жену и сына, в негодовании покидает имение советника. Но искупает все эти недочеты появление в «Бригадире» живых и типических образов-персонажей. Кантемир в своих сатирах давал, как правило, обобщенные 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 явить образцы нового метода — метода реалистического обобщения, художественные образы-типы, сочетающие в себе изображение живого человека с показом типических явлений действительности. Это намечалось уже в «Послании к слугам моим», впервые осуществилось в «Бригадире» и проявилось с еще большей силой в следующей комедии Фонвизина, представляющей собой идейно-художественную вершину всего его творчества — «Недоросль».

«Недоросль». Работать над «Недорослем» Фонвизин начал, видимо, в конце 70-х годов, завершена была комедия в начале 1782 г.¹ Но и после ее окончания Фонвизин никак не мог расстаться со своими героями; как мы уже знаем, затейный им журнал прямо должен был называться именем Ста-

¹ П. Н. Полевой в «Истории русской словесности с древнейших времен до наших дней» (1900) упомянул о существовании рукописи ранней редакции «Недоросля». В 1933 г. этот рукописный текст, озаглавленный «Комедия Недоросль», был впервые опубликован в 9—10 выпуске «Литературного наследства» (стр. 243—263) под названием «Ранняя комедия Д. И. Фонвизина. Первая редакция «Недоросля». Однако К. В. Пигарев в своей монографии о Фонвизине, в результате изучения рукописи со стороны почерка и бумажных знаков, пришел к выводу, что данный текст не представляет собой ранней редакции «Недоросля», а написан неизвестным автором «под свежим впечатлением от первой постановки или первого появления в печати комедии Фонвизина». Другой исследователь русского театра XVIII в., В. Всеволодский-Гернгросс, опирается этот вывод. На такой же позиции стоит и Г. П. Макогоненко; оба исследователя относят «раннего «Недоросля» к 60-м годам — ко времени до «Бригадира».

родума и состоять в значительной степени из переписки между ним и остальными персонажами «Недоросля», в которой раскрывалась их дальнейшая судьба.

Одной из центральных проблем, настойчиво ставившихся нашими просветителями XVIII века, была проблема правильного воспитания — создания новых поколений передовых русских людей. Уже Кантемир посвятил вопросам воспитания целую специальную сатиру. Равным образом в других сатирах он резко высмеял поверхностное усвоение русской знатью западноевропейской образованности. В творчестве Фонвизина проблема воспитания молодого дворянина является одной из самых основных. «Всему причиною 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 и в начатой Фонвизиным комедии «Добрый наставник» и в последнем его произведении — незаконченной комедии «Выбор гувернера». Она же составляет предмет переписки Стародума с дедиловским помещиком Дурыкиным. Но всего определеннее, глубже и полнее развивается эта тема в «Недоросле».

Иванушка «Бригадира» до 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» подобное воспитание-питание показано в лицах. «Мы видим все несчастные следствия дурного воспитания», — говорит в пятом действии, подытоживая все происходившее перед зрителями, Стародум. Но вместе с тем нарисованная в «Недоросле» картина по своему содержанию гораздо шире, чем просто показ дурного воспитания. Грубый неуч Митрофанушка не только наглядный плод подобного воспитания, но само его воспитание — органический результат всего социально-бытового уклада «злонравных» помещиков-крепостников, Простаковых-Скотининых. Картину дикого, невежественного — «скотского» помещичьего злонравия и развертывает во всю широту «Недоросль» Фонвизина. Пьеса о воспитании перерастает в резкое обличение крепостничества — в первую у нас социальную комедию-сатиру.

В «Недоросле» бесчеловечное обращение «презлой фурии» крепостницы-помещицы с попавшими под ее 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 сцена между Простако-

вой и доморощенным крепостным портным Тришкой. Дикая крепостница, походя обзывающая подчиненных ей людей скотами, а на деле сама утратившая человеческий образ и подобие, сразу встает перед зрителями во весь свой рост. В дальнейшем образ этот раскрывается во все более отвратительной своей наготе. Вспомним хотя бы горькую иронию крепостной мамки Митрофана Еремеевны, преданной не за страх, а за совесть своему питомцу, по поводу барской «милости» за ее труды: «По пяти рублей на год, да по пяти пощечин на день». Вспомним знаменитую реплику самой Простаковой в ответ на сообщение, что девка Палашка захворала и с утра лежит: «Лежит! Ах, она bestия! Лежит! 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, слыхал 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: «Все 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 центральную фигуру всей пьесы, своего рода ось вращения ее маленького и омерзительного мира. Недаром, представляясь дядюшке Стародуму, ее близкие поочередно рекомендуются: «Я сестрин брат», «Я женин муж», «А я матушкин сынок» — меткое словосочетание, которое получило, как и ряд других выражений «Недоросля»: «не хочу учиться, хочу жениться», «убояся бездны премудрости» и т. п., широчайшее поговорочное употребление.

В «Бригадире» Фонвизин подверг сатирическому обличению целый ряд отрицательных сторон жизни и быта поместно-чиновного общества: глупое и возмутительное преклонение перед всем иностранным (Иванушка, советница), грубое невежество (бригадир), лицемерие, взяточничество (советник). В «Недоросле» он обрушивается на основное зло своего времени — крепостное рабство. В беспощадно-сатирическом показе крепостного произвола и насилия, олицетворенного в образах неистовой и жестокой самодурки-помещицы Простаковой, ее низколобого и крепколобого брата Скотинина, заботящегося об одних свиньях и почитающего своих людей хуже скотов, ее любимого чада Митрофанушки, сочетающего в себе все уродливые черты матери и дяди, и заключается основное общественное значение «Недоросля». Образы обоих Простаковых, Митрофанушки, Скотинина, как и учителей, даны Фонвизиним 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 подсказывающаяся и самым созвучием этих имен). В смехе, в умении до упаду 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 заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина!» (XII, 27). Но Пушкин же справедливо подчеркивал, что в смехе Фонвизина была заключена и огромная обличительная сила. «Сатиры смелый властелин»,— называл он автора «Недоросля», а о самом «Недоросле» писал, что в нем «сатирик превосходный невежество казнил в комедии народной» (VI, 12; II, 269).

Эти лапидарные определения-формулы Пушкина подхватывает и развивает Гоголь: в «Недоросле»,— первом образце комедии совсем нового оригинально-русского типа, «истинно общественной комедии»— Фонвизин раскрывает перед зрителями «раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребленья внутренние, которые беспощадной силой иронии выставлены в очевидности потрясающей» (VIII, 396). Полностью совпадают с этим суждения о «Недоросле» историка В. О. Ключевского: «Эта комедия— бесподобное зеркало, Фонвизину в ней как-то удалось стать прямо перед русской действительностью, взглянуть на нее просто, непосредственно в упор... Поэтический взгляд автора сквозит то, что казалось, проник до того, что действительно происходило». То, что «действительно происходило» в тогдашней «русской действительности» и что замечательно отразил в 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 развращенное именно рабством крестьянства».

Но тот же Ключевский совершенно не прав, утверждая, что Фонвизин в своем «Недоросле» взглянул на действительность «взглядом, не преломленным никакими точками зрения», и воспроизвел ее «с безотчетностью художественного понимания». На самом деле Фонвизин полностью отдавал себе отчет в том, что делал; писал свою комедию глубоко сознательно; проводил ею совершенно определенную и весьма злободневную политическую тенденцию. С полной отчетливостью тенденция эта выражена в положительных персонажах и в особенности в главном из них— Стародуме, который является неприкрытым рупором взглядов самого автора и в то же время возведен им на высоту образа идеального дворянина вообще. «Друг честных людей», как он сам себя называет, Стародум находится в явной оппозиции екатерининскому режиму. Он выходит в отставку, ибо не может снести господствовавшего в служебных отношениях «неправосу-

дия»: знатные бездельники награждаются, а истинные заслуги пренебрежены. Он удаляется и от двора — «без деревень, без ленты, без чинов», ибо не хочет пресмыкаться в «чужой передней». Обличительные тирады в разговоре его с Правдиным против «двора», т. е. непосредственного окружения Екатерины и в конечном счете ее самой, отличаются исключительной резкостью. Их общий вывод: «двор» представляет собой самое зараженное 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 твердостью и убежденностью 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 незаконно». 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 путем 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 подчеркнуто отрицательным образом, и вообще это 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, подчеркиваемой самым его именем, является то, что его идеалы находятся не впереди, не в будущем, а позади, в историческом прошлом, т. е. в петровском времени, 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». Все это также имело определенную политическую окраску. Екатерина II постоянно стремилась подчеркнуть непосредственную органическую связь и преемственность ее времени по отношению к эпохе Петра. Стародум, как видим, решительно разделяет эти две эпохи, прямо противопоставляя одну другой. В образах Простаковых и Скотининых Фонвизин «казнил» те отсталые массы дворян-крепостников, которые были классовой базой и опорой режима Екатерины — Потемкина; речами Стародума, направленными против двора, он «казнил» самый этот режим. «Злонравным» дворянам и неизлечимо больному екатерининскому «двору» противопоставлены в лице положительных персонажей «Недоросля» — Софьи, Милона, Правдина (младшее поколение) и Стародума (старшее поколение) — представители либерально-дворянского лагеря, носители добродетелей в духе передового дворянского

просветительства, литературным пропагандистом и провозвестником которого был Фонвизин. Все это сообщало «Недорослю» остро оппозиционную политическую зарядку.

Против комедии, которую до ее 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 казенной петербургской сцене не состоялась. Побоялся ставить ее и директор частного московского театра. После настойчивых 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 актерам кошельки с деньгами. В 1783 г. «Недоросль» был напечатан, а четыре года спустя вышел в Германии в переводе на немецкий язык¹.

Сам Фонвизин считал, что успехом «Недоросля» он был обязан больше всего «особе Стародума». Действительно, прямая и несколько суровая фигура «друга честных людей» не могла не внушать живого сочувствия 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 на морально-политические темы и преподают уроки дворянских добродетелей, стали утрачивать свою первоначальную выразительность. Недаром почти во всех более поздних театральных постановках их роли подверглись значительным режиссерским сокращениям. Наоборот, художественная действенность отрицательных персонажей продолжала сохраняться. Объясняется это той силой художественного обобщения, типизации, которая в них заключена. Образы бригадира и бригадириши в дальнейшем потеряли свою непосредственную жизненную типичность, стали иметь для последующих поколений чисто историческое значение. Простакова, Митрофан, Скотинин, в образах которых Фонвизину удалось показать всю отвратительность породившего их эксплуататорского строя, продолжали сохранять яркую типичность далеко за пределами своего времени. Почти пятьдесят лет спустя после первой постановки

¹ Э. Хексельшнайдер, О первом немецком переводе «Недоросля» Фонвизина, «XVIII век», сб. IV, 1959, стр. 334—338.

«Недоросля» Пушкин устами героя «Романа в письмах» заметит о современных ему провинциальных дворянах: «Для них не прошли еще времена Фонвизина. Между ими процветают еще Простаковы и Скотинины!» (VIII, 53); 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, управляет» (VI, 646). «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. Пережили персонажи «Недоросля» и саму возрастившую их крепостническую действительность. Уже после уничтожения крепостного права, в конце 60-х годов, Салтыков-Щедрин неоднократно подчеркивал, что «Митрофанушку и теперь нельзя назвать анахронизмом» («Письма к тетеньке»). «Митрофаны не изменились», — пишет он же в «Господах-ташкентцах». Еще 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». Сатирические персонажи «Недоросля» прочно вошли в ту замечательную галерею реалистических художественных образов-типов, которой по праву может гордиться русская литература и которую именно они собой и открывают.

Художественная действенность «Недоросля» тем замечательнее, что драматургическая форма и этой лучшей комедии Фонвизина еще отличается весьма многими условностями и недочетами. О пьесах Фонвизина Белинский хорошо сказал, что они в сущности еще не комедии, а лишь «плод усилия сатиры стать комедию» (VII, 119). 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».

В построении своих пьес Фонвизин точно следовал правилам классицизма. И «Бригадир», и «Недоросль» состоят из пяти ка-

нонических актов. Равным образом в обеих комедиях соблюдено единство места и времени. Схематичны в духе классицизма и образы положительных персонажей комедий. На первый взгляд может показаться, что Фонвизин и в изображении отрицательных персонажей «Недоросля» остается 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 ее наделены сами за себя говорящими именами, сразу же дающими читателю характеристику каждого из них: Простаков, Вральман, Кутейкин (в образе Кутейкина дается явная сатира на духовенство вообще) и т. п. Но даже и этому традиционно-условному приему Фонвизин умеет сообщить замечательную художественную силу. Возьмем, например, фамилию Скотинин. Еще Сумароков в своей сатире «О благородстве» писал о злонравном дворянине: «Ах! должно ли людьми скотине обладать?» Сопоставление злых владельцев душ со скотиной, явно перекликающееся с народной сатирой, неоднократно встречаем в журналах Новикова. Его подхватывает и Фонвизин в «Корионе». В «Недоросле» он превращает это сравнение, ставшее в применении к «злонравному» помещику постоянным эпитетом, в имя-характеристику. Однако в данном случае это имя-характеристика не только приклеивается ко лбу персонажа (как мы это видели 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 в нем. Бранное слово разворачивается в полножизненный художественный образ, как бы растворяясь в нем и в то же время окрашивая его в нужные и отвечающие художественному заданию автора цвета. Больше того, олицетворенное в живом образе слово является и названием основной внутренней темы всей пьесы — изображения скотского быта злонравных помещиков. С грубоватым, но подлинным юмором это «обыгрывается» на протяжении всего «Недоросля», повторяясь снова и снова в самых различных сочетаниях и вариациях.

В первом же действии Скотинин наивно удивляется своей особой любви к свиньям: «Люблю свиной, сестрица: а у нас в околотке такие крупные свиной, что нет из них ни одной, которая, став на задние ноги, не была бы выше каждого из нас целой головой». Саркастический смысл последних слов тем сильнее, что они вложены в уста самого же Скотинина. Оказывается, что любовь к свиной вообще является «фамильной» скотининской чертой. В простодушной реплике Простакова осмысливается и причина этого непонятного самому Скотинину страстного влечения его к свиной:

Простаков. Странное дело, братец, как родня на родню походить может! Митрофанушка наш весь в дядю — и он до свиной 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 отчего 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 четвертом 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 возмущенно восклицает: «Какое скотское сравнение!» В развязке пьесы гувернер 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 фсё 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 греха таить, одного помету; да вишь как развизжалась...» Сама Простакова уподобляет любовь свою к Митрофанушке привязанности суки к своим щенятам («Слыхано ли, чтоб сука щенят своих выдала?»). Этот мотив равным образом несколько раз обыгрывается Фонвизиним. «Я, братец, с тобою лаяться не стану», — говорит Простакова, обращаясь к брату. Когда Правдин угрожает предать ее 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 злонравных дворян-помещиков вообще. После объявления об отдаче имени Простаковой

за бесчеловечное обращение ее со своими крестьянами в опеку Правдин говорит, обращаясь к Скотинину: «Ступай к своим свиньям! Не забудь однако ж повестить всем Скотининым, чему они подвержены». Скотинин отвечает: «Как друзей не остережь!» Так фамилия-характеристика в развороте пьесы превращается в широкое обобщение, почти символ всей «злонравной» помещицей России вообще.

Но характеры персонажей «Недоросля» чаще всего не исчерпываются 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 наряду с этим труслива; беспощадна по отношению к тем, кто отдан ей во власть, и готова унижаться до подлости перед тем, кто сильнее ее (вспомним, как она падает перед Правдиным на колени, умоляя простить ее, и как немедленно снова превращается в прежнюю бесчеловечную помещицу, как только это прощение ею получено). И понятен категорический отказ Правдина, после объявления указа о взятии имения Простаковых под опеку, предоставить запрашиваемую ею 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», урожденной Скотининой, в которой действительно словно бы нет ничего человеческого (даже ее «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 ее отталкивает. Простакова в отчаянии восклицает: «И ты! и ты меня бросаешь!» — и через некоторое время снова: «Нет у меня сына!» Образ Простаковой в какой-то степени очеловечивается. Смешная, страшная и отвратительная 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 (*подбежав к ней*). Боже мой! Она без памяти.

Стародум (*Софье*). Помоги ей, помоги.

(*Софья и Еремеевна помогают.*)

Правдин (*Митрофану*). Негодница! Тебе ли грубить матери? К тебе же 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 2-жу Простакову и всплеснув руками*). Очнется, мой батюшка, очнется.

Жест и слова Еремеевны примечательны. Стародум, Софья, Правдин знают, что Простакова, после взятия ее имения в опеку, обезврежена, и потому могут «по человечеству» пожалеть ее, тем более, что она, хотя и «злонравная», а все же дворянка. Забитая Простаковой крепостная Еремеевна, которая еще не может разобраться в том, что произошло, «помогает» барыне и вместе с тем в ужасе всплескивает руками, видя, что ее исконная мучительница вот-вот очнется и ее терзания начнутся сызнова. Эта деталь — лишнее свидетельство той большой художественно-психологической и социальной правдивости, до которой удается 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, порожденный ею) и Скотинина, но и второстепенные — учителя, Еремеевна, вплоть до совершенно эпизодического Тришки с его злосчастливым кафтаном, непосредственно перешедшим впоследствии в известную басню Крылова. Замечательной жизненности комических образов «Недоросля» способствуют их мастерски разработанные речевые характеристики. В комедиях Фонвизина впервые на русской сцене действующие лица вместо сугубо книжного, тяжеловесно-неуклюжего языка, который господствовал тогда в драматургии, заговорили «натурально», то есть в живой, естественной, простой и непринужденной манере. Наряду с этим уже современники заметили и оценили в комедиях Фонвизина, особенно в «Недоросле», то, что из его персонажей «каждый в своем характере изречениями различается». Действительно, умелым отбором и включением в речь действующих лиц жаргонных слов и фразеологических оборотов, характерных для изображаемой общественной среды, Фонвизин создает четкие и выразительные социальные образы.

Построенная на церковнославянизмах лукаво-льстивая речь Кутейкина; переполненная профессиональными военными терминами речь прямодушного и честного отставного солдата Цыфиркина; подобоострастно-ласковая с хозяевами и начальственно-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 — с исключительной выразительностью передают особенности положения и характера всех этих лиц. Еще более тонкого мастерства достигает Фонвизин в языковых характеристиках главных персонажей. Простакова, ее братец Скотинин, ее сынок Митрофанушка принадлежат к одной и той же помещичьей среде. Грубая животность, полное отсутствие каких-либо духовных интересов, наглое и воинствующее невежество — эти черты, свойственные всем им, резко сказываются в их речи. Но на этот

общий языковой фон автор метко накладывает индивидуальные краски. Простакова с ее гибко приспособляющейся речью, то грубо-вульгарной, пересыпанной ругательствами (в обращениях к слугам и к забитому, запинаящемуся «от робости» «муженьку»), то ласково заискивающей (в разговоре с «дядюшкой» Стародумом), то слащаво-сентиментальной (в обращении с Митрофанушкой); Скотинин с его «зоологической» лексикой, приравнивающий и примеряющий все, о чем бы он ни говорил, к своим «свинкам»; хитрый и злобный тупица Митрофан с несколькими десятками слов, которыми ограничен его словарный запас,— все они и в самом строе речи и в ее интонациях отчетливо обнаруживают свою индивидуальную сущность. Такого мастерства в создании характеров через диалог, через высказывания героев, еще не бывало до того в русской литературе.

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. Ее лица, положения по большей части комичны, смешны, но действительность, развертываемая ею перед зрителем, подлинно трагична. Это выводит ее за пределы эстетики классицизма, сближает с теми пьесами нового «смешанного» типа, образец которых дал в своем «Моте, любовью исправленном» Лукин. Сходна она с ними и обильным наличием в ролях резонеров 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 набрел он на драку двух баб, остановился и начал «сторожить природу». Возвратясь домой с добычею наблюдений, начертил он явление свое и впустил в него слово «зацепы», подслушанное им на поле битвы» (Еремеевна угрожает Скотинину: «У меня и свои зацепы востры»). 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 еще у нас дотоле художественная прозорливость Фонвизина, «потрясающая очевидность», с какой предстает в «Недоросле» крепостническая действительность, и сделала его, несмотря на наличие традиций классицизма, осложненных эстетикой новой, «буржуазной» драматургии, высшим художественным образцом русского предреализма XVIII века, 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 «комедии народной». Народность — национальное своеобразие — «Недоросля» 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» (XI, 155). Народность Фонвизина особенно ценили и критики-декабристы. «Фонвизин в комедиях своих «Бригадире» и «Недоросле» в высочайшей степени умел схватить черты народности», — писал А. Бестужев. Пушкин назвал Фонвизина в своей лицейской сатирической поэме «Тень Фонвизина» — «русским весельчаком». Чисто русским народным комизмом, ярко проявляющимся в народных игрищах, народных «забавных» картинках, в 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 и разбудил фалангу великих насмешников, и их-то смеху сквозь слезы литература обязана своими крупнейшими успехами и в значительной мере своим влиянием в России» (XVIII, 178). Действительно, от юмора Фонвизина тянутся прямые нити к острому юмору басен Крылова, к тонкой иронии Пушкина, к смеху сквозь слезы автора «Мертвых душ», наконец, к горькому и гневному сарказму автора «Господ Головлевых», беспощадно дорисовавшему последний акт драмы «духовно погубленного, выродившегося и развращенного» 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 «темном царстве» Островского.

**Пьесы
Веревкина.**

Появление «Бригадира» Фонвизина послужило мощным толчком к дальнейшему развитию русской драматургии. В 1772 г. появляется первая русская комическая опера «Анюта» М. Попова, образцы официальной драматургии — первые комедии Екатерины II «О время!» и «Именины г-жи Ворчалкиной», последняя комедия Сумарокова «Рогоносец по воображению»; 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 ее на службу классово-дворянским интересам. Свои пьесы он пишет в новом «смешанном» роде — жанре «серьезной комедии», ставящей своей задачей не только осмеивать пороки, но и учить добродетели.

В своем «первом драматическом покушении» — комедии с программным названием «Так и должно» (1773) — автор на первый план ставит именно показ «отличных действий добродетели». Есть в комедии Веревкина и «порочное» (в образах воеводы, его секретаря — «с приписью подьячего» Урывава Алтынникова, других судейских), и «смешное», но гораздо сильнее выражено в ней «жалостное», «исторгающее слезы», «чувствительное». Молодой дворянин Доблестин, приехавший из столицы к себе в поместье, хочет жениться на внучке соседки-помещицы. Неожиданно он узнает в старом колоднике, который в «рубщице 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 засадил его в тюрьму. Негодующий молодой Доблестин выдерживает жестокий бой с воеводой и с его секретарем и путем 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 еще большей силой стремление Веревкина к жизненной конкретности, к соответствию реальной действительности сказывается в другой его комедии, опять-таки с подчеркнuto 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 внутреннеполитической жизни страны — восстанием Пугачева.

Новейшим исследователям удалось установить, что в основу пьесы, опубликованной только в 1785 г., но написанной Веревкиным в 1774 г. в Симбирске, где в это время находился плененный Пугачев, положен действительный случай. 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 ее направленность бьет в глаза. Дочь воеводы одного из отдаленных городов, Трусницкого, и молодой дворянин, офицер Воин Воинович Милой, любят друг друга. Но вспыхивает восстание Пугачева. Героиня заявляет, что она отдаст свою руку Милому, но не прежде, чем он исполнит свой долг, приняв участие в усмирении восстания. Милой спешно возвращается в

полк. Между тем пугачевцы подходят к городу. Трусливый воевода бежит, но дочь его попадает в руки восставших. Она приглянулась «атаману», который вынуждает ее стать его любовницей. После того как Пугачев был разбит под Черным Яром, дочь возвращается к отцу и умоляет разрешить ей постричься в монахини. В это время в город приезжает и ее жених. Невеста, однако, отказывается выйти за него замуж, не желая нанести ему «бесчестия». Тогда между молодыми людьми происходит своеобразное «сражение добродетелей» — прием, вообще излюбленный Веревкиным. Жених падает перед ней на колени, восклицая, что ему уже все известно и что именно его честь велит ему «восстановить безвинно гибнущую добродетель». 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 еще более резких тонах показан его помощник, подьячий Клим Авксентьевич Удадьцов, наглый взяточник и грабитель. Но перед лицом их общего врага — восставших крестьян — «порочность» персонажей автором характерно «снимается». Взятчик-подьячий оказывается смелым удалцом (что подчеркнуто и его фамилией), после бегства воеводы взявшим оборону города в свои руки и успешно отстоявшим его от пугачевцев. Да и сам трусливый воевода наделен 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 актер, 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» ее «от правил», выводило за рамки поэтики классицизма. Помимо этого, комические оперы писались чаще всего в новом, «среднем» 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 «Миловзор и Прелеста» (1787) в предисловии к ней 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 заканчивались неизменно благополучно, но в то же время в движении и развитии сюжета многих из них «горести» не только примешивались к «забавам», но и подчеркнута выдвигались на первое место. 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. В этом отношении комическая опера была наиболее демократична по сравнению со всеми драматургическими видами того времени и тем самым особенно интересна и доходчива (последнему способствовала и ее литературно-музыкальная форма) до широких кругов зрителей. В результате комическая опера стала одним из особенно популярных драматургических жанров последней трети века. До нас дошло полностью и в отрывках свыше 60 комических опер. 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 тяжелые условия жизни крестьян, угнетаемых и барскими управителями, и самими барами-крепостниками. Таковы «Розана и Любим» Николева, «Несчастье от кареты» Княжни-на, «Кофейница» Крылова (обо всех этих пьесах будет сказано подробно в разделах, посвященных данным писателям). Наоборот писатели, стоявшие на страже крепостничества, в своих комических операх старались представить жизнь крестьян и отношения между ними и помещиками в 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 серьезное идейно-общественное содержание, придать им легкий водевильно-развлекательный характер.

«Анюта» Родоначальницей жанра русской комической оперы явилась «Анюта» Попова, которой, по словам современников, «принадлежало первенство в сем роде стихотворений на нашем языке» (поставлена 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 г. — установлена только теперь. Умер он около 1790 г., самое его отчество долгое время указывалось неправильно: Васильевич). Известно, что он был актером придворного театра, затем учился в Московском университете; как и Новиков, работал секретарем комиссии по составлению нового «Уложения», что также оказало несомненное влияние на его последующую литературную деятельность. Начал он ее около 1765 г. переводами; затем сотрудничал в новиковском «Трутне» и других сатирических журналах. В 1768 г. Попов выпустил «Краткое описание древнего славенского языческого баснословия», составленное по различным, в том числе и фольклорным, источникам и носившее, по его собственному признанию, достаточно фантастический характер. Попов помогал М. Д. Чулкову в составлении его песенника; следом за своеобразным сборником повестей-сказок Чулкова «Пересмешником, или славенскими сказками» Попов выпустил свой подобный же сборник «Славенские древности, или приключения славенских князей» (1770—1771). 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; замечательный знаток, любитель и собиратель фольклора (им было собрано больше тысячи фольклорных текстов), Попов сумел приблизиться в некоторых из них не только к стилистике, но и к духу подлинного народного творчества. Таковы две его песни: «Не голубушка в чистом поле воркует» и в особенности «Ты несчастный добрый молодец». В 1792 г., уже после смерти Попова, вышел составленный им песенник «Русская Эрата, или выбор наилучших новейших российских песен, поныне сочиненных». Сочувственное внимание и интерес к народу, любовь к народно-песенному творчеству сказались и в «Анюте» — первой в нашей драматургии XVIII в. «народной» пьесе, произведении из крестьянской жизни. Музыка к «Анюте» (автор неизвестен) не сохранилась, но в ней, несомненно, звучали «голоса» (мотивы) народных песен.

Содержание «Анюты» весьма несложно. Мнимая дочь крестьянина Мирона Анюта 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 Анюта — дочь некоего «гонимого сильными врагами» дворянина, подкинутаая Мирону в младенческом возрасте. Все препятствия к браку между Анютой и Виктором устранены, последний щедро оделяет деньгами Мирона и Филатку, и все заканчивается к общему благополучию. «Анюта» написана вольным стихом, восходящим к стиху притч Сумарокова, к нарочито «низкому» слогу которых яв-

ственно тяготеет и язык крестьянских персонажей пьесы — Мирона, Филатки. Комически подчеркиваются и «низкие» чувства этих последних — невежество, грубость, жадность к деньгам, — противопоставляемые «благородным» чувствам Виктора и полковничьей дочери Анюты. Но вместе с тем в текст «Анюты» включены отрывки русских народных песен, народные поговорки, 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» — «противно нежному слуху зрителей». «Нежный слух» дворянских зрителей должен был быть неприятно поражен в пьесе Попова не только «грубым» крестьянским говором.

В отличие от многих последующих комических опер, живописующих идиллических пейзажей, блаженствующих под милостивым попечением отца-помещика, в «Анюте» показан тяжелый трудовой быт крестьян. С этого и начинается пьеса: «Мирон один рубит дрова и голосом следует за ударами: Га!.. га!.. га!..» В последующих речах и песнях Мирона звучат чувства озлобленного своим рабством и дворянскими привилегиями крепостного крестьянства, знакомые нам по «Плачу холопов». Все это сообщало пьесе особо выразительную тональность, поскольку «Анюта» появилась на сцене одновременно с антикрепостническими выступлениями новиковского «Живописца» и совсем незадолго до начала восстания Пугачева. «Озлобление против дворянства» в качестве отличительной черты пьесы Попова отмечали и позднейшие исследователи. Резко выступают крестьянские персонажи пьесы и против «злого крапивного рода подъячих». Крестьянская тематика «Анюты» оказалась вполне в духе времени и потому в значительной степени определила дальнейшие пути развития русской комической оперы: авторы ее весьма часто заимствуют содержание своих пьес из крестьянского быта (обычно повторяют они даже и самое имя героини — Анюта, получающее 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) 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. Все это не имело сколько-нибудь серьезного 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 Е. И. Фомина). Постановка «Мельника» в Москве сопровождалась небывалым успехом. 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». Однако самому Аблесимову это мало помогло; он умер в нищете. «Мельник» в течение всего XVIII и даже первых десятилетий XIX в. не сходил со сцены и вызвал целый ряд подражаний. Белинский в «Литературных мечтаниях» назвал «Мельника» «прекрасным народным водевилем... произведением столь любимым нашими добрыми дедами и еще и теперь не потерявшим своего достоинства» (I, 53). Позднее в рецензии на сочинения Фонвизина он прямо поставил «Мельника» в один ряд с фонвизинскими «Бригадиром» и «Недорослем», подчеркивая, что «водевиль Аблесимова «Мельник» и комедии Фонвизина убили... все комические знаменитости, включая сюда и Сумарокова» (II, 551). 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., неоднократно исполняющийся и в наши дни (по радио, коллективами самодеятельности).

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 ее «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 ее за дворянина. Хитрый мельник быстро слаживает все дело. Отцу он выдает жениха за крестьянина, а матери — за дворянина, а когда они оба отка-

зываются 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 однодворец. Все кончается к общему благополучию. «Мельник» почти лишен того острого сатирического элемента, который так давал себя чувствовать в «Анюте» Попова. Но в нем впервые в нашей литературе XVIII в. верно схвачен народно-национальный крестьянский колорит. Современники отмечали, что образы крестьян, данные Аблесимовым, были «естественны в действиях своих и разговорах». Народностью веяло от той атмосферы народно-песенных мелодий, в которую был погружен Аблесимовым текст его оперы; от ее 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 спою какую песню: ходил молодец на Пресню»), но в этом-то и заключалось значение оперы Аблесимова, обусловившее важную роль, которую она сыграла в развитии не только нашей литературы, но и нашей оперной музыки.

Вскоре после постановки в Москве оперы Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват» «Гостинный двор» Матинского. в Петербурге была поставлена комическая опера Матинского «Санкт-петербургский 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 Алексеевич Матинский (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 еще две комические оперы; выпустил несколько учебников (по математике, географии) и литературных переводов.

В опере Матинского перед зрителем развертывается широкая картина быта столичного купечества, окрашенная в очень резкие обличительно-сатирические тона. Бессовестный обирала и скупец, гостинодворский торговец Сквалыгин, выдает свою дочь Хавронью замуж за величайшего плута и взяточника, подьячего Крючкодея, первым словом которого, произнесенным им в мла-

денчестве, было не «мама», а «дай». Будущие тещь и зятюшка начинают с того, что сообща подделывают векселя. «Во святой час архангельский», — напутствует их, набожно крестясь, супруга Свалыгина. Весь второй акт заполнен изображением «девичника» в доме Свалыгина: поются народные свадебные песни, хоры, воспроизводятся старинные бытовые обряды. В последнем, третьем акте торжествует справедливость. Является толпа кредиторов в сопровождении правительственного чиновника, который изобличает Свалыгина и Крюкодея в беззакониях. Есть в пьесе и положительное лицо — племянник Свалыгина, который тщательно учит порочных ее персонажей добродетели. Особенно удался автору ряд живых жанровых сценок. Таков, например, один из эпизодов первого акта: Свалыгин наставляет жену, как поэкономнее устроить угощение во время девичника: «Режь потоне ломоточки, Собирай с стола кусочки». Очень колоритна сцена зазывания купцами-гостинодворцами покупателей в свои лавки. Купцы наперебой предлагают товары. Модницы-барыни все перерывают, мнут, бросают, яростно торгуются и ничего не берут.

Жизненности изображаемого способствует бойкий разговорный, лишенный книжности язык персонажей пьесы. Пьеса Матинского полностью покидает отвлеченно-условные подмостки драматургии классицизма, погружает зрителя в самую гущу ярко расцветенного быта, реальности. В этом и заключается основное значение «Санкт-петербургского гостиного двора», явившегося родоначальником целого ряда последующих пьес из жизни купечества и городского мещанства. Комическая опера Матинского, встреченная подобно «Мельнику» Аблесимова с неодобрением дворянскими зрителями, но пользовавшаяся большой популярностью у широкой публики и неоднократно переиздававшаяся, не утратила интереса и до нашего времени и так же, как «Мельник», исполняется 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 развиваться и традиции сумароковского классицизма. Особенно действенными и в своем 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 отвлеченность и декламативность давали возможность избегать непосредственных соприкосновений с реальной русской самодержавно-крепостнической современностью, в языки которой смело вложил персты автор «Недоросля». А это-то как

раз и соответствовало политической настроенности большинства дворянской оппозиции, к которой принадлежали и авторы двух наиболее выдающихся, продолжавших традицию «Димитрия Самозванца» Сумарокова образцов 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 к 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 стихотворного наследия Николева невелико. Он был явным поэтом-эклектиком, писавшим в самых разнообразных манерах. Сумароковские традиции сочетались в его стихах с воздействием Державина, которое опять-таки уживалось с влиянием сентиментально-романской (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.

Свои взгляды на поэзию Николев развернул в пространным «Лиро-дидактическом послании» к Дашковой (1791), посвященном прославлению как адресата, так и самой Екатерины и снабженном пояснительными автопримечаниями на целых 270 страницах. Вслед за Сумароковым Николев решительно восстает против всякого рода риторической орнаментики, «словесных кудрей», превыше всего ставя рациональный «смысл» и «простоту». Но все это не мешало самому Николеву написать большое количество торжественных, риторически напыщенных од. Писал Николев и для театра. До нас дошло несколько его трагедий, комедий, комических опер. Сам он, видимо, меньше всего ценил свое драматургическое творчество: в собрание своих сочинений он не ввел 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 русской литературы XVIII в.

Человек большой образованности, Николев вырос в атмосфере идей просветительной философии и политических взглядов, свойственных группе Панина. Все это отчетливо сказалось

на обеих его пьесах. Комическая опера «Розана и Любим», как и «Анюта» Попова, заимствует свое содержание из крестьянской жизни. Вполне традиционна и сюжетная схема ее: герой и героиня любят друг друга, на пути к их соединению встречаются угрожающие препятствия, но все 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 отдалиться 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 ее брак с Любимом, но еще и дарит им на свадьбу сто рублей. К довершению его смущения в этот самый момент появляется лесник с маленькой сестренкой Розаны, Миленой, которую он, рассчитывая как следует пожить у барина, также привел к нему и вручает со словами: «Отец мой! вот те и оцо синица...» Традиционно-счастливая развязка не в состоянии изгладить из сознания зрителей общий весьма мрачный колорит пьесы. Автором настойчиво подчеркивается в ней полное бесправие крепостных, невозможность для них найти хоть какую-нибудь защиту от насилий и произвола всевластного помещика. Когда Излет 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 когды те хочется, так поди-се, пожалуй, знать, ты оцо у бар-то в переделе не бывал, вить это, брат, не под турком; тут так-те отдубасят, что разве инда на-поди!» И вслед за тем для пущей выразительности лесник поет песню весьма зловещего содержания:

Как велят в дубье принять,
 Позабудешь пустошь врать.
 Не солдату бар унять,
 Чтoб крестьянок не таскать.
 Бары нашу брaтью 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 поется и в угрюмом хоре псарей. Негодованием против «собаки»-помещика дышат гневные речи Любима. Тягостное впечатление от зрелища крестьянского горя усугубляется еще тем, что Щедров пользуется репутацией «добрoго», «хорошего» барина. 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 вперед сравнительно с существовавшей традицией является отношение Николева к изображаемым им крестьянским персонажам. Розана в опере Николева — не полковничья дочь, какой на самом деле оказывается якобы крестьянская героиня оперы Попова, а настоящая крестьянка, и любит она крепостного крестьянина. Между тем чувства этих влюбленных крепостных ничуть не уступают по своей силе и глубине чувствам благородных героев. «Природа! — восклицает в финале пьесы пораженный твердостью Розаны и отвагой ее отца и жениха Щедров, — в ком скрываешь ты прямую нежность человеческого сердца, прямую верность, которая для того только презираема в городах, что не умеют ею наслаждаться». Знаменитый тезис, сформулированный значительно позже 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 имен 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 приравнивании крестьян к дворянам Николев идет и еще далее, наделяя своих крепостных не только общечеловеческими чувствами любви и нежности, но и чувством чести, которое нашими писателями-«классиками», начиная с Сумарокова, считалось отличительной принадлежностью одного дворянства. «Не знает он, что честь также дорога и нам», — заявляет старый крестьянин Излет, отправляясь за дочерью к барину-похитителю. Реалистических образов крестьян в своей пьесе Николев не создал: все его положительные крестьянские герои даны в плане сентиментальной идеализации (гораздо реальнее показан отрицательный образ лесника). Тем не менее «драмма с голосами» Николева, несомненно, значительно многих комических опер того времени с их карикатурно-натуралистическими зарисовками крестьянства. Крепостные рабы в «Розане и Любиме» нравственно лучше своего душевладельца, и они одерживают над ним безусловную моральную победу.

Если на комической опере Николева чувствуется влияние «серьезной комедии», его трагедия «Сорена и Замир», появившаяся на сцене через два года после фонвизинского «Недоросля», в основном следует принципам драматургии классицизма. 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.

Наряду с этим любовная схема насыщена в трагедии Николева жгучим политическим содержанием. Борьба против тирана — насильника в любви, которую ведет мужественное и верное жен-

ское сердце, отказывающееся ему принадлежать, перерастает в трагедии в тему борьбы с «тигром», угнетающим общество, т. е. тираном политическим. Трагедия Николева — обвинительный приговор самодержавию. Приговор этот патетически произносится почти всеми персонажами трагедии, причем в своем агитационно-прямолинейном усердии автор влагает его в уста даже самому тирану — Мстиславу. На вопрос Мстислава: «если и цари покорствуют страстям, || Так должно ль полну власть присваивать царям?», Николев всей своей пьесой дает совершенно определенный ответ: власть монарха должна быть ограничена: «Исчезни навсегда, сей пагубный устав, || Который заключен в одной монаршей воле!» В этом восклицании резонера 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» — подчиненным 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 призывы к «истреблению тиранов» обратили на себя внимание властей. Московский главнокомандующий Брюс приостановил дальнейшее представление трагедии, направив ее 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 своем ответном письме не в меру усердному администратору, — не имеет никакого отношения к вашей государыне: автор восстает против самовластия тиранов, а Екатерину вы называете матерью». Пьеса была снова разрешена к представлению и печати.

Страх перед французской революцией, видимо, заставил Николева пересмотреть свои общественно-политические и философские взгляды. Как и Сумароков, во многом следовавший в своей трагедии традициям Вольтера, Николев в позднейшем послании к Петру Панину, который в свое время плакал на представлении «Сорены и Замира», называет того же Вольтера примером «свободы ложныя и злой тщеты». В собрание своих сочинений, как уже указывалось, он не ввел 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 хвалебные оды, адресованные Екатерине. 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 стихо-

творения религиозного содержания: переложения псалмов, гимны, молитвы и т. п., в которых он решительно выступает против «гордого рассудка» и порожденного им «гнуснейшего разврата», «гнусного окаянства», т. е. материалистической философии). Всему собранию сочинений предшествует посвяtitельное обращение к императрице, полностью выдержанное в тоне ее собственной автохарактеристики в ответном письме к Брюсу. 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 Княжниним открывалась возможность блестящей карьеры, но он попал в круг «золотой молодежи» того времени — светских кутил, проиграл в карты значительную часть имения, в довершение в 1773 г. растратил казенные деньги, был отдан под суд и приговорен 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 четырех лет Княжнин занимался только литературной работой, добывая средства к жизни переводами. В 1781 г. он был снова привлечен на службу известным деятелем екатерининского времени в области образования и воспитания И. И. Бецким в качестве секретаря и ближайшего помощника. Писать Княжнин начал еще 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 и вызвала сочувственное внимание к начинающему драматургу со стороны самого «отца российского театра» Сумарокова, на дочери которого, поэтессе, Княжнин вскоре и женился.

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. Княжниним 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. Его первая трагедия «Дидона» полностью выдержана в традициях сумароковской драматургии. 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 Ф. Арно («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. Но все это лишь осложняет облик Княжнина как писателя-«классика». Лучшие, наиболее идейно и художественно значительные из его трагедий — «Рослав», «Вадим» — написаны в основном в канонической сумароковской форме. В пределах классицизма остается Княжнин и в своих стихотворных комедиях.

Пушкин определил одну из характернейших особенностей драматургии Княжнина, равно как и меру его значения в истории нашей литературы, метким эпитетом «переимчивый Княжнин», лаконическая точность которого так восхищала Чернышевского, считавшего, что пространные статьи о Княжнине последующих критиков-исследователей по существу всего лишь «перифраз двух слов, невзначай сказанных Пушкиным» (II, 476). 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». С таким же склонением на русские нравы сталкиваемся мы в обеих лучших комедиях Княжнина: «Хвастун» — переработка комедии де Брюэса «Человек влиятельный при дворе», «Чудаки» — переработка комедии Дегуша «Странный человек». Комическая опера «Сбитеньщик» (1783) «сделана» по «Школе жен» 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. Шедевров национальной литературы, подобных двум комедиям Фонвизина, Княжнин не создал, но лучшее из написанного им, несомненно, принадлежит к замечательным произведениям нашей литературы XVIII в.

Наиболее художественно удавшейся комедией Княжнина является «Хвастун» (1786). Содержание пьесы заключается в следующем. Промотавшийся и погрязший в долгах молодой дворянин, чтобы поправить свои дела, решает жениться на дочери богатой провинциалки-помещицы, которой выдает себя за знатного человека, пользующегося огромным влиянием при дворе. С помощью ловкого слуги-наперсника ему удается 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 врет, как его будущий литературный потомок; равным образом обманутая им помещица Чванкина, как и соблазненный чином сенатора дядя, не просто непроходимо глупы. Все 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. 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», все бы происходило точно так, как и происходит в комедии. Он бы и в самом деле головокружительно восходил по ступеням придворной карьеры; в его передней теснились бы толпы пресмыкающихся искателей; Чванкины наперебой добивались бы его себе в зятья и т. д. Это выводило пьесу Княжнина за рамки комедии характеров, накладывало на нее черты злободневной общественно-политической сатиры. Сатирическое острие пьесы выступало тем заметнее, что в противовес ее отрицательным персонажам в ней был выведен и добродетельный дворянин. «Что дворянство есть» || Лишь обязательство любить прямую честь», — поучает он своего сына. На слова Верхолета, что если бы сын Честона был более гибок и угодлив, «то был бы гвардии

он завтра капитан», Честон спокойно и твердо отвечает: «Того же надобно, пусть в армии послужит» — слова, которые Пушкин недаром взял эпиграфом к первой главе «Капитанской дочки».

Говоря о художественных достоинствах «Хвастуна», нельзя не упомянуть о почти разговорной легкости 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.

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 — Верховлетов, Ветромахов, Фирюлиных; с другой — невежественных провинциальных помещиков Простодумов, наживающих деньжонки путем возмутительной эксплуатации крепостного крестьянства: «Не хлебом, не скотом, не выводом теляток, но кстати в рекруты торгуючи людьми». Именно эта формально запрещенная законом, но весьма распространенная 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 прежде всего «хватает» Лукьяна, жениха крестьянки Анюты, которую он хочет взять за самого себя. Молодые люди в отчаянии, но барский шут за соответствующую мзду берется 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: «Monseigneur! сжальтесь над нами». Анюта на коленях же вторит ему: «Madame! вступитесь за нас». Помещик растроган и умилен: «Оставленную жалость во Франции вытащили оттуда два французских слова», — иронически замечает шут. 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 «переимчивый» Княжнин и прямо заимствует их то из журналов Новикова, то у Фонвизина. Так, например, гнев барина на крепостного,

посмеявшегося назвать его отцом, явно 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. Правда, общий тон пьесы Княжнина не столько обличительно-сатирический, сколько скорее шуточный, не без примеси сентиментальности (розово-сентиментальными красками даны крестьянские «любовники»). Вполне благополучным является и финал оперы, завершающийся веселыми 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 оковах, 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. Впрочем, многое зависело здесь от самого жанра комической оперы, выбранного Княжниним. Вообще же и его комедии, и «Несчастье от кареты» рисуют перед нами автора как человека прогрессивных для своего времени общественных взглядов.

Трагедии
Княжнина.
«Рослав».

С наибольшей силой идейная направленность творчества Княжнина сказывается в его трагедиях. Для Княжнина в еще большей степени, чем для Сумарокова, подмостки трагедийной сцены были своего рода политической трибуной, с которой он проповедовал свои убеждения и взгляды на права и обязанности царя, на отношения, которые должны существовать между ним и обществом, «гражданами», ставил перед зрителями-слушателями во весь рост идеальные образы царей — «отцов отечества», «друзей обществу» и героических государственных деятелей; громил «отечества губителей» — тиранов. Эти темы с особенной рельефностью выдвинуты в «Рославе», написанном еще за пять лет до «Вадима» и одновременно с «Сореной и Замиром» Николева, в том же 1784 г.

«Рослав» задуман Княжниним как «гражданская» трагедия. В этой трагедии — прямо подчеркивает Княжнин в предпосланном ей посвящении кн. Дашковой — «не обыкновенная страсть любви, которая на российских театрах только одна была представлена, но страсть великих душ, любовь к отечеству изображена». Трагедия написана на условно исторический сюжет. «Полководец российский» Рослав (слава росссов), одер-

жавший ряд блестящих побед над «свирепейшим тираном», королем датским Христиерном, захватившим под свою власть Швецию и угрожающим России, взят им в плен. Росслав владеет важной политической тайной. В свое время он скрыл в российских владениях союзника русских, шведского героя-патриота Густава Вазу, который «готовит гром» — восстание против Христиерна. Христиерн знает это и, угрожая Росславу смертью и «злейшими муками», требует от него выдачи убежища Густава. О том же умоляет его во имя спасения жизни полюбившая пленника и в свою очередь любимая им «шведская княжна» Зафира, «остаток прежних шведских владетелей», имеющая, в противоположность захватчику Христиерну, законные права на шведский трон. Но ни угрозы Христиерна, сменяющиеся обещаниями свободы и богатства, ни мольбы Зафиры не в силах поколебать решимости пламенного патриота Росслава. Он мужественно идет на казнь. В самый последний момент распространяется весть, что к стенам Стокгольма подступил Густав с войском. Народ освобождает Росслава, который становится во главе восстания. Христиерн после тщетных попыток убить сперва Зафиру, затем пощадившего его Росслава закалывается.

«Росслав» — типичная «классическая» трагедия, насквозь логизированная. Княжнин задумал ее как манифестацию патриотизма, и все в ней служит этой цели. Для того чтобы резче оттенить абсолютную добродетельность героя, ему противопоставлен абсолютный же злодей — Христиерн, сделанный по 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 резче оттенить силу патриотизма Росслава, вводит второе противопоставление по линии Рослав — Зафира: любовь к отечеству, торжествующая над страстью к любимой женщине. Это вносит в фабулу некоторую усложненность, нарушающую геометрическую точность традиционной схемы. Княжнину вообще уже тесно в рамках правил классицизма, хотя он и стремится добросовестно их соблюдать. 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 еще одной фабульной линии: полководец Христиерна Кедар, прикидывающийся другом Росслава, на самом деле питает к нему, как он прямо в этом признается, «превосходящую все меры злобу», причем мотивировка этого сложна: с одной стороны, он не может простить Рославу, 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 ее помощью свергнуть Христиерна и сам захватить шведский

престол. Наконец, к довершению сложности пылает страстью к той же Зафире и Христиерн. Если «классическая» трагедия и вообще обычно заключала в себе больше рассуждений и декламаций, нежели действия, то в «Росславе» Княжнина это доведено до последних пределов. Все содержание трагедии сводится по существу к тому, что и враги, и друзья Росслава изыскивают и предлагают ему самые разнообразные способы к освобождению из христиернова плена, Рослав же упорно все их отвергает. При этом некоторые из его отказов весьма слабо мотивированы. Зато все 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.

«Российский князь» готов в обмен за Росслава вернуть Христиерну «отъятые» россами шведские грады. Узнав об этом, Рослав возмущен. Он категорически отказывается подчиниться княжеской воле, поскольку 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», об его праве, больше того — долге не признавать воли князя, т. е. царя, если она расходится с благом отечества. Эти передовые идеи того времени под пером Княжнина обретали и соответствующее словесное оформление.

В трагедиях Княжнина язык и стих шагнули далеко вперед по сравнению с Сумароковым. 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, почти пословичной лапидарности: «Исчезнет человек — останется герой»; «Нешастен быть могу, бесчестен — никогда!» и т. п. В высшей степени характерна и сама фразеология Княжнина. Те же слова: «гражданин», «общество», «отечество», которые переполняют трагедию Княжнина, напишут на своих знаменах, 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 «гра-

ждане» — «жители» или, еще выразительнее, — «обыватели», а слово «общество» «вовсе не употреблять». Все это свидетельствует об 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 поры написания «Росслава» была лишена не только каких-либо революционных элементов, но и вообще сколько-нибудь серьезной 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. Екатерина в свою очередь так одобряет творчество Княжнина, что приказывает в 1787 г. напечатать на свой счет его сочинения и преподносит тираж автору. Княжнин посвящает все их императрице, открывая первый том стихотворным панегириком в ее честь. Отсутствие в творчестве Княжнина этого периода политической оппозиционности нагляднее всего подтверждается образом Честона из комедии «Хвастун», 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 чем и заключается пафос его общественной проповеди, закрепленный 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. В противовес вельможам, решающая роль в борьбе с тираном отводится Княжнинским народу. 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, последняя трагедия «Вадим Новгородский» — самое значительное и долговечное его произведение, сыгравшее важную историко-литературную роль и вызвавшее оживленные 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 Шакеспиру» «Историческое представление, без сохранения феатральных обыкновенных правил, из жизни Рюрика». Под пером Екатерины глухое и эпически-неопределенное летописное известие получило заведомо тенденциозную обработку, подчеркнута направленная 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. Примечательно, что и этот финал, совершенно не совпадающий с летописным рассказом, и вообще вся сюжетная схема пьесы почти полностью подсказаны Екатерине трагедией самого же Княжнина «Титово милосердие». Тем более выразительный характер приобретает разработка того же самого летописного сказания о Вадиме в написанной года три спустя трагедии Княжнина. Княжнин полностью сохраняет и даже еще 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 разбитому им в бою Вадиму. Мало того, Рурик не только милосерден 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 ее, только уступая неотступным мольбам народа. Как и Тит, он 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 почтенъе 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, Княжнин 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, нашел 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 таков 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?» 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, абсолютно бескорыстен. Восставая на Рурика, он хочет не власти для себя, а возвращения свободы народу. В своем 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, причем сам автор не становится, как это обычно бывало в «классической» трагедии, явно на ту или на другую сторону. Положительные качества царя еще резче подчеркивают героическое свободолюбие Вадима, который не соглашается никакой ценой продать вольность отечества, не хочет быть «рабом» даже самого добродетельного монарха. Пламенным свободолюбием, республиканским пафосом дышат в пьесе Княжнина все патетические реплики и речи Вадима, как и некоторые речи его сторонников. Характе-

тристика 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 отчетливо проступает в эпилоге ее, в сцене своеобразного политического диспута, который в присутствии вельмож, воинов и народа заводит победитель Рурик с побежденным Вадимом, «поставляя» в качестве «судии» между ними свободное волеизъявление самого народа. Вторичным победителем и здесь, как в бою, оказывается Рурик: «судия»-народ на коленях умоляет Рурика по-прежнему 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, оскорбляющего его предложением примирения. «Для возвращенья 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; дважды побежденный, 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 вольная новгородская гражданка, дочь своего отца: она закаляется. В отчаянии теперь Рурик: «О исступление, 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 счете, падал на колени перед Руриком, у Княжнина он обращается к нему с тем же гордым вызовом, с каким Рослав 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.

«Вадим» Княжнина написан с соблюдением основных правил драматургии классицизма. Не лишен он и недостатков ее: декламативности, риторичности, дидактизма, традиционно-любовной ситуации, механически привнесенной в трагедию и не связанной с существом ее, и т. п. Правда, 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. 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 весьма различных толкований идейного смысла трагедии.

Сейчас же по окончании трагедии она была принята в придворном театре. Актеры уже начали разучивать роли; роль самого Вадима должен был исполнять известный актер 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 в очередном номере «Российского Феатра»), выяснилось, насколько осторожность Княжнина была своевременна и уместна. Представленная Екатерине трагедия Княжнина привела ее почти в такое же возмущение, как появившееся за три года до того «Путешествие» Радищева. Привлечь к ответственности уже мертвого автора Екатерина не могла. Гнев ее обрушился на крамольную книгу. По решению сената, инспирированному самой Екатериной, было постановлено трагедию Княжнина, «яко наполненную дерзкими и зловредными 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. Правда, уничтожение это не могло быть полным, ибо значительная часть экземпляров отдельного издания трагедии была уже распродана. С этих экземпляров делались многочисленные списки. Снова смог быть перепечатан «Вадим Новгородский» только в 1871 г. П. А. Ефремовым в «Русской старине» с пропуском четырех 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, распространенное в близких к декабризму кругах, известие, что «Княжнин умер под розгами» (XI, 16). Несколькими позднее, в 1836 г., в «Словаре достопамятных людей» Бантыша-Каменского это 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 дошел до императрицы, его автора уже два года как не было в живых. Однако большинство исследователей стало вообще пересматривать утвердившуюся было оценку «Вадима Новгородского» как антимонархической, революционной трагедии. С их точки зрения «Вадим» представляет собой совершенно «невинное» произведение, которое 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, с ним ничего бы не произошло, как ничего не случилось с трагедией Николаева «Сорена и Замир». С некоторыми вариантами именно так истолковывали трагедию Княжнина М. Н. Лонгинов, П. А. Ефремов, В. Я. Стоюнин, акад. М. И. Сухомлинов, В. Ф. Саводник и даже Г. В. Плеханов. Споры о «Вадиме» возобновились и в наше время. М. А. Габель в статье «Литературное наследство Княжнина», опубликованной в 1933 г., увидела в «Вадиме» «трактат-памфлет, скрытый под формой трагедии» и написанный Княжнинным 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, возражает против этого, считая, что «нет никаких оснований» оспаривать господствующую точку зрения на «Вадима» как на произведение, основной смысл которого — апология просвещенной монархической власти, воплощавшейся на практике для Княжнина в деятельности Екатерины II». Наоборот, автор главы о Княжнине в новейшей академической «Истории русской литературы» Л. И. Кулакова полагает, 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»? 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 Княжнин явно не остался чужд общему идейному возбуждению, охватившему передовые круги русского общества под влиянием крестьянских движений в стране и французской революции. Революционные события во Франции заставили Княжнина взволнованно задуматься и над положением в России. 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 в своих мемуарах рассказывает вкратце 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 устройением внутреннего быта России, ибо Французская революция дала новое направление веку». Все это звучит определенно: революционером Княжнин в это время не стал; он не хотел для России «слишком крутого перелома», т. е. повторения революционных французских событий. Но не отошел Княжнин под влиянием революции и от своих передовых общественно-политических взглядов. Наоборот, в нем возникает сознание необходимости для предотвращения революции «заблаговременно устроения внутреннего быта России», т. е., очевидно, известного ограничения самодержавной власти законом. Словом, в недошедшем произведении Княжнина содержалось, по-видимому, нечто подобное «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 неопределенного, 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», явно полемически обращенную 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 ведется не совсем по существу. Важно не столько то, что хотел сказать своей трагедией Княжнин, сколько то, что художественно ею сказалось. Основная же сила художественного впечатления трагедии заключается, конечно, не в образе Рурика, а в непреклонно-суровом, героическом облике Вадима. Именно в создании образа Вадима — первого в нашей литературе героического образа революционера-республиканца — заключается основная литературно-художественная заслуга Княжнина.

Образ княжнинского Вадима был подхвачен многими последующими передовыми и прямо революционными писателями пер-

вой половины XIX в. В значительной степени под влиянием «Вадима» тема древнерусской (новгородской и псковской) вольности становится одной из излюбленных тем творчества писателей-декабристов. Рылеев пишет «думу» под названием «Вадим». Молодой Пушкин начинает писать в период южной ссылки сперва трагедию, а потом поэму о Вадиме; юноша Лермонтов создает посвященную Вадиму поэму «Последний сын вольности».

**Творчество
Капниста.**

Почти одновременно с наиболее сильной «тираноборческой» трагедией XVIII в. — «Вадимом Новгородским» Княжнина — в самом конце века у нас появилась и наиболее яркая и значительная, вплоть до грибоедовского «Горя от ума», стихотворная комедия-сатира «Ябеда», принадлежащая перу Капниста.

Василий Васильевич Капнист (1758—1823), родом из Греции, 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 «Санкт-петербургском вестнике». Переключаясь с сатирической журналистикой конца 60-х — начала 70-х годов и со стихотворными сатирами Фонвизина, Капнист набрасывает в своей сатире неприглядную картину «сега 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 войдет 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 «Ябеда» (упоминается в ней и имя Драча). Резко нападает Капнист на казенно-льстивых поэтов-одописцев, от Василия Петрова, пользовавшегося громкой славой при дворе, до продажного второстепенного стихотворца, издателя бездейного журнальчика «Ни то ни сию» (1769) Василия Рубана. Сатира Капниста вызвала столь резкие нападки на автора со стороны правительственного лагеря, что три года спустя он перепечатывает ее в журнале Дашковой — Екатерины «Собеседник любителей российского слова» в смягченном виде, с устранением слишком очевидных «личностей» и, главное, под красноречиво измененным 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. 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. Тогда же Капнист уходит со службы, покидает столицу и уединяется как бы в добровольную ссылку — в свое украинское имение Обуховку, где в основном и прожил всю остальную жизнь. Правда, три года спустя он публикует другую оду Екатерине, написанную совсем в ином, восторженном духе. Новая ода торжественно называется «На истребление в России звания раба», но вызвана она всего лишь тем, что Екатерина приказала в официальных документах и обращениях на высочайшее имя вместо прежнего «раб» писать «верноподданный». Однако это было в значительной степени тактическим приемом, подобным тем, к каким, мы знаем, неоднократно вынужден был прибегать и Новиков и Фонвизин. И в этой оде звучат вольнолюбивые мотивы. Поэт по-прежнему славит в ней «вольность», по-прежнему страстно осуждает «невольничий ярем». Поняла это и сама Екатерина, которая встретила посланную ей Капнистом оду весьма прохладно. Вскоре Капнист пишет «Оду на смерть сына», содержащую в своей первоначальной редакции столь резкие строки, что некоторые современники приписывали ее Радищеву.

В написанных Капнистом в последние годы жизни циклах небольших стихотворных изречений и афоризмов — «Встречные мысли» и «Случайные мысли» — 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 как бы 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 немудреными 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 укругом хлеба,
Доволен кружкой кислых щей,
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», обращенной непосредственно к Державину и опубликованной в 1805 г., Капнист подчеркивает свое полное равнодушие к политическим бурям и потрясениям, к историческим судьбам мира. В противовес «российским орлам» — вдохновенным певцам славы и «великих дел» Ломоносову, Державину — себя как поэта Капнист сопоставляет с пчелкой, которая «смеет жужжать» лишь тихую песню, сравнивает с «легкокрылым мотыльком».

В одном из наиболее характерных и удавшихся стихотворений Капниста «Обуховка», посвященном описанию жизни поэта в излюбленном своем украинском поместье около Полтавы, на берегу реки Псел, рисуются переживания лирически углубленного в себя мечтателя, уединившегося в сельский «приятный дом под соломой». Однако при всей близости своей интимной лирики к поэтике сентиментализма и возникающего на ее 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. «Стих его отличался необыкновенною легкостью и гладкостью для своего времени. В элегических одах его слышится душа и сердце», — отзывался о поэзии Капниста Белинский (VII, 121). 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.

Но в Капнисте-лирике никогда не угасал и гражданский жар, сатирический пафос. Больше того, во второе десятилетие XIX в., в годы общественного подъема, начавшегося движения декабристов, со многими из которых он был лично близок (декабристами стали два его сына), этот гражданский жар снова вспыхнул ярким пламенем. Поэт слагает резко обличительное стихотворение «Видение плачущего над Москвою россиянина, 1812 года...»; пишет проникнутую гражданским пафосом «Оду на пиитическую лесь»; на восстание своих единоплеменников-греков отзывается страстным стихотворным призывом к борьбе за свободу (все эти стихотворения при жизни Капниста не смогли быть напечатаны и опубликованы только в наше время). Одним из самых последних стихотворений Капниста, напечатанном в год его смерти, была ода «Убивство» — гневный протест против войн и призыв к миру во всем мире. Однако самым ценным и значительным в литературной деятельности Капниста была не лирика, а его стихотворная комедия «Ябеда».

«Ябеда». «Ябеда» была подсказана Капнисту его непосредственным соприкосновением с тогдашним судопроизводством. С 1786 г. ему пришлось продолжить тяжёбное дело, начатое еще его матерью, с некоей помещицей, присвоившей себе одно из их имений. Тщетно Капнист взывал к «справедли-

востии»: 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 как бы художественно подытожить одну из основных тем как народной сатиры, так и сатирической литературы XVIII в. Капнист выводит на сцену «шайку» судейских чиновников — от председателя судебной палаты до ее секретаря, представляющих собой банду беспардонных взяточников и мошенников, которые за деньги делают все, 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 имен-характеристик: председатель гражданской палаты — Кривосудов, прокурор — Хватайко, секретарь — Кохтин, члены — Бульбулькин, Атуев и т. д. Это предварительное знакомство расширяется и углубляется в беспощадной характеристике, которую дает 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-нибудь помешать этому. «Изрядно эту мне ты шайку написал! Какая сволочь!» — замечает на это Добров жертва несправедливости Прямиков. Затем показывается в действии механизм тогдашнего судопроизводства. Перед зрителями проходит яркая картина пьяной оргии в доме председателя суда Кривосудова, на которой подкупленными судейскими предрешается участь Прямикова. В разгаре ее участники исполняют своеобразный гимн взяточников. Запевает прокурор Хватайко:

Бери, большой тут нет науки;
Бери, что только можно взять.
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать?

Все остальные дружно и с увлечением подхватывают: «Братъ, братъ, братъ!»

В рукописи сцена пирушки судейских была дана еще острее. Кривосудов просит свою дочь, добродетельную Софию, спеть гостям. Та, аккомпанируя себе на арфе, поет, очевидно, вывезенный ею из института сентиментально-хвалебный романс в честь царицы, сопровождавшийся припевом: «Воспоем тьму щедрот || Нашей матери царицы, || Что под свой покров берет || Вдов, убогих и сирот». На фоне происходящего все 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». Не удивительно, что автора заставили вычеркнуть весь этот эпизод. В последнем,

пятом 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. 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 отдается под суд. Но чисто механический характер подобной развязки был слишком очевиден. Да и в иронической заключительной реплике, которую подает Добров, подхватывая слова служанки Кривосудова Анны: «Авось либо и все 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.

Не удивительно, что когда писавшаяся в течение ряда лет (была задумана, возможно, еще в конце 80-х годов, закончена, по-видимому, в 1793—1794 гг.) «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 четырех представлений, пьеса была «высочайше» запрещена; отдельное издание, изуродованное цензурой, 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» (VII, 121). Пьеса Капниста имела и немалое историко-литературное значение. «Ябеда» написана по всем правилам классицизма. Сам Капнист преемственно возводит ее к стихотворным комедиям Княжнина. Но в рамках «классической» комедии Капнисту удалось дать пьесу, 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». Островский вложил гимн взяточников из комедии Капниста в уста одного из персонажей «Доходного места». Чернышевский вспоминал об «Ябед» в связи с «Губернскими очерками» Салтыкова-Щедрина.

По сравнению с комедиями Княжнина «Ябеда» Капниста написана еще более «простым разговорным наречием», т. е. еще

более реалистичным языком, с еще 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 Николая, Княжнина, Капниста в основном осуществлялась в рамках поэтики классицизма. Решительным противником классицизма выступает выдающийся актер и драматург конца XVIII и начала XIX в. Плавильщиков. Подобно Лукину, Плавильщиков горячо ратовал за отражение на театральной сцене русской действительности. Однако он 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.

Петр 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 сожженной палачом на Лобном месте в Москве. 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 актером и вскоре приобрел широкую популярность. Особенно силен был Плавильщиков в амплуа положительных трагических героев и резонеров, в частности он исполнял роль Правдина при первом представлении «Недоросля»; Плавильщиков отличался очень большой образованностью; владел несколькими языками, был широко осведомлен 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 — риторiku «своего собственного сочинения». Готовясь к актерскому поприщу, Плавильщиков проводил целые ночи над чтением Шекспира, разучивая наизусть его трагедии и стремясь найти шекспировским образам соответствующее сценическое воплощение.

Сделавшись актером, Плавильщиков одновременно начинает работать и в области литературы. В 1782 г. он издает 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 — противопо-

ставляется «мутящий» их покой «владелец» — помещик, который сидит «возвышен на троне роскоши», «в деревню целую богато облечен и бархат злотошвен имеет под ногами, раскрашен, испещрен крестьянскими слезами»¹. 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», в которой, сохраняя сюжетную схему Княжнина, повторяет по существу трактовку образов Рюрика и Вадима Екатериной.

В конце 1791 г. Плавильщиков в компании со знаменитым актером И. А. Дмитриевским и молодыми литераторами И. А. Крыловым и А. И. Клушиным основал собственную типографию. С 1792 г. в ней начал выходить журнал Крылова и Клушина «Зритель». После короткого «Введения» журнал открылся программной статьей Плавильщикова «Нечто о врожденном свойстве душ российских», в которой он ставит своей задачей определить существо русского национального характера. Статья исполнена горячего ломоносовского патриотизма. Плавильщиков выступает против дворянского космополитизма, решительно возражает тем, кто рассматривает русскую культуру только как подражание Западной Европе. «Когда Россияне заняли некоторые познания от иностранцев,— пишет 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». Остановливаясь на распространенных в то время упреках Ломоносову в подражании немецкому поэту Гюнтеру, Плавильщиков замечает: «Обвиняют Ломоносова, что он подражал Гюнтеру, но Ломоносова оды таковы, что Гюнтер кажется подражателем Ломоносова». Плавильщиков подчеркивает «творческий дух» и всестороннюю одаренность русского народа: «Русский все понимать удобен». Подтверждает он это не только великим примером Ломоносова, но и наличием большого числа талантливых «самоучек» из народной среды: «У нас крестьянин сделал такую тинктуру, какой вся Ипократова и Галенова ученость не выдумывали... Кулибин и тверский механик Собакин суть два чуда в механике». Объясняется же высокомерно-снисходительное 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 «неустранимость». «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 вра-

¹ Подробнее о журнале «Утра» см. статью М. Б. Козьмина «Журнал «Утра» и его место в русской журналистике», «XVIII век», сб. IV, М.—Л., 1959, стр. 104—135.

тов, 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 неустрашимость преславна». «Россияне,— заканчивает свою статью Плавильщиков,— во всех состояниях и сословиях неустрашимы, правдивы, славолюбивы, и об ней скромны, великодушны, жалостливы, быстропняты 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 доброе». Стоит отметить, что Плавильщиков первым заговорил о «Слове о полку Игореве» еще до появления его в печати.

Все эти взгляды Плавильщикова легли в основу опубликованной им вскоре в том же «Зрителе» обширной статьи «Театр. Рассуждение о российском зрелище», имеющей важное принципиальное значение. Основное требование Плавильщикова — создание русского национального репертуара. «Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом»,— заявляет автор. Плавильщиков считает, что театр должен стать школой любви к отечеству. В своей статье Плавильщиков традиционно превозносит Сумарокова, но все его симпатии на стороне новой драматургии. «Плач, со смехом соединенный, называют драмой, где однако ж первым основанием есть плачевное действие, и не знаю для чего против сего рода зрелищ вооружался Вольтер и отец нашего театра Сумароков. Но если рассудить по естеству вещей, то всяк со мною согласится, что невозможно человеку провести сутки в одном рыдании и плаче: и сколь бы он огорчен ни был, бывают минуты успокоения и самой улыбки; равномерно нельзя также целые 24 часа хохотать во все горло или хотя тихо смеяться: выйдет час важного препровождения времени. И так, кажется, драмы не напрасно названы почетными детьми театра; они ближе трагедий к природе и производят улыбку благороднее и приятнее комического смеха». В соответствии с этим Плавильщиков выступает против «правилодателей» и вообще правил драматургии классицизма.

До нас дошло двенадцать пьес самого Плавильщикова: четыре трагедии, шесть комедий и две драмы. Сам же он выступал в них и как актер. Начал Плавильщиков трагедиями. Первые три из них написаны еще 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. д. Наибольшее значение в драматургическом наследии Плавильщикова имеют две его комедии-драмы — «Бобыль» (1790) и «Сиделец» (1803). Фабула «Бо-

быля» несложна. Неимущий крестьянин, бобыль Матвей, любит дочь старосты Анюту и любим ею, но родители хотят выдать Анюту за малоумного сына богатого крестьянина. Пьеса заканчивается счастливым соединением влюбленных при содействии добродетельных господ-помещиков. «Бобыль» является первой «серьезной комедией» из крестьянской жизни с положительным героем — крестьянином-батраком, с обличительно-сатирическим изображением деревенского богатея, с показом проникновения в деревню новых денежных отношений и начинающегося в связи с этим социального расслоения крестьянства. Еще интереснее в этом отношении комедия из купеческой жизни «Сиделец». Рост и усиление на протяжении XVIII в. класса торговцев дают себя знать и в литературе. Сильнее всего это сказывается именно в драматургии. По подсчету 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 «Санкт-петербургским гостинным двором» Матинского комедия Плавильщикова «Сиделец» является наиболее значительной. В пьесе развернута широкая, выписанная с большим знанием дела и вместе с тем в резко обличительных тонах картина быта патриархальной купеческой семьи — «семейки православной», которая, по словам ее главы, купца Харитона Авдуловича, живет «по старине», «со всячинкой». За внешней благообразностью большинства персонажей пьесы скрываются весьма малоблаговидные 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. Подстать 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 все добродетельный «купецкий голова» Праводелов. Для того чтобы склонить на свою сторону Праводелова, который «часто вступает за сирот», Харитон, по совету Викула, дает ему взятку. Праводелов делает вид, что принимает ее, но в финале уличает Харитона во всех его грязных делишках. Андрей все 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 «темного царства», которое так полно покажет несколькими десятилетиями спустя в своем творчестве Островский.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина, Спб., 1866, под ред. П. А. Ефремова, со вступительной статьей 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 «Корюн», «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.», М., 1888 (в него вошли почти все переводы). Однако и это издание не охватывает собой всего написанного Фонвизиним. Дополнительно см. еще Н. С. Тихонова в «Материалы для полного собрания сочинений Фонвизина», Спб., 1894. Тратат «Краткое изъяснение о волности французского дворянства и о пользе третьего чина» ни в одно собрание сочинений не вошел и опубликован в «Архиве кн. Воронцова», кн. 26, Спб., 1882, стр. 315—324. В 1959 г. вышло «Собрание сочинений» Фонвизина в двух томах (составление, подготовка текста, вступительная статья и комментарии Г. П. Макогоненко), М.—Л., Издание, не являющееся полным, в основном составлено по плану подготовлявшегося самим Фонвизиним в 1788 г. издания его сочинений и переводов. Обнаружение редактором этого плана дало возможность включить в данное издание некоторые значительные произведения Фонвизина, принадлежность ему которых была неизвестна или только предположительна и которые ни в одно прежнее издание не входили (неоконченная сатирическая повесть «Повествование мнимого глухого и немого», переводные произведения ярко выраженного оппозиционно-политического характера «Та-Гюо, или Великая наука, заключающая в себе высокую китайскую философию», «Рассуждение о национальном любочестии»). В «приложении» Г. П. Макогоненко дает так называемого раннего «Недоросля», считая принадлежность его Фонвизину бесспорной (т. II, стр. 657—661). Авторство Фонвизина отрицается А. П. Могилянским «К вопросу о так называемом «раннем Недоросле», «XVIII век», сб. IV, стр. 415—421.

Новейшая монография о Фонвизине — докторская диссертация К. В. Пигарева «Творчество Фонвизина», изд. АН СССР, М., 1954. Книга П. А. Вяземского «Фон-Визин», Спб., 1848 (перепечатана в полном собрании сочинений Вяземского, т. V, Спб., 1880) к настоящему времени сильно устарела. Из многочисленных статей о Фонвизине представляет несомненный интерес статья В. О. Ключевского «Недоросль» Фонвизина. «Опыт исторического объяснения учебной пьесы» («Очерки и речи», т. II, П., 1918, стр. 274—301). Работы советского времени: Л. Г. Бараг «Комедия Фонвизина «Недоросль» и русская литература конца XVIII века» (в сб. «Проблемы реализма в русской литературе XVIII века», М.—Л., 1940, стр. 68—120); его же «Судьба комедии «Недоросль», «Ученые записки» Минского педагогического института, вып. 2, 1940, стр. 109—125; Д. Д. Благой «Д. И. Фонвизин», М., 1945; 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; Л. В. Крестова «Из истории публицистической деятельности Фонвизина «XVIII век», сб. 3, стр. 481—489. Подбор критических статей и высказываний о Фонвизине в сборнике «Фонвизин в русской критике». Пособие для учителя. Вступит. статья, подбор текстов и примечания П. Е. Шамова, М., 1958 (здесь же дан библиографический перечень советских работ о Фонвизине).

Для изучения языка и стиля Фонвизина может быть полезен составленный К. Петровым «Словарь к сочинениям и переводам Фонвизина», Спб., 1904.

Сочинения В. И. Лукина были переизданы под ред. П. А. Ефремова, со статьей А. Н. Пыпина «Владимир Лукин» (В. И. Лукин и Б. Ельчиных, «Сочинения и переводы», Спб., 1868). Ряд ценных сведений дает 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. 19 «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. 33, «Комедии», т. XVI, Спб., 1790, стр. 133—178. О Веревкине: Н. Тупилов «М. И. Веревкин. Историко-литературный очерк», Спб., 1895, и С. Ф. Елеонский «Пугачевщина в дворянской литературе XVIII века». «Точь-в-точь» М. И. Веревкина», «Литературное наследство», кн. 9—10, 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. еще сборник «Комическая опера XVIII века», с предисловием и под ред. И. Розанова и Н. Сидорова, М., 1913. Комическая опера М. Матинского «Санкт-петербургский гостинный двор» переиздана в 1890 г. Из новейших работ о комической опере — А. С. Рабинович «Русская опера до Глинки», 1948, и большой раздел в исследовании Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века», т. II, М., 1953, стр. 105—210.; см. ее же «Русская комическая опера» в сб. «Русские драматурги. XVIII век», 1959, стр. 129—204. См. еще: А. М. Докусов «А. О. Аблесимов», «Ученые записки ЛГПИ им. Герцена», т. 198, Л., 1959, стр. 27—63 и П. Н. Берков «К биографии Михаила Алексеевича Матинского», «XVIII век», сб. IV, стр. 493—496.

Драматургические произведения Николева 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, Спб., 1788, стр. 5—109; трагедия «Сорена и Замир» — там же, ч. 9, Спб., 1787, стр. 235—323. «Избранные стихотворения» — в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, вып. 5, Спб., 1895, стр. 785—805, и вып. 6, Спб., 1897, стр. 322. О Николеве: А. Чебышев «Н. П. Николев. 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 опубликованной до сих пор «Ольги» и «Вадима Новгородского»). «Вадим Новгородский» издан отдельно в 1914 г., с предисловием В. Садовника (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 — в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, вып. 4, Спб., 1894, стр. 747—758 (тут же биографический очерк Княжнина из издания 1817 г. и выдержки из статьи о нем А. Д. Галахова), и вып. 6, Спб., 1897, стр. 222—225 (перечень статей о Княжнине). Из литературы о Княжнине наиболее значительные работы: А. Д. Галахов «Сочинения Княжнина» («Отечественные записки», 1850, № 4, 8 и 12, отд. V, стр. 25—56, 23—81 и 53—70); В. Я. Стоянин «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. Новейшие статьи: М. А. Габель «Литературное наследство Я. Б. Княжнина» (обзор) в сб. «Литературное наследство», кн. 9—10, М., 1933, стр. 359—369, и полемицирующая с ней статья Н. К. Гудзия «Об идеологии Княжнина» (там же, кн. 19—21, 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. Гудзия, М.—Л., 1940, стр. 121—182). Последняя работа — научно-популярная книжка Л. И. Кулаковой «Я. Б. Княжнин», М.—Л., 1951, и в сб. «Русские драматурги. XVIII век», стр. 291—338.

«Ябеда» Капниста неоднократно переиздавалась, полностью включена в избранное сочинения Капниста (вступительная статья, редакция и примечания Б. И. Коплана, Л., 1941); новейшее издание: В. В. Капнист «Сочинения», М., 1959 (вступительная статья Д. Д. Благого, подготовка текста и примечания Ю. Д. Иванова). О ней: Г. З. Кунцевич «Ябеда», комедия В. В. Кап-

ниста», в «Известиях Отделения русского языка и словесности» Академии наук, т. XI, кн. 3, 1906, стр. 205—258 (статья носит по преимуществу текстологический характер); научно-популярный очерк: П. Н. Берков в «В. В. Капнист», М., 1950. Интерес к Капнисту оживился в связи с широко отмеченным советской общественностью двухсотлетием со дня его рождения: первая монография об «Ябед» — А. Мацай «Ябеда» В. В. Капниста, Киев, 1958; Д. Д. Благой «В. В. Капнист» в сб. «Русские драматурги. XVIII век», т. I, Л.—М., стр. 339—398, несколько статей о Капнисте в сб., «XVIII век», т. IV, М.—Л., 1959 (среди них ряд новых данных содержит статья Д. С. Бабкина «В. В. Капнист и А. Н. Радищев», стр. 269—288, хотя многие сближения этих двух писателей вызывают сомнения).

Сочинения Плавильщикова изданы в четырех частях, Спб., 1816. О нем: А. Сиротинин «П. А. Плавильщикова, актер и писатель прошлого века». «Очерк по истории русского театра» («Исторический вестник», 1891, август, стр. 415—466). Литературная деятельность Плавильщикова начала систематически изучаться только в советское время. Ему посвящена научно-популярная книжка Л. И. Кулаковой «П. А. Плавильщикова», М.—Л., 1952; см. еще статью С. И. Ожегова «О языке купеческих комедий Плавильщикова», «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. II, М.—Л., 1951, стр. 55—93, и авторефераты двух кандидатских диссертаций: А. Д. Оришин «Творчество П. А. Плавильщикова», Львов, 1950, и М. Б. Козьмин «Из истории русской журналистики и театральной критики XVIII в. (деятельность П. А. Плавильщикова)», М., 1954.

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 филиамов в ее честь и славу. Ода Ломоносова на ее восшествие на престол не удовлетворила ее именно потому, что была написана не только в достаточно независимых тонах, но и заключала в себе 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 приемы 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 ее 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. Григорий Орлов ввел своего певца «в святилище доброт» — представил его Екатерине. В результате карьера Петрова была обеспечена: он был щедро награжден, получил право ношения шпаги, которое имели только дворяне, а вскоре был назначен личным чтецом императрицы и ее 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 Екатериныным стихотворцем», как он сам себя без всяких обиняков именовал, получавшим за это щедрую мзду деньгами и поместьями. Наряду с прославлением самой Екатерины Петровьяно восхвалял и ее многочисленных любимцев, в особенности Потемкина. 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 «бесполезных сих отечества нулей», на «порабощенников одебелевших 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 простолоудина,
Во место крови дегть, и в место сердца 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 ее фаворитам, почтительная лесть подчас сочетается с шутливостью, известной короткостью, почти фамильярностью, которую никогда не позволял себе Ломоносов в отношении воспеваемых им «земных богинь». Встречаются в одах Петрова и элементы сатиры. Все эти черты в какой-то мере готовят переход от одописи Ломоносова к одам Державина.

В то же время оды «единого из седых орлов Екатерины», как называл его Пушкин (III, 46), Петрова лишены той высокой идейной зарядки, 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. Стих его громок и ярок, рифмы звучны. Но формальная сторона в его одах явно перевешивает. Нарочитая исхищенность словаря, усложненность синтаксиса, зачастую резко латинизированного, натянутость метафор, погоня за словесными эффектами — все 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 завывли звери,
И волк, и пес разинул зев;
И криками ношны враны,
Предвозвещающая кровь и раны,
Все полнят ужасом места;
И над сералию комета
Беды на часть полночну 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 крайности ее риторическую систему, облегчил нападки на торжественную одопись со стороны представителей новых литературных течений. Его в значительной степени имеют в виду И. И. Дмитриев, издеваясь над «пиндарящими» одописцами в своей прославленной сатире 1794 г. «Чужой толк», и Крылов в своем «Каибе». Лермонтов в одной из эпиграмм пересмеял заключительные строки мадригала Петрова, обращенного к одной актрисе: «Три грации считалось в древнем мире. || Родились вы — и стало их четыре».

Казенно-восторженный характер литературной деятельности Петрова вызвал резко отрицательное отношение со стороны литераторов, в той или иной мере оппозиционных екатерининскому режиму. Сразу же после появления «Оды на карусель» Сумароков ядовито спародировал ее в одной из своих «вздорных од» — «Дифирамв Пегасу». На Петрова дружно встали 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 своем «Трутне» смело выступал против Екатерины, издательницы «Всякой всячины», не задумался выступить против нее и как критика, дав Петрову в своем 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 об-

рушился в своих стихотворных посланиях 1772 г. и на «словарника» — Новикова — и на «сатириков», т. е. издателей и авторов сатирических журналов. Причем, объявляя писателей-сатириков «умонействовцами», которые и в прозе, и в стихах «мешают желчь и яд», Петров имел в виду не только нападки лично на себя, но вообще выступал против всего передового сатирического направления тогдашней русской литературы, представителям которого он, нимало не совестясь, угрожает «богиней Полицией».

Вместе с тем еще раньше Петров решил противопоставить все более и более усиливавшееся сатирическому направлению некий новый, по сравнению с хвалебными одами, «положительный» образец — высокую героическую поэму, эпопею. Содержание эпопей, согласно поэтике классицизма, составляли события важнейшего национально-исторического значения, развернутые в широком эпическом повествовании. Именно этот жанр и решил использовать Петров в целях вящего превознесения екатерининского самодержавия. Причем, 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 — «Энеиды» Вергилия. Остановил свой выбор 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 трубл», — прямо заявил он в послании к самой Екатерине, написанном позднее при окончании перевода «Энея», над которым он трудился в течение более 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 — «предуведомлении» — 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 подчеркивает, 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 расхваливала перевод «Энея». Однако все это не остановило «нескромных сатириков». Еще раньше 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 Вахх».

**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 Семеновский 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 завел полотняную фабрику, сделался членом Вольного экономического общества. С ранних лет Майков интересовался театром, дружил с наиболее выдающимися актерами: Ф. Волковым (отец Майкова покровительствовал ярославскому театральному начинанию Волкова), И. Дмитревским; позднее тесно сошелся с Сумароковым; сблизился с литературным кружком Хераскова и с 1762 г. начал печататься в его журналах; был связан с атеистическим кружком кн. Козловского, встречался с Фонвизиним.

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 центральное его произведение «Елисей». Кризис в общественно-политических взглядах Майкова вызвало восстание Пугачева. 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 1771 г. Майков пишет комическую оперу «Деревенский праздник, или увенчанная добродетель». Предваряя Карамзина, автор идилическими красками рисует в ней отношения между «баринот-отцом», помещиком, и крестьянами, 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» — Сумароков. В обращенной

к последнему «Оде о вкусе», написанной Майковым за год до смерти, он выдвигает совершенно сумароковские литературно-теоретические принципы: противопоставляет «пышности» и «грому» «согласной с природой вкус» — «чистоту и ясность слога». По примеру своего учителя, Майков писал 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 оказалась теоретически допущенный Сумароковым в литературу, но лично им не разработанный жанр «смешных героических поэм», пародирующих жанр эпоеи.

Два рода бурлеска. Обязательным элементом жанра эпоеи, как он был установлен теоретиками классицизма, опиравшимися здесь на античные образцы («Илиаду» Гомера и «Энеиду» Вергилия), было наличие «чудесного», непосредственное вмешательство «высших сил» в жизнь и действия героев. Это соответствовало религиозным представлениям древних, но оказывалось совершенно искусственным и условным в поэмах нового времени.

Уже от античности до нас дошла литературная пародия на «Илиаду» — героико-комическая поэма «Война мышей и лягушек». Смешанный жанр героико-комической поэмы и связанное с этим непочтительно-издевательское отношение к категории героического и возвышенного никак не соответствовали эстетике классицизма, в которой эта категория занимала столь определенное место. Поэтому не случайно в «Искусстве поэзии» Буало жанр этот еще вовсе отсутствует. Возникает он около этого же времени за пределами классицизма. В середине XVII в. (1648—1652) появилась поэма французского писателя Поля Скаррона «Перелицованный Вергилий». Один из ранних воинствующих представителей третьего сословия во французской литературе, Скаррон в этой поэме 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, являясь основоположницей стиля так называемого бурлеска (от итальянского *bugla* — шутка). В «Искусстве поэзии» Буало резко выступил против бурлеска. Решив противопоставить все растущей популярности травестированной «Энеиды» Скаррона свой «новый род бурлеска», Буало пишет в 1674 г. героико-комическую поэму «Налой». «Налой» построен по принципу, противоположному литературно-художественной и вместе с тем социальной направленности «перелицовок» Скаррона. Последний снижал высокое; Буало основывает комический эффект создаваемого им нового жанра на пародийном возвышении низкого. Он берет незначительное происшествие (ссора

между казначеем и певчим одной провинциальной церкви по вопросу о том, где стоять церковному столу — налою) и повествует о нем 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 селедочницам и крючникам, здесь часовщица и часовщик говорят, подобно Дидоне и Энею». Скаррон высмеивал аристократических богов и героев, Буало издевался над рядовыми, маленькими людьми, которые претендовали на роль героев. В поэтике русского классицизма жанр «ирои-комической поэмы» в силу особых условий русского исторического развития (слабость русской буржуазии) не воспринимался в той его заостренно-полемической противоположности 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 Виргилия Скаррон осмеять шутливый»). Сумароков же в «Эпистоле о стихотворстве» прямо узаконивает оба рода бурлеска в качестве двух совершенно равноправных жанров, причем 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
И так таких поэм шутливых склад двояк...

И затем Сумароков формулирует основные стилевые принципы обоих родов «шутливых поэм». В первом «складе»: «Стихи, владеючи высокими делами... пишутся пренизкими словами». Во втором «складе»: «Надобно, чтоб муза подала высокие слова на низкие дела». Дальше упоминания жанра и теоретических формулировок Сумароков, как уже сказано, не пошел. Жанра «смешной героической поэмы» мы у него не находим, хотя самый принцип «скарронизма» — снижающей пародийной перелицовки — был ему не чужд. В 1769 г. несколько своих бурлескских поэм опубликовывает писатель-разночинец, литературный антагонист классицизма М. Д. Чулков. Однако наиболее удавшийся и оригинальный образец русского бурлеска — майковский «Елисей» — создается на почве классицизма, хотя в то же время 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, сжалив-

шись над ним, Морфей посылает ему сон; однако мысль о проигрыше не оставляет Леандра 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 вершится строгий суд над несчастными игроками. «Игрок ломбера» вполне отвечает требованию, сформулированному Сумароковым в отношении «смешной геройской» поэмы второго «склада». «Низкие дела» — такое весьма обыденное происшествие, как сон незадачливого игрока, — излагаются «высокими словами» — стилем и языком героической поэмы.

В свое произведение Майков вкладывает «мораль», предназначенную для людей его класса — дворян, среди которых игра в карты получила широчайшее распространение, причем многие проигрывали целые состояния. Верховное карточное божество — шпадилия (или шпадиль — 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.

В этом отношении первая поэма Майкова полностью выдержана в рамках традиционной поэтики классицизма. Зато вторая поэма «Елисей, или раздраженный Вакх» (1771) эти рамки не только раздвигает, но и прямо разламывает.

**«Елисей, или
раздраженный
Вакх».**

Содержание обширной — в пяти песнях — поэмы составляют авантюрные, зачастую излагаемые в манере фацеций и наших повестушек XVII—XVIII вв. похождения силача-ямщика Елисея.

В основе завязки поэмы лежит злободневный политический момент. Майков продолжает сумароковскую линию борьбы с широко практиковавшейся российским самодержавием системой «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 Вакх чрезвычайно раздражен этим: ненавистное ему «племя злых откупщиков» богатеет, а его верных служителей-пьяниц, которые не в силах покупать вздорожавшие пития, становится все меньше. Он решает отомстить откупщикам и с этой целью внушает «красе» ямщиков — картежнику, 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 Вакх возносится на небеса и приносит жалобу на откупщиков своему отцу, царю богов 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 Елисея в ее платье и переносит его в Калинин дом — рабочий дом для

«распутных жен». Очнувшийся там через некоторое время Елесея спяна принимает работный дом за женский монастырь, девиц — за монахинь, а их начальницу — за игуменью; с последней Елесея быстро заводит роман, но в самый неподходящий момент неожиданно появляется также плененный начальницей «командир стражи», и Елесея снова забирают в тюрьму. Ермий опять освобождает его и на этот раз снабжает шапкой-невидимкой. С помощью последней Елесея 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 шиб с Елесеи «ненароком» шапку-невидимку. Его снова схватывают, ведут «в военную» и отдают в солдаты.

И в самом сюжете «Елесея», 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
Велит 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 Илиона.

В «Елесее» имеем и подробное описание кулачных боев, и «буяна» — героя-ямщика, в развязке поэмы приравниваемого к Ахиллесу. Однако в разработке «низких дел» Майков идет гораздо дальше, причем в объеме показа им «низкой» действительности становится в прямое противоречие с требованиями 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 огнем || Не так бы часто муз водил в публичный дом». Майков в своей поэме как раз ведет музу в запрещенные законодателем классицизма места: почти все время дает 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 Елесеи с купцами:

О бой, ужасный бой! Без всякия корысти,
Ни силы конские, ни мужские лысти¹
Не могут быстроты героическия сдержать...
Все хочется словам высоким подражать.

¹ *Лысто* — церковнославянское слово, означает голень, часть ноги от колена вниз до щиколотки.

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.

Написанный стихотворным размером эпопеи, оснащенный ее обязательными формулами (зачин, обращение к лире и т. п.), перемешивающий события реальной жизни с «чудесным» (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 сюжетообразующую 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 валдайцами, его последующее 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. Пародируется Майковым и ряд других стихов, мотивов, традиционных формул «Энея». Но только литературной пародией Майков не ограничивается. Пародия в «Елисее» имела определенный политический смысл, притом даже еще 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 дает пародийную параллель этого образа в лице любострастной распутницы — начальницы Калинкина дома.

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 лишь литературным приемом, своего рода литературной игрой поэта-дворянина в де-

мократизм. Несмотря на это, поэма Майкова была дальше поставленной себе автором цели. Объективно в высокую атмосферу од, трагедий и эпоей классицизма вместе с могучим удальцом-ямщиком Майкова, которым сам автор, несмотря на иронически-сниходительное 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 Елеса, который в то же время, несомненно, сродни и кучеру Ваньке из фонвизинского «Послания к слугам моим». Вообще замечательной чертой майковской поэмы является фольклорная расцветка ряда ее мест, так же как и тесная ее связь с нашей «низовой» повествовательной рукописной литературой. Близость к фольклору ощущается и в некоторых других произведениях Майкова, в особенности в его баснях, которые после ирои-комических 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 распространенных 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 имен и атрибутов 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 устьцом в мать-Волгу протекает,
Искусство красоты отсюда извлекает.

Особенно примечательно, что эта «песенка Камышенка» является ни 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 прямо запретных, с точки зрения классицизма, источников. Ряд любовных эпизодов «Елисея» восходит к рукописным повестям XVII—

XVIII вв. (о Фроле Скобееве, о лукавых женах), 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. безыменным авторам тех популярных рукописных повестей, которые так презрительно третирует его учитель Сумароков и вообще писатели-«классики».

Весьма оригинален и грубоватый комизм поэмы, который в наиболее удавшихся ее местах сквозит подлинным народным юмором. «Забавный» юмор «Елисея» был полностью оценен Пушкиным. «Елисей истинно смешон» (XIII, 64), — писал в 1823 г. ссыльный поэт, зачитывавшийся поэмой Майкова еще в лицейских стенах, как это видно из его собственного признания в вариантах «Онегина»:

В те дни, когда в садах лица
Я безмятежно расцзетал,
Читал охотно Елисея,
А Цицерона проклинал... (VI, 619).

Эту «уморительную», задорно-смешную народную веселость «Елисея» Пушкин не случайно противопоставлял «Цицерону», т. е. школьным прописям традиционной морали. 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 все же классицизм в его поэме независимо от желания автора в ряде существенных моментов приходил к своему собственному отрицанию. Это было немаловажным симптомом в истории развития русского классицизма. Кумиры его стояли еще на своих местах, но прежнего суеверно-благоговейного отношения к себе со стороны своих адептов они уже не вызывали.

**Литературная
деятельность
Богдановича.**

Вскоре после «Елисея», во второй половине 70-х — начале 80-х годов, в нашей литературе появилась другая поэма, также являющаяся «травестированным» — перелицованным — произведением, но написанная поэтом, принадлежавшим к правительственному лагерю и потому совсем в иной, во многом прямо противоположной поэме Майкова стилиевой манере. Эта поэма — знаменитая в свое время «Душенька» Богдановича.

Ипполит Федорович Богданович (1743—1803) родился в бедной украинской дворянской семье. Десяти лет он был определен 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 нем, поэта Хераскова. Он устроил Богдановича студентом в Москов-

ский университет и поселил у себя дома. Богданович стал печататься в изданиях Хераскова. В 1763 г. он редактировал журнал «Невинное упражнение», издававшийся под покровительством Е. Р. Дашковой. Через Дашкову он вошел в круги дворянской оппозиции, стал служить переводчиком под началом сперва Петра, потом Никиты Панина (в 1766—1769 гг. — секретарем русского посольства в Дрездене). Богданович был в эти годы, подобно молодому Фонвизину, вольнодумно настроен. В журнале «Невинное упражнение» он опубликовал свои переводы отдельных произведений Вольтера, Гельвеция и других. В 1765 г. появилась его дидактическая поэма в трех песнях «Сугубое блаженство» — утопия о «первоначальном» «золотом веке» в жизни человечества. В этой идиллической утопии многое навеяно Руссо, но Богданович одновременно категорически выступает против его тезиса о пагубности просвещения и наук. Сам он, наоборот, восторженно славит науки как источник всех «благ», «совершенств» и «славных дел». Политическая оппозиционность Богдановича носила непрочный характер. Выпущенный им анонимно в 1773 г. (год прекращения новиковского «Живописца» и начала Пугачевского восстания) сборник стихов «Лира» он посвящает императрице и наполняет похвалами ей, в частности помещает переводы посвященных ей комплиментарных стихов западных писателей — Вольтера, Мармонтеля и других. Последующая реакция и наступление потемкинских режимов еще более приблизили Богдановича к правительственному лагерю. Этому способствовал обеспечивший его служебную и литературную карьеру чрезвычайный успех при дворе его основного произведения — поэмы «Душенька» (кончена в 1775 г.; первая «книга» опубликована под названием «Душенькины похождения» в 1778 г., вся поэма — в 1783 г.). «Благоволение» Екатерины, начиная с «Душеньки», неуклонно сопровождало все его новые произведения, вознаграждаемые пожалованием то перстней, то табакерок, а то и денег «на заплату долгов». Вообще, подобно мастеру громозвучной оды В. Петрову, Богданович сделался официальным поэтом, но в роли не столько торжественного одописца, сколько признанного мастера в области «интимной», «легкой» поэзии, окрашенной в тона столь модной при екатерининском дворе «пасторальной» народности. Однако после «Душеньки» ничего сколько-нибудь значительного создать ему не удалось.

По своей литературной позиции Богданович, который начал с увлечения одами Ломоносова, гораздо больше примыкал к Сумарокову, развивая наметившиеся в творчестве последнего, наряду с «высокими» жанрами и сатирой, жанры «личной», любовной лирики. Богданович писал и хвалебные оды, и философские оды, и басни, но наиболее характерными его жанрами были жанры пасторали, идиллии, наконец, всякого рода стихотворных «безделиц» (загадок, мадригалов, стихов на заданные рифмы и т. п.), вплотную 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 «основные черты» русского национального характера, как они были намечены самой Екатериной в ее ответе на последний «вопрос» Фонвизина. Форма пословиц также была тщательно приглажена, «олигературена» Богдановичем: все они были переделаны в «правильные стихи», все резкое и «грубое» из них было устранено; в то же время Богданович постарался придать им видимость народного языка, без нужды вводя «скать», «де» и т. п.

Таковыми же приукрашенными и искаженными 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!

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)» автор вздыхает:

О! когда б я был пастушка,
Вместо участи моей,
Я бы Клоин был подружка
И всегда играл бы с ней.

В подобном же роде другая «Песня» — «Пятнадцать мне минуло лет...», которая была положена на музыку и сделалась популярным романсом. Создав 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 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 роже,
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».

Содержание «Душеньки» составляет известный миф о любви Амура и Психеи, получивший литературную обработку сперва в романе римского писателя II в. Апулея «Золотой осел», 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 всем покровительственно-ласковом отношении к ней поэта. Травестированию древнегреческого мифа способствует и обильное включение в поэму элементов русского сказочного фольклора, переплетенного самым прихотливым образом с древнегреческой мифологией. Меч, которым Геркулес «у гидры девять глав отсек», хранится в «арсенале» Кощея и называется именем Самосек, заимствованным из русских сказок. Душеньку Венера отправляет за живой и мертвой водой (по Апулею, Психея должна зачерпнуть склянку стигийских вод). К змею, который стережет источники живой и мертвой воды, Душенька обращается со словами: «О змей Горыныч, Чудо-Юдо». Наконец, автор рядит свою греческую царевну в русский крестьянский наряд, превращая ее в «Венеру в сарафане». Неоднократно употребляет он и сказочную фразеологию. Однако все эти намеренно фольклорные черты имеют такое же отношение к действительному 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 произведение, прямо противоположное майковскому «Елисею». Видимо, этого-то он и добивался.

Простонародным гудку и балалайке, к звукам которых приравнивает слог своей поэмы Майков, Богданович противопо-

ставляет нежно-пасторальную свирель; герою-ямщику — героиню-царевну. Если Майков стремится своей безудержно веселой поэмой «изнадорвать 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 окрашены в «улыбательные» тона и направлены чаще всего на врагов императрицы, в частности на неприязненные ей сатирические журналы. Вместе с тем по «Душеньке» рассыпаны тонкие комплименты Екатерине. Прimitивной, а подчас непристойной чувственности «Елисея» в «Душеньке» противопоставлена утонченно-пряная, рафинированная эротика. Грубо натуралистической поэме Майкова с ее 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 перекусенных в строки поэмы с живописных полотен художников рококо. Таково, например, описание поездки Венеры по морю в раковине, влекомой двумя дельфинами. 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 уместается в рамках поэтики классицизма, являясь симптомом назревавших литературных сдвигов, формирования нового влиятельного литературного направления — русского сентиментализма. Поэма Богдановича заканчивается дидактической прописью: «красота души» лучше «наружной красоты». Но эта дидактическая концовка присоединена чисто механически, никак не вытекая из характера героини, при всей ее милой привлекательности («Во всех ты, Душенька, нарядах хороша») щедро наделенной автором традиционно-«женскими» недостатками: излишней кокетливостью, любовью к нарядам, тщеславию, любопытством, легковерию и т. п. Есть здесь, правда, некоторые элементы сатиры на шеголих, но также, в противоположность передовым писателям-сатирикам, выдержанные в легком улыбательном роде, да и сам автор в предисловии прямо подчеркивает, что он не преследовал своей поэмой никаких дидактических целей, писал ее в порядке собственного развлечения. Уже с первых же строк Богданович противопоставляет свою «Душеньку» эпосе:

Не Ахиллесов гнев и не осаду Трои,
Где в шуме вечных ссор кончали дни герои,
Но Душеньку пою.

В связи с этим Богданович придает своей «Душеньке» и новое жанровое обозначение «древняя повесть». Впервые Богданович употребляет в своей поэме новую стихотворную форму, до тех пор применявшуюся только в баснях: вольный, т. е. разно-

стопный ямб со свободной и весьма разнообразной рифмовкой, замечательно способствующий легкой и непринужденной разговорности изложения. Эта формальная свобода, непринужденность, как бы нарочитая «небрежность» «Душеньки» в сочетании с шаловливой ироничностью тона были явлением, еще небывалым в нашей литературе — первым в жанре поэмы образцом так называемой «легкой 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 словам Белинского, «переходной ступенью от громких напыщенных и тяжелых поэм к... более легкой 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 последующим творчеством Карамзина и карамзинистов. Не случайна восторженная оценка, которую дает Богдановичу Карамзин в большой статье, ему посвященной. Для Карамзина «Душенька» явилась образцом раскрепощения от уз классицизма — «легкой игры воображения, основанной на одних правилах нежного вкуса; а для них нет Аристотеля». Стихи «Душеньки» «более всякого правильного единства обнаруживают ум и вкус Артиста», — писал он. Действительно, легкий разговорный слог, изящный стих поэмы были несомненными достижениями нашей литературы. В этом отношении учениками Богдановича стали не только Карамзин, но и Батюшков, отзывавшийся о «Душеньке» как о «первом и прелестном цветке легкой поэзии на языке нашем», и даже Баратынский. Некоторые же места поэмы, написанные четырехстопным ямбом, непосредственно приближают нас к ямбам пушкинского «Евгения Онегина». Отдельные образы, выражения и даже строки «Душеньки» прямо были введены Пушкиным в свой стихотворный роман. Усвоил Пушкин и шутливо-иронический тон повести Богдановича, сказывающийся не только в «Руслане и Людмиле», но даже и в его позднейших сказках. Однако 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. Отстаивая в 1825 г. перед А. Бестужевым майковского «Елисея», Пушкин почти одновременно (в третьей главе «Онегина») уже приравнивает все еще «милые» ему стихи Богдановича к «грехам» «прошлой юности», а еще через некоторое время начинает прямо иронизировать над теми современными ему крити-

ками, которые продолжают считать Богдановича «великим поэтом» (XIII, 176).

«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 дополняет в Белинском критика: «Однако ж поэма Богдановича все-таки замечательное произведение, как факт истории русской литературы: она была шагом вперед и для языка, и для литературы, и для литературного образования нашего общества. Кто занимается русской литературой, как предметом изучения, а не одного удовольствия, тому — еще более записному литератору — стыдно не прочесть «Душеньки» Богдановича» (V, 160, 164).

**Жизнь и
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 и плодовитый из учеников Сумарокова, Херасков, решил укрепить здание классицизма, увенчав его своего рода куполом, создав грандиозный и величественный образец русской национальной эпопеи, утверждающей это уже самым своим названием «Россияда». Но остановить начинающийся процесс заката классицизма Херасков не смог. Больше того, в его собственном творческом пути мы явственно наблюдаем признаки все того же разложения классицизма и зарождения нового литературного направления — русского сентиментализма, обретающего свое наиболее полное выражение в творчестве Карамзина, которому сам же Херасков в последнее десятилетие своей весьма длительной литературной деятельности прямо начинает подражать.

Михаил Матвеевич Херасков (1733—1807) был потомком знатного валашского боярина, переселившегося в Россию одновременно с Дмитрием Кантемиром. Отца Херасков потерял в возрасте двух лет и воспитывался в доме своего отчима, того самого князя Никиты Трубецкого, с которым так дружил Антиох Кантемир. Десяти лет Херасков был отдан в Шляхетный кадетский корпус. 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 перешел в 1756 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

университетский «благородный пансион», имевший впоследствии немаловажное значение для литературного развития Жуковского.

По своим общественно-политическим взглядам Херасков на первых порах был близок Сумарокову. В редактировавшихся им университетских журналах «Полезное увеселение» (1760—1762) и «Свободные часы» (1763) он опубликовал ряд своих сатирических произведений; в 1762 г. участвовал вместе с Сумароковым в составлении хоров для уличного маскарада «Торжествующая Минерва». Но общественный пафос, пронизывавший литературную деятельность Сумарокова, его настойчивая борьба за «просвещенную» дворянскую государственность выражены в творчестве даже молодого Хераскова гораздо слабее.

Перелом в общественно-политических взглядах Хераскова связан с восстанием Пугачева, 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 просветительских начинаниях, в частности передает в распоряжение Новикова университетскую типографию, которая явилась мощным подспорьем в книгоиздательской деятельности последнего. С годами политические взгляды Хераскова становились все реакционнее. Французскую революцию конца века он встретил с резкой неприязнью.

Уже в годы издания университетских журналов Херасков сосредоточил вокруг себя талантливую молодежь. В 70-х годах в Петербурге он вместе с женой, одной из первых русских поэтесс, стал во главе литературного салона, участники которого сходились раз в неделю 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 декабрист Н. И. Тургенев) Хераскова и позднее, в Москве.

В печати Херасков выступил в 1751 г. Число написанного им очень велико; при этом подобно творчеству Сумарокова литературная деятельность Хераскова отличается исключительным жанровым разнообразием. По его собственным словам, он поет «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 1762 г. вышел сборник его стихов «Новые оды» (позднее перепечатан под заглавием «Анакреонтические оды»); в 1764 г. им были изданы «Нравоучитель-

ные басни», в 1769 г. — «Философические оды или песни». Лирические стихи Херасков продолжал писать до самой смерти. Наиболее характерным для Хераскова лирическим жанром 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 героике «гремющей лиры», орлиному полету высоких мыслей он предпочитает «тихое вздыханье стенающих горлиц», поэзию «нежного сердца», сентиментальную лирику «чувства», которая «приводит в слезы». Свои стихи он слагает, как позднее заявит об этом и Карамзин, для того, чтобы «понравиться любезной». 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. «Только лучше жить потише» — таков припев одного из его стихотворений, определяющий позицию общественного индифферентизма, который чем дальше, тем все сильнее звучит в его стихах. Обличения общественных пороков подменяются у него нравоучениями отвлеченно-этического характера на тему о том, что богатство не приносит человеку счастья, что следует терпеливо переносить невзгоды — «жестокий рок» и т. п. Очень рано начинают звучать в стихах Хераскова нотки утомленности, пресыщения, скуки — ущербные настроения, столь несвойственные до этого поэзии классицизма, а у Сумарокова появляющиеся лишь в последний период его творчества. Таковы, например, «Стансы» Хераскова, опубликованные еще 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 еще семь подобных же строф, все 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 — «сияние наук», рассеивающее «нощь невежества».

Однако наряду с этим в его лирике звучат и другие мотивы. Пышно-развратному городу он противопоставляет «простые нравы» спокойной «сельской жизни»; погоне за деньгами — любовь «к красотами природы»; «испорченному уму» современного человека — близость к природе простого пастуха, «живущего свой век в приятнейшей свободе». Масонство Хераскова еще более усилило моралистические тенденции, присущие его творчеству. Целый ряд стихов Хераскова прямо написан в духе масонского мистического аллегоризма. Масонской песнью являлся и его знаменитый гимн «Коль славен».

Всем сказанным определяется место лирики Хераскова в общем процессе развития нашей литературы XVIII в.; она явно находится на 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 еще 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 удается добиться большего изящества стихотворной формы: гладкой текучести стиха, почти разговорной легкости синтаксических конструкций. В языке он избегает как витийственной высоты 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, приглаженно-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.

Еще резче сдвиг от классицизма к новым литературным позициям проявляется в драматургии Хераскова. Херасков много писал для театра. Усиленно на протяжении всего его творчества разрабатывался им жанр трагедии. Вслед за Сумароковым написал он и ряд трагедий из русской истории.

Из них всего интереснее трагедия «Борислав». «Царь богемский» Борислав — тиран и злодей. Свои преступления он тщетно пытается загладить благодеяниями: народ его ненавидит. Терзаясь муками совести и обуреваемый подозрениями против женой 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 передает царский венец сопернику-зятю. Однако перенос действия в Боге-

мию — 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». 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 умерщвленным. Очевидно, по цензурным условиям пьеса о русском царе-злодее Борисе не могла появиться в свет.

Но наряду с тем, что Херасков в ряде своих пьес следует сумароковскому трагическому канону, он в первой же из них — трагедии «Венецианская монахиня» (1758) — резко от него отступает. Содержание пьесы, проникнутой антифеодалным духом, направлено против религиозного фанатизма монашества. Вместо мифологических персонажей или исторических героев действующими лицами «Венецианской монахини» являются 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; причем автор, «пользуясь обыкновенной стихотворческой вольностью», лишь в очень малой степени отступил от реального факта. 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, основной трагической пружиной пьесы является не долг, а любовное чувство — забота о чести любимой. Ради этого герой готов нанести себе «бесчестье», а своему роду «позор». Все эти черты явно выводят пьесу Хераскова за рамки «классической» трагедии, приближают ее 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 обольщенную им до венца невесту, совращает жену друга, засаживает в тюрьму неповинного брата, пытается убить отца. Остальные действующие лица на протяжении всей пьесы обильно проливают слезы. 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. 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 «светопреставлением», но и сам усиленно его разрабатывает.

Поэмы.
«Россияда».

Наряду с лирикой и драматургией в творчестве Хераскова с самого начала сказывается тяготе-ние к монументальным жанрам. Помимо уже упо-минавшейся дидактической поэмы «Плоды наук», в 1770 г. он публикует небольшую переводную аллегорическую поэму «Селим и Селима», в 1771 г.—описательно-героическую поэму «Чесмесский бой», которая посвящена знаменитой победе рус-ского флота в Чесменской бухте 26 июня 1770 г. во время пер-вой турецкой войны. Традиционную одическую тему Херасков развертывает в большую эпическую поэму в пяти песнях, по-строенную по типу гомеровского эпоса (в поэме имеется и пря-мое обращение к «певцу богов» Гомеру), но в то же время передающую почти с протокольной точностью все наиболее ге-роические эпизоды славного боя. Пафос поэмы—прославле-ние «горящих храбростью российских сердец», высокого пат-риотического воодушевления русских воинов. Поэма «Чесмес-ский бой» явилась непосредственной ступенью к созданию Херасковым «Россияды», 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 появи-лась в печати в 1779 г.), т. е. примерно столько же, сколько Пушкин работал над «Евгением Онегиным».

«Россияда» построена по всем правилам классической эпо-пеи, которые сам же автор и излагает в предпосланном ей тео-ретическом предисловии «Взгляд на эпические поэмы». Херас-ков так формулирует задачу эпической поэмы: «Эпическая поэма заключает какое-нибудь важное, достопамятное, знаме-нитое приключение в бытиях мира случившееся, и которое имело следствием важную перемену, относящуюся до всего человеческого рода,—таков есть «Погубленный рай» Мильто-нов; или воспевает случай, в каком-нибудь государстве проис-шедший 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, еще не наступило. В герои поэмы Херас-ков берет государственного деятеля, во многом, как он считает, подобного Петру, но отодвинутого в более далекую историче-скую перспективу—Иван IV (он называет его Иоанном II).

Содержание поэмы—взятие Иваном IV Казани, рассмат-риваемое Херасковым в качестве последнего этапа борьбы рус-ских с «ордынцами»—свержения татарского ига и вместе с тем торжества «истинной христианской веры» над исламом. Выбор Херасковым именно этого исторического «случая», ви-димо, подсказывался в какой-то степени и тем временем, в ко-торое писалась «Россияда»,—войной с турками, за последний след татарского господства в России—Крымский полуостров. Героем поэмы Хераскова является при этом не только царь. Царь окружен пылающими любовью к отечеству советниками

и военачальниками — «благоразумными мужами» во главе с князем Курбским, противопоставляемым «коварному вельможе», «царскому ласкателю» (льстецу) Глинскому. В подчеркнутом изображении такого тесного содружества между царем и преданными ему боярами, подобно ему радеющими превыше всего о пользе отечества, явственно выказывается утопический политический идеал Хераскова, своего рода ответ его на потемкинскую современность. Но «Россияда», как это знаменует само ее 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. Адресует ее Херасков всем «истинным сынам отечества» — всем русским патриотам. Патриотическая настроенность, хотя и ограниченная дворянским мирозерцанием автора, составляет самую сильную сторону поэмы Хераскова, приближая ее в этом отношении к одам Ломоносова и победным одам Державина. Мало того, поэме Хераскова свойственны высокие гражданские тона: сам царь должен блюсти законы, свято хранить «долг и честь», быть «отечества рабом». Именно этим объясняется, очевидно, что и значительно позднее в 20-х—30-х годах XIX в. поэма Хераскова продолжала вызывать живой отклик со стороны 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 источниками, вплоть до устных преданий. 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»), 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 отметал я, переносил 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 «Россияду» 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 образы, напоминающие соответствующих персонажей школьных драм. Неоднократно используются в поэме и образы античной мифологии. Не менее обильно введен в «Россияду» любовный элемент (безнадежная любовь казанской царицы Сумбеки к таврийскому князю

Осману, любовный эпизод персиянки Рамиды и трех 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. 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 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 также 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 сменяющихся друг друга картин Херасков дает 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 протеснят», 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 посвященной. Этот стихотворный исторический обзор принадлежит к наиболее примечательным местам «Россияды».

Высокости содержания «Россияды» соответствует и ее форма. Поэма, состоящая из целых двенадцати песен, отличается огромными размерами (около 10 тысяч стихов); написана «высоким штилем», с большим количеством славянизмов; повествование ведется автором в нарочито замедленных, эпически-величавых тонах. Эта крайняя длиннотность «Россияды» — черта, вообще свойственная писательской манере Хераскова — скоро стала ощущаться как существенный художественный недочет поэмы. Батюшков иронически величал за это Хераскова нашим «водяным Гомером»; однако, подчеркивая, что в «Россияде» «все растянуто», по поводу ряда мест поэмы он добавлял: «но в этих растянутых членах узнаешь поэта».

Еще большими размерами отличается вторая эпическая поэма Хераскова, «Владимир», в 18 песнях (издание первое в 1785 г.; третье, 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. 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 представителей классицизма содержанием. 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. 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 ее «волшебной повестью, почерпнутой из русских сказок»; самое название поэмы происходит от слова «бахарь» — сказочник; подобно Богдановичу, он вводит в нее ряд мотивов и словесных формул из народно-сказочного творчества. Однако этими чисто внешними признаками «народность» «Бахарианы» полностью и ограничивается. 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 подчеркивая, как и в отношении «Россияды», что автор отнюдь не ставил своей задачей точное воспроизведение исторической действительности. Используя полуисторические, полупоэтические данные о древнеримском царе-реформаторе Нуме

Помпилии, Херасков создает некий идеальный образ просвещенного монарха, действующего в духе идей просветительной философии XVIII в. Философ на троне, Нума все «минуты» своей жизни посвящает «пользе всенародной», учреждает законы, «на естестве основанные», ополчается на «коварных и нечеловеколюбивых» вельмож, на «суеверов и лжеучителей» — духовенство. 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 земле, 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 того, 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...» Все это делает «повесть» Хераскова характерным образцом дворянско-просветительного политико-нравоучительного романа. Во втором своем романе, «Кадм и Гармония», появившемся 18 лет спустя, в 1786 г., Херасков в ряде существенных моментов отходит от этого типа. 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 свое «древнее повествование» в духе масонской идеологии и символики. В предисловии Херасков прямо противопоставляет свой второй роман первому как произведение, ему «противоположное». Описание бедственной жизни героя разворачивается 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 ее вине Гармонии («Гармонией» называлась, кстати, московская масонская ложа). Характерной чертой романа 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 еще 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.), резко враждебное изображение которой и дается автором на страницах его романа. Свой последний роман сам Херасков прямо связывает со вторым в качестве его непосредственного продолжения. Свообразную 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» — деятелей французской революции. 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 подчеркивает, что понятие поэзии шире, чем только область стихов.

Романы Хераскова написаны подчеркнуто «поэтической», «украшенной» прозой, приподнятым, «высоким штилем», изобилующим церковнославянизмами, 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 стилиевой манеры вождя нового литературного направления — Карамзина.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

О В. Петрове см. в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, 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 статьей о его жизни и сочинениях и примечаниями Л. Н. Майкова, Спб., 1857. Статья Л. Майкова вошла в значительно дополненном виде в сборник его статей «Очерки по истории литературы XVII и XVIII столетий», Спб., 1889. Обе ироико-комические поэмы Майкова, басни и избранные стихи со статьей Л. Н. Майкова перепечатаны в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, вып. 2, Спб., 1893, стр. 265—295. Обе поэмы вошли в сборник «Ироико-комическая поэма», Л., 1933. Здесь и другие образцы этого и схожих жанров: три ироико-комические поэмы М. Д. Чулкова, ряд образцов «поэзии наизнанку» 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. 5 малой серии «Библиотечка 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 сб. «Памяти Л. Н. Майкова», Спб., 1902, стр. 125—159).

Собрание сочинений Богдановича в изд. Смирдина, т. I—II, Спб., 1848. Новейшее издание: «Стихотворения и поэмы» (в большой серии «Библиотека поэта»), М.—Л., 1957 (вступительная статья, подготовка текста, примечания И. З. Сермана). «Душенька» неоднократно переиздавалась отдельно (до 1832 г. имела десять изданий, издавалась и позднее). Оригинальные стихотворения Богдановича и «Душенька» со вступительной статьей А. И. Незеленова перепечатаны в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, вып.

3, Спб., 1893, стр. 552—602. Там же, в вып. 5, Спб., 1895 подбор отзывов и основных статей о Богдановиче (стр. 7—49) и варианты второго и третьего изданий «Душеньки» (стр. 49—58). О Богдановиче: В. Г. Белинский «Рецензия на «Душеньку». Полное собрание сочинений, т. V, М., 1954, стр. 159—165 (перепечатана в «Русской поэзии» С. А. Венгерова); А. Л. Слонимский «О языке произведений И. Ф. Богдановича». «Филологические записки», 1904, вып. 1—2, стр. 1—44, и вып. 3—4, стр. 45—84. И. З. Серман «И. Ф. Богданович — журналист и критик», «XVIII век», сб. IV, М.—Л., 1959, стр. 85—103.

Полного собрания сочинений Хераскова не существует. Изданное при его жизни двенадцатитомное собрание его «Творений» (1796—1802), снова переизданное (1807—1812), с добавлением еще двух томов, вскоре после его смерти, включает далеко не все им написанное. «Россиада» полностью перепечатана в серии «Русской классной библиотеки», под ред. А. И. Чудинова, вып. 20, Спб., 1895, и в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, вып. 3, Спб., 1893, стр. 488—551 (там же вступительная статья о Хераскове М. Хмырова, стр. 485—488). В вып. 6 «Русской поэзии», Спб., 1897, дано начало (вступление и первая глава) «Бахарианы», 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; о «Россиаде» — Г. Кунцевич «Россиада» Хераскова и «История о Казанском царстве», «Журнал Министерства народного просвещения», 1901, январь, стр. 1—15. Вопрос об исторических источниках «Россиады» разработан в диссертации И. Ф. Федорко «Поэма М. М. Хераскова «Россиада». Новейшая работа о лирике Хераскова — Г. Н. Поспелова «У истоков русского сентиментализма», «Вестник Московского университета», 1948, № 1, стр. 3—27. О прозе — статья М. В. Чернякова «Политико-дидактический роман М. М. Хераскова» («О Нуме Помпилии») в «Научовых записках Харьковского педагогического института», 1941, т. VII, стр. 99—119.



ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ПРОЗА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА ДО РАДИЩЕВА И КАРАМЗИНА.

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Федор Эмин. Михаил Чулков. В. Левшин

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. Странники классицизма относились к романам и повестям, с их по преимуществу узко личной, любовной тематикой, не только с пренебрежением, но и с прямым осуждением.

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 «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 «низкой» действительности).

Но и в пору господства в литературе классицизма рукописные повести и романы продолжали пользоваться неизменной популярностью 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 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 повествовательные жанры проникают и в печать, не только утверждая свое право на существование, но и завоевывая 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» Третьяковского и прозаический перевод «Телемака»), то за одно последующее пятилетие (1755—1759) было опубликовано 31 произведение романического и повествовательного жанра. Дальше цифры растут все больше и больше: ежегодный выпуск романов и повестей начинает выражаться двузначными в 60-х и 70-х годах, а в 80-х и 90-х — трехзначными 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 подсчету библиографов, очень большой для того времени цифры — 839 названий; если же считать и повторные издания, оно равняется 1175 книгам.

Именно в этой-то повествовательной литературе, которая опиралась на широкие и в значительной степени недворянские читательские круги, и начали проявляться и вызревать чуждые, а часто и враждебные дворянству третьесословные, порой и

прямо демократические тенденции. Не удивительно, что рост повествовательной литературы был встречен Сумароковым почти столь же неодобрительно, как и появление позднее на русской сцене «слезных комедий». О необыкновенной популярности повестей и романов свидетельствуют и многочисленные мемуарные показания современников. Это было еще одним признаком, что устои классицизма дрогнули, что в литературе уже наметился сдвиг, вызванный изменениями в общественной жизни страны.

Среди печатной повествовательной литературы большое место занимали переводы. В их числе было немало произведений заурядных — всякого рода романов-приключений с экзотическими названиями. Но наряду с этим в течение второй половины века были опубликованы русские переводы и почти всех наиболее выдающихся произведений мировой повествовательной литературы. Русский читатель не дворянин, 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» Федора Эмина.

**Романы
Федора Эмина.**

Жизненная судьба Федора 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 исключаящих друг друга версии. Сам он выдавал себя за турка, но родился, по-видимому, 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; 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 итальянского языка в Сухопутном кадетском корпусе, затем — переводчика), а вскоре занялся и литературной работой. Из этой экзотической биографии Эмин, вообще склонный к авантюризму и мистификации, сумел создать своего рода написанный авантюрный роман, весьма заинтриговавший современников. Несомненно, долю авантюризма внес он и в свою литературную деятельность.

Эмин отдавал себе отчет во все 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 издававшегося им в 1769 г. журнала «Адская почта». «Союзы» и «распри» между государями, отношения между ряловыми людьми, дружба, «любовь родителей, верность слуг» — все 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 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 «Похождений Мирамонда»).

«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 четырех 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. Эмин сознательно ориентировался 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 переведенный им с итальянского языка роман «Бешастной 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 перевел 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. В том же году Эмин выступает со своим уже безоговорочно оригинальным «сочинением» «Непостоянная фортуна, или похождение Мирамонда». Фабула романа Эмина складывается из серии невероятных приключений добродетельного турецкого юноши Мирамонда, отправленного его отцом, «оберкамергером» султана, в «чужестранные» государства для обучения политике, и его друга Феридата.

По своему построению роман весьма напоминает 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 пестрое 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. В результате получается как бы несколько параллельных романов и повестей, механически объединенных в рамках одного произведения. Стиль романа Эмина также не очень далеко ушел от стиля повестей петровского времени. Аристократические персонажи выражают свои любовные переживания на весьма неуклюжем или самом грубо-натуралистическом языке. Однако наряду со всеми этими чертами, еще непосредственно связывающими роман Эмина с нашей письменностью, с «гисториями» петровского времени, он ношит на себе и некоторые новые черты. 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. Наконец, Эмин вводит в роман эпизоды своей биографии, расцветенные пестрыми и фантастическими узорами (он фигурирует в романе в лице турка Феридата). «Сия книжица истинные Мирамондовы приключения и мое несчастное похождение в себе заключает», — оповещал он своих читателей. Это способствовало как поднятию интереса к личности Эмина, так и успеху его романа. И в самом деле роман «Непостоянная фортуна, или похождение Мирамонда» стал одним из популярнейших русских романов XVIII в., выдержал три издания; им зачитывался мальчик Карамзин.

Указанные черты делают первый оригинальный русский роман как бы переходным звеном от рукописных повестей — «гисторий» — к романической литературе нового типа. В следующем романе Эмина, появившемся в том же 1763 г., «Приключения

Фемистокла», этот новый тип окончательно возобладал. В этом романе 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. Все это делает «Приключения Фемистокла» первым образцом русского политико-нравоучительного романа, появляющегося за три года до «Тилемахиды» Третьяковского и предвещающего на целых пять лет «Нуму Помпилия» Хераскова.

В произведении Эмина отчетливо зазвучал в нашей литературе голос нарождавшегося уже при Петре I «класса торговцев». Если Сумароков считал главой государства и общества дворянство, то Эмин основное значение в жизни страны придает купечеству: «Купечество есть душа государства и города польза и украшение», — твердит он. 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. Чувствительнейший герой последнего романа Эмина «Письма Эрнеста и Доравры», наряду с бесконечными любовными воздыханиями, не упускает преподать 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», который и оказал несомненное воздействие на Эмина. Однако у последнего сглажена социальная острота фабульной ситуации романа Руссо. Влюбленные 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 уже женат. «Письма Эрнеста и Доравры» являются первым русским повествовательным произведением нового сентиментального типа. В центре романа — частная жизнь обыкновенных рядовых людей, представителей современного общества. В изображении их судьбы автор стремится исходить из фактов — из того, как подобные положения на самом деле разрешаются

в жизни. Даже формальным особенностям своего романа Эмин старается сообщить реалистическую мотивировку. Так, в предисловии он заранее возражает тем, кто стал бы упрекать его за длиннотность писем Эрнеста в третьей части романа, указывая, что Эрнесту «простительно писать такие письма, живучи в уединении, где нечего делать». Читателей романа Эмин стремится на этот раз заинтересовать не столько внешними происшествиями, сколько чрезвычайно подробным анализом сердечных переживаний двух влюбленных. 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 влюбленный 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 ожесточенная вражда, которая вспыхнула вскоре между ним и Сумароковым. Однако Эмин даже в этом своем последнем романе еще 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» листков, в которых смело громит пороки и их носителей, навлекая на себя ненависть и гонения со стороны «знатных вельмож». В связи с этим Иполит призывает его к меньшей «строгости» в своих обличениях, к большей «кротости» и «человеколюбивости» по отношению к «порочным», ибо человеку по самой его природе «не можно быть без пороков». Эрнест энергично возражает ему, отстаивая свое право на прямое изобличение 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 Эмин разумеет себя самого. В частности, в 1765 г. он и в самом деле за некий сатирический «пасквиль» был заключен на две недели в крепость. Через четы-

ре года Эмин делается издателем одного из передовых сатирических журналов 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 всяческим нападкам и угрозам. Не удивительно, что Новиков дает в своем словаре очень сочувственную характеристику и оценку Эмина, особенно подчеркивая сатирическую окраску его творчества.

С художественной точки зрения все романы Эмина еще очень слабы, отличаясь схематизмом образов, крайней растянутостью, беспомощностью композиции, почти полной невыработанностью языка. После прозы Карамзина они утратили сколько-нибудь серьезное литературное значение, спустившись по преимуществу в мещанскую читательскую аудиторию. Недаром Пушкин заставляет увлекаться сочинениями 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.

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 поризали». По следам «Писем Эрнеста и Доравры» написаны два «романа в письмах» сына Федора Эмина, Николая Эмина, — «Роза, полусправедливая и оригинальная повесть» (1786) и «Игра судьбы» (1789). В романах Николая Эмина еще 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 идилликом Геснером, а Вертера «знают почти наизусть». Во всем этом — уже непосредственное предвестие сентиментализма Карамзина. То же самое находим мы и в романе Павла Львова «Российская Памела, или история Марии, добродетельной поселянки», вышедшем одновременно с «Игрой судьбы» Николая Эмина, в 1789 г.

Если в творчестве Федора Эмина мы имеем ясно выраженное движение от любовно-авантюрного романа к роману любовно-психологическому, сентиментальному, в творчестве другого писателя-разночинца, его современника Михаила Чулкова, мы присутствуем при становлении русского реально-бытового романа.

Наиболее значительный представитель нашей повествовательной прозы до Радищева и Карамзина Михаил Дмитриевич

Жизнь
и литературная
деятельность
Чулкова.

Чулков (родился около 1743 г., умер в 1792 г.), подобно Федору 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.

Жизнь бедняка-разночинца Чулкова не отличалась такой живописной экзотикой, как биография Федора 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 мало точных сведений. Неизвестно ни его происхождение, ни место и время его рождения. Происходил он, видимо, из семьи мелкого торговца. 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 своем, и он поступил в гимназию при Московском университете. Учился Чулков не в отделении «для благородных», а в так называемой «нижней гимназии» для разночинцев. В 1761 г. Чулков поступил актером в труппу придворного петербургского театра, во главе которого стоял Сумароков. Сценическим дарованием Чулков, очевидно, не обладал. Четыре года спустя он «бьет челом» императрице Екатерине о назначении его на должность придворного лакея. В этой должности он пробыл 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 колоть Чулкова его лакейством. Вскоре мы находим Чулкова на новой службе — в должности придворного квартирмейстера, в которой он также оставался недолго. 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 корыстный характер существовавших общественных отношений, значение денег, «прибытка», который «имеет силу и все перевершит». Он резко обличал в ряде своих произведений пороки главенствующего класса — дворянства. В то же время его политические взгляды были лишены какой бы то ни было оппозиционности. Недаром он поддержал выступление «Всякой всячины» против новиковского «Трутня». Несправедливость общественных отношений он принимал как существующий и непреложный факт. Борьба представлялась ему и ненужной, и бесполезной. Человек, считал он, должен бороться не с существующими несправедливыми условиями, а стараться в этих условиях с помощью своих способностей, лов-

кости и умения как можно лучше устроить свою собственную судьбу. Вот почему при всей его наблюдательности, при всей подчас резкости сатирических красок он избегал постановки в своем 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»). Вместе с тем она отличается исключительной интенсивностью и разнообразием. В 1766—1768 гг. Чулков выпускает сборник повестей-сказок «Пересмешник, или славенские сказки» в четырех частях; около этого же времени пишет комедию «Как хочешь назови»; издает два уже известных нам сатирических журнала — еженедельник «И то и сию» (1769) и ежемесячник «Парнасский щепетильник» (1770), в которых большая часть материала принадлежит ему самому; выпускает в те же годы мифологический роман «Похождение Ахиллесово» (1769) и лучшее свое произведение — авантюрно-бытовой роман «Пригожая повариха» (1770). Одновременно Чулков печатает стихи и шуточно-сатирические поэмы, в которых пародирует жанр классической эпопеи и расправляется со своими весьма многочисленными литературными недругами; к ним относится и дворянский идеолог Сумароков, и разночинец Федор Эмин («Стихи на качели», «Стихи на семик», «Плачевное падение стихотворцев»). Все эти произведения Чулкова явно рассчитаны на новую читательскую аудиторию, еще более широкую и демократическую, чем та, к которой обращены романы Федора Эмина.

Успех некоторых произведений Чулкова у широкого читателя несомненен. Так, тот же «Пересмешник» выдержал целых три издания. Показателем этого успеха является и то, что многие из художественных произведений Чулкова сделались величайшей библиографической редкостью — верный признак того, что они зачитывались до дыр. Однако успех этот пришел 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. Вторая часть «Пригожей поварихи» также, видимо, была запрещена цензурой и до нас не дошла. Все это побудило Чулкова вовсе отказаться от художественной литературы: после «Пригожей поварихи» до самого конца жизни, за исключением пятой части «Пересмешника», Чулков в этой области ничего более не пишет.

Не получив от занятий художественной литературой того, на что он имел все права рассчитывать, Чулков снова принимается за устройство своей служебной карьеры. Он поступает на службу секретарем коммерц-коллегии, позднее становится секретарем Правительствующего сената. Служебные «расторопность и проворство» Чулкова (слова о нем Екатерины II) помогли ему получить к концу жизни дворянское звание и обзавестись собственными небольшими деревеньками. Наряду со служебными занятиями продолжалась и оживленная литературная деятельность Чулкова, но она стала носить совсем другой — чисто прикладной характер. Поначалу резко отрицательно относившийся к традиционным посвящениям литературно-художественных произведений титулованным милостивцам и меценатам, свои новые книги он посвящает теперь то «его сиятельству ее императорского величества действительному тайному советнику генерал-прокурору и орденов кавалеру князю Вяземскому», то известному в это время купцу-миллионщику М. С. Голикову. Вообще особенно много трудится в эту пору 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». В «Предуведомлении» к нему подчеркивается исключительно важное значение купечества в государстве. Одновременно Чулков пишет ряд других книг 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, сборник в четырех частях — «Собрание разных песен». В сборнике помещено всего около 900 песен. Наряду с песнями-романсами поэтов XVIII в. — Сумарокова и других (все они напечатаны анонимно) — Чулков включил в свой сборник большое количество (больше 400) народных песен (не только крестьянских, но и казачьих и купеческого фольклора). В число их включено, в частности, шесть песен о Степане Разине. Если учесть, что сборник Чулкова выходил и накануне, и прямо в годы Пугачевского восстания, то факт этот может 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 большой популярностью (через некоторое время было переиздано с добавлением еще двух частей Новиковым под на-

званием «Новое и полное собрание российских песен») и сыграло значительную роль в деле сближения литературы с народным творчеством¹.

В 1782 г. Чулков выпустил «Словарь русских суеверий» (переиздан в 1786 г. под названием «Абевега русских суеверий»); значительно ранее, еще 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 малонадежных 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 воспринята рядом писателей-современников, но и на длительное время вошла в литературное сознание. Имена этих славянских псевдобожеств встречаем не только у Державина и Радищева, 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 своем журнале «И то и сию», опубликовав в нем очень большое количество народных песен, пословиц, подробное описание свадебных обрядов, святочных гаданий и т. п. В другом своем журнале, «Парнасский щепетильник», он впервые напечатал собрание народных загадок.

Интерес к народному творчеству, к национальной древности проникает собой и художественное творчество Чулкова.

«Пересмешник». 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 подчеркнуто 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». Подобное предупреждение было прямым вызовом литературе классицизма, которая как раз строилась на «важности» и «нравоучении» (высокие жанры) или ставила своей основной

¹ Сборник Чулкова подробно рассматривается в подготовленной к печати работе проф. И. Н. Розанова «Очерки по истории русской лирики XVIII в.». См. еще Н. В. Баранская, Песни народного протеста в «Собрании разных песен» М. Д. Чулкова, «Известия Отделения литературы и языка» АН СССР, 1956, вып. 2, стр. 133—146.

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 подчеркивается и самим заглавием «Пересмешник», и демонстративно-вызывающим названием первой же главы: «Начало пустословия».

«Пересмешник» не представляет собой повествования с единым сюжетным стержнем. Сам Чулков именует его «собранием слов и речей», т. е. повестей и рассказов или, как он называет их, «сказок». «Сказки» эти вкладываются в уста двух рассказчиков — вымышленного, хотя и наделенного, по-видимому, некоторыми автобиографическими чертами, «автора», от лица которого ведется все повествование, и сатирически обрисованного монаха «из обители святого Вавилы». Рассказам «автора» и монаха предшествуют целых десять вступительных глав, в которых показаны оба рассказчика и которые вместе с тем представляют собой как бы самостоятельное повествование, резко сатирически живописующее быт и нравы семьи некоего полковника.

«Пустословие» начинается с пародийно-комической автобиографии рассказчика — «автора». Сын еврея и цыганки, «автор» был искусным сказочником и балагуром, что сделало его своим человеком в доме отставного полковника. После смерти полковника и его жены, последовавшей от пьянства, автор и его друг, веселый и разбитной монах, который под видом «мертвеца» повадился ходить по ночам в дом полковника на свидание с ключницей, предлагают для развлечения дочери полковника рассказывать ей «сказки», которые начинаются с вечера и ведутся по ночам, в соответствии с чем и распределены по главам — «вечерам».

Сказки обоих рассказчиков резко различны по содержанию. «Автор» рассказывает волшебные-авантюрные повести «о древних наших богатырях и рыцарях», которые перемежаются «шуточными и смешными» реально-бытовыми повестушками монаха. Волшебные-авантюрные серии «Пересмешника» представляют собой причудливое нагромождение самых диковинных и фантастических приключений сказочных витязей и злодеев. Все 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 включен ряд самостоятельных вставных повестей, многие из которых в свою очередь являются рамами для новых рассказов, входящих друг в друга и друг друга перебивающих.

Материал для описания всех этих нескончаемых приключений в приключениях Чулков обильно черпает из самых разнообразных источников — античной мифологии, в частности «Превращений» Овидия, библии, волшебных-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. п.). 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 русифицировать как место действия своих повестей, так и их героев.

Силослав, например, — сын славянского царя Правоблага, жившего еще «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, осажденный полканами, и т. д. Все 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, как и славянская мифология того же Чулкова, свидетельствовало о потребности растущего национального самосознания иметь свой собственный национальный мир легенд и поверий. Продолжили и развили инициативу Чулкова его последователи — М. Попов, автор сборника «Славенские древности, или приключения славенских князей» (также выдержал три издания), и в особенности — автор «Русских сказок» В. Левшин.

Совсем в другом роде «шуточные и смешные» повести «Пересмешника», рассказываемые монахом «из обители святого Вавилы». Самая крупная из этих повестей — «Сказка о рождении тафтяной мушки» — представляет собой, в сущности, «плутовской» роман, хотя и отнесенный Чулковым в далекие времена древнего Новгорода. У новгородского студента Неоха (в древнем Новгороде, по Чулкову, имелся университет) завязалась связь с таинственной незнакомкой, которая никогда не снимала с лица маски. Неох, чтобы иметь возможность впоследствии узнать ее, во время одного из свиданий слегка прижег ей щеку адским камнем. Красавица, которая была дочерью знатного боярина, желая скрыть образовавшееся черное пятнышко, налепила кружочек из материи — «мушку», что сделало ее «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 ее. Первые же семнадцать глав заполнены рассказами о всякого рода похождениях Неоха, из бедности пробивающегося, не брезгуя никакими средствами, к знатности и богатству. Герои этого рода с их немудреной житейской философией, напоминающей рассуждения фонвизинского Петрушки, неоднократно встречаются в творчест-

ве Чулкова. Большая часть остальных рассказов монаха представляет собой небольшие повестушки, заключающие в себе обработку ходячих тем об обманутых мужьях, хитрых женах 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», помещенные в пятой части, вышедшей больше чем через двадцать лет после первых четырех: «Горькая участь», «Пряничная монета» и «Драгоценная щука».

**Сатирико-бытовые повести
«Пересмешника»**

В основе всех трех повестушек, хотя они и носят почти анекдотический характер, лежат какие-то реально-бытовые случаи современной русской действительности. В «Пряничной монете» повествуется о некоем догадливом помещике, отставном майоре, который остроумно обошел запрещение частным лицам торговать водкой. Он открыл в своем 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 шел в помещичий дом, где вручал его в качестве доброхотного приношения помещику, за что, в соответствии с заплаченной ценой, получал «соразмерный стакан вина». Бойкая «пряничная» торговля так невозбранно и шла до самой смерти майора, к вящему благополучию его самого и его сожительницы. Еще более сатирическую окраску имеет повесть о столь же ловком и находчивом воеводе, строго следовавшем закону о запрещении взяток, «Драгоценная щука». Когда приезде воеводы к месту своего назначения, по-видимому 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. 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 щук». Они купили в садке самую большую щуку, заплатили за нее не торгуясь и поднесли ее воеводе, который с удовольствием принял подарок. С тех пор каждый, кому была нужда в воеводе, отправлялся в садок за самой большой щукой. Всем им предлагалась все одна и та же щука, неизменно возвращавшаяся воеводой в садок (ведал садком один из воеводских крепостных, нарочно выписанный для того из дальней губернии). Но цена за эту щуку менялась в зависимости от состояния покупавшего и характера его дела. В результате за пять лет пребывания воеводы на своем посту «щука сия стоила около двадцати тысяч». Расставаясь с городом, в досталь подкормившийся воевода устроил прощальный обед для «дворян и зна-

менитых купцов». В качестве особо лакомого блюда фигурировала на нем и «драгоценная щука», куски которой обошлись, таким образом, большинству из присутствующих, как они сами шутили, «иной в тысячу, иной более или 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-взяткобрателей, ибо для описания всех их потребовалось бы еще новых пять частей его «Пересмешника».

Чрезвычайно интересна повесть 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 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 Чулков рассказывает, в какие жалкие условия существования поставлен этот глава отечества.

Тяжелой жизни помещичьих крепостных крестьян обычно противопоставлялась более легкая жизнь крестьян государственных. Чулков показывает, как на самом деле тяжела и безрадостна и эта более легкая жизнь. Начинает он с описания жалкого детства крестьянина-бедняка Сысоя Фофанова, сына Дурносопова, 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 счет 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 с такой резкостью ставит тему о классовом расслоении и классовой борьбе («зависти и ненависти») внутри самого крестьянства, тему кулачества. «Съедуги» распорядились судьбой и Сысоя, отдав физически немощего крестьянина в рекруты. Сысой храбро сражался, но во время одного из приступов потерял правую руку, «получил чистую отставку» и, питаясь милостыней, прибрел в свою деревню. Обо всем этом Чулков передает тоном бесстрастного повествователя, не делая никаких прямо осуждающих выводов, но картина получается безотрадная и красноречиво говорит сама за себя. В дальнейшем повесть оборачивается загадочным судебным делом: зайдя в дом отца, Сысой находит его в петле, мать — зарубленную топором, маленькую трехлетнюю сестренку — с перерезанным горлом, а четырехлетнего

братишку — полусгоревшим в печи. Все это переключает внимание читателей несколько в другой план. Но и здесь автор дает почувствовать, что виной этой страшной драмы, некоторые эпизоды которой восходят к широко популярной повести «Шемякин суд», — все 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 повестушкам Чулкова небывалую у него дотоле сатирическую остроту, дающую возможность сопоставить их не только с мотивами передовой сатирической журналистики, но и с аналогичными вставными сатирическими эпизодами, 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 еще более типичный, чем «Сказка о рождении тафтяной мушки», образец «плутовского» романа, развертывающегося в форме рассказа-исповеди продажной женщины Мартоны (имя условное, как и все остальные имена романа, но вместе с тем звучащее слишком уж близко к российскому — Матрена).

В русской литературе XVIII в. образ подобной героини был совершенно новым. Недопустимым с точки зрения эстетики дворянского классицизма являлся и самый характер показа Чулковым такого заведомо порочного образа. В обрисовке автором 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 ей же обобраным жертвам, способна переживать настоящее, большое чувство. Но она трезво смотрит на жизнь, принимает действительность такой, как она есть, и, не разбирая путей и средств, добивается осуществления своих слишком человеческих желаний и потребностей. 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 своем повествовании Мартона стремится к полной искренности, не хочет ничего скрывать или прикрашивать. «Увидит свет, увидев, разберет; а разобрав и взвесь мои дела, пускай наименует меня, какую он изволит». Понять, а значит, в какой-то мере и простить — таково стремление само-

го Чулкова в отношении своей героини. И он делает все, чтобы читатель понял те обстоятельства, которые толкнули Мартону на ее путь.

Виной падения Мартоны не изначальная ее развращенность, 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 тово бедность моя казалась мне еще 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 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 она заслуживает снисхождения. Больше того, из всей гротескно-пестрой галереи персонажей романа: мотов — помещичьих сынков; ханжей и взяточников — чиновников; развращенных своими барами наглых плутов-лакеев, именно Мартона вызывает к себе наибольшее читательское сочувствие. И это не случайно. Все художественное творчество Чулкова проникает резко выраженная антидворянская настроенность. Отчетливо сказывается это, например, в памфлетном изображении Чулковым (в той же «Пригожей поварихе») некоего литературного «салона» и его хозяйки. В еще более уродливо-резких чертах был изображен Чулковым в начале его «Пересмешника» быт в доме отставного полковника. «Грубые нравы» помещицкой семьи, с которой Чулков смывает белила и румяна внешней благопристойности, демонстрируются им во всей обнаженности, 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 еще со времени трагедо-комедии Феофана Прокоповича «Владимир», сатирически изображены церковники). Уродливым дворянским персонажам Чулков сочувственно противопоставляет представителей других сословий. Так, «дворянской дочери» — хозяйке литературного салона — противопоставлен ее муж, добрый и великодушный купец. Но излюбленным героем Чулкова является человек из низов, логкий и удачливый бедняк, который своей хитростью, смекалкой, подчас красотой или одаренностью возмещает отсутствие у него титулов, чинов и деревенок. Таков автор-рассказчик «Пересмешника», таков «монах из обители святого Вавилы», таков студент Неох из «Сказки о рождении тафтя-

ной мушки». Такова, наконец, Мартона. Мартона не только тогда, когда ее с побоями и позором изгоняют из помещичьего дома, но и тогда, когда она разодета в бархат и атлас и усыпана драгоценностями, продолжает оставаться все той же дочерью народа — простой унтер-офицерской вдовой. Это превосходно передается автором в самой речи его героини, насыщенной метким народным словом, пословицами, поговорками. Подобная «фольклорность» языка вообще является одной из отличительнейших 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 веселых 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 знакомый облик народно-русского «смехотворного басника»-весельчака, лукавого балагура-«пересмешника», сделавшегося в XVIII в. довольно обычной принадлежностью провинциально-поместного бытового обихода.

Чулков был первым, кто вывел эти «истории» и «сказки» из устного и рукописного бытования и, причудливо сочетав их с мировой литературной традицией, возвел 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 еще не смог. Зарисовки Чулковым действительности в большинстве своем 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 еще достаточно 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.

Через десять — пятнадцать с небольшим лет после появления первых четырех частей чулковского «Пересмешника», в 1780—1783 гг., появились десять частей «Русских сказок», написанных одним из самых плодovitых, но до последнего времени наименее известных писателей XVIII в. Василием Алексеевичем Левшиным (1746—1826). 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 вносились Левшиным в его авторский перечень. Как и повести «Пересмешника», сказки Левшина распадаются на две группы: волшебнo-рыцарскую («богатырскую») и сатирико-бытовую.

В 1780 г. (год появления первых «Русских сказок») Левшин

перевел 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».

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).

В «богатырских сказках» не только действуют герои нашего былевого эпоса — Добрыня, Алеша Попович, Чурила Пленкович, но автор стремится подчас и писать их былинным слогом. В этом отношении Левшин сделал, несомненно, дальнейший шаг вперед от Чулкова, пытаясь наполнить свои волшебно-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 повествования об их подвигах и приключениях вносятся многочисленные эпизоды, заимствованные из волшебных-рыцарских романов и восточных сказок. Некоторые сказки представляют собой прямой пересказ иноземных источников (например, «Приключение Гассана астарханского», 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. «Досадное пробуждение» — рассказ о бедном и забитом 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 ситуации 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, получивших такое широкое распространение после «Станционного смотрителя» и «бедного Евгения» из «Медного всадника» Пушкина и Акакия Акакиевича из гоголевской «Шинели». «Русские сказки» Левшина пользовались еще 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», стояло как бы на стыке книжной литературы, рукописной традиции и традиции устного народного творчества. Это была первая попытка не стилизации под фольклор, с чем мы сталкивались хотя бы в некоторых песнях Сумарокова, а синтеза литературных и фольклорных традиций. Попытка эта была еще никак не совершенна, во многом наивна, малоудачна в художественном отношении¹. Тем не менее она имела серьезное историко-литературное значение. И недаром через полстолетия ее повторит Пушкин в «Руслане и Людмиле» — произведении, которое и начнет собой новую — пушкинскую — эру в нашей литературе. Чулков и Левшин в этом отношении были в какой-то мере предшественниками Пушкина; не случайно в «Руслане и Людмиле», помимо только что указанной близости, встречаем 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 — идет 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 менее значительных авторах и произведениях. Равным образом, говоря о развитии нашей реалистической прозы XIX в., никак нельзя пройти мимо таких произведений, как «Горькая участь» и «Досадное пробуждение».

Наряду с линией, которая идет 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, граничившей с лубком.

¹ В частности, псевдофольклорный, литературный характер большинства и «Славенских песен» 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»).

«Письмовник»
Курганова.

В последнюю треть века появляется ряд изданий, рассчитанных на широкого массового читателя. Самым значительным из них является знаменитый «Письмовник». Составитель, а в значительной степени и автор «Письмовника» Николай Гаврилович Курганов (1725 или 1726—1790) вышел из мелкой разночинной среды, был сыном бедного унтер-офицера, учился в Петербургской морской академии, затем преподавал в морском корпусе (с 1774 г. — профессор). Пушкин в «Истории села Горюхина» посмеивается над «Письмовником», который читали и те, кто вообще ничего не читал. Однако в этом-то и заключалось в свое время его очень большое значение. Вышедшая в 1769 г. сперва под названием «Российская универсальная грамматика, или всеобщее письмословие, предлагающее легчайший способ основательного учения русскому языку с семью присовокуплениями разных учебных и полезно-забавных вещей» («Письмовником» она стала называться только с последующих изданий), книга Курганова получила широчайшую популярность: переиздавалась с исправлениями и добавлениями еще не менее десяти раз, вплоть до 1837 г. «Письмовник» — книга в своем роде замечательная. Основой «Письмовника» является «наука российского языка», т. е. грамматика — популяризация «Российской грамматики» Ломоносова. Однако особенно интересны семь «присовокуплений» — приложений к ней. В числе этих «присовокуплений» имеем «сбор разных пословиц и поговорок» (первое вообще столь обширное — около тысячи — 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. Искключительная популярность книги Курганова способствовала широчайшей популяризации многих из этих стихотворений, по выражению автора специальной работы о «Письмовнике» проф. Кирпичникова, «вовсе не народных по своему содержанию, но ународившихся благодаря популярности «Письмовника».

Давалось в «присовокуплениях» и немало общеобразовательных сведений энциклопедического охвата, стоявших на уровне передовой науки того времени — по естественным наукам, истории, медицине, теории литературы, стихосложению и т. д. Есть в «Письмовнике» и официальный богословский материал, но тут же совсем в духе Феофана Прокоповича и Ломоносова Курганов подчеркивает, что положения священных книг не следует понимать «в точном грамматическом смысле», и отстаивает истинность системы Коперника (в «Письмовнике» полностью приведена шутливая ломоносовская притча «Случились вместе два астронома в пиру»). Равным образом популяризирует он многие основные положения просветительной философии. Заканчивалась книга, заключавшая в себе весь этот пестрый и в высшей степени разнообразный материал, несколько балагурски (лиш-

ний признак, что автор предназначал ее для самого широкого, массового читателя), словами: «Все тут. Нет больше. Только. Конец». Едва ли не больше всего способствовало успеху «Письмовника» включенное в него Кургановым, в качестве одного из «присовокуплений», очень обширное (около 350 номеров) собрание «Кратких замысловатых повестей». Большую часть этих «повестей», порой состоящих всего из нескольких строк, составляют ходовые бытовые и сатирические анекдоты. Есть среди них и рассказы, автором которых был, очевидно, сам Курганов. Включил Курганов в свой «Письмовник» и «древние апофегмы», прямо перепечатав их из сборника петровского времени «Апофегмата». Необходимо отметить несомненную сатирическую окрашенность книги Курганова, первое издание которой недаром вышло в год появления новиковского «Трутня» и других сатирических листов. Остро сатирически звучат, перекликаясь с сатирой новиковских журналов, многие «замысловатые повести». Некоторые из них и прямо носят «крамольный» политический характер. Так «повесть» двести девяносто первая гласит: «Италианец будучи вопрошен Французом, у кого бы он лучше хотел быть в подданстве: у Короля ли Французского или у Ишпанского? Я бы желал видеть одного повешена на кишках друга». Г. П. Макогоненко сопоставляет это с известным выражением из «Завещания» философа-материалиста и социалиста-утописта Жана Мелье, которое было опубликовано в 1762 г. Вольтером. Сгущенные, концентрированные образцы народной сатиры представляют собой и многие приводимые Кургановым пословицы («Близ царя близ чести, близ царя близ смерти» — пословица, которая была особенно неприятна Екатерине II; «Земля любит навоз, конь овис, а бара принос»; «Закон, как паутина, шмель проскочит, а муха увязнет»; «Как лапотника не станет, так и бархатник не встанет» и т. п.). Сатирический характер Курганов сообщает даже даваемым им примерам грамматических правил. Так, в образец употребления двоеточия приводится фраза: «Душа приказного заросла крапивой: одни колючки свидетельствуют о его поносной живучести» и т. п. Все это определяет совсем особое место и весьма значительную роль «Письмовника» как в истории нашего просвещения, так и в истории нашей литературы. «Письмовник» явился первой русской народной энциклопедией, не только обучавшей умению правильно говорить и писать, но и вводившей в популярной и доходчивой форме широкого читателя в круг передовых научных и философских идей. В историко-литературном отношении «Письмовник» был книгой, связывавшей воедино литературные традиции начала и конца XVIII в. Равным образом, подобно произведениям Чулкова и Левшина, он находился на стыке литературы и народной традиции, знакомя более образованных своих читателей с явлениями народного творчества, а народного читателя — с рядом произведений книжной литературы.

Примерно около того же времени, что и книга Курганова, появился в печати и ряд других изданий — сборников анекдотов («Товарищ разумной и замысловатой», 1764; «Смеющийся Демокрит», 1769, и др.), произведений повествовательного характера, явно рассчитанных на широкого, массового читателя.

**Массовая пове-
ствовательная
литература.**

Если на творчестве Эмина и Чулкова сказывается явственное воздействие нашей рукописной повести конца XVII—начала XVIII в., в массовой литературе связь с последней оказывается еще 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 фацевий. Между тем о его авторе, кроме имени, не дошло никаких сведений. «Новгородских девушек святочный вечер» представляет собой почти буквальную пересказ известной повести конца XVII в. о Фроле Скобееве. Отличается он от своего оригинала лишь измененными именами да более распространенным изложением — результат стремления автора подвергнуть старую фабулу литературной обработке в манере наших романов и повестей второй половины XVIII в. Воздействие последних на автора несомненно. Так, одна из его повестей, «О несчастных приключениях купецкой дочери Аннушки», представляет собой подражание «Пригожей поварихе» Чулкова. Плутовская, «разбойничья» повесть вообще является излюбленным жанром Новикова. Типичный образец ее — первая же повесть сборника, по которой он и получил свое название «Похождение Ивана гостиного сына». Монах Симонова монастыря Поликарпий рассказывает в назидание некоему разбойнику историю своей жизни «в миру». Монах Поликарпий и был некогда Иваном гостиным (т. е. купеческим) сыном. Избалованный с детства родителями, развращенный «беспутным» учителем из «слоняющихся семинаристов», который сперва научил его воровать из отцовской лавки, затем свел с «прелестницами», в конце его разорившими, Иван сделался главой «Ордена злощастья и отменного благополучия», члены которого разбойничали по Москве. Однако дважды приснившийся Ивану аллегорический сон, в котором ему были показаны «царство порока» и «страна добродетели», заставил его раскаяться и поступить в монастырь. К этому же призывает он и разбойника. Апофеоз монастыря как единственно верного прибежища от зол мира словно бы

отбрасывает нас из конца XVIII в. к старорусским допетровским повестям о Горе-Злочасти, о Савве Грудцыне. Но на самом деле апофеоз этот весьма далек 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 заванного им к себе разбойника обильным «не монашеским» обедом. Вообще жизнь за толстыми монастырскими стенами для него — лучший способ покойно и привольно проживать награбленное им некогда имущество. Характерно, что для автора равносильной заменой подобной монашеской жизни является жизнь купеческая. Когда Поликарпий узнает, что облаканный им разбойник является отцом восьмерых детей, он дает ему возможность отстать от разбоя другим способом: сделаться торговцем в живорыбном и яблочном рядах. Явившись позднее с благодарностью к своему благодетелю Поликарпию, торговец 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 источников. Об этом свидетельствуют уже самые их названия: «О двух друзьях, живших во Флоренции», «О персидском шахе Алибее и о любимце его, помрачившем добрые дела свои прелестями одной женщины», «О деревенском мужике, давшем талер для размену обезьяне» и т. д. Но наряду с этим в сборнике имеется и несколько повестей, берущих свое содержание непосредственно из русской жизни и дающих довольно яркие и точные зарисовки купеческого, монашеского и разбойничьего быта. В этих-то русских бытовых повестях и заключается главное значение новиковского сборника.

Еще 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 автора. В романе рисуется на широком бытовом фоне жизнь бедного дворянина-приживальщика. Это перебивается его рассказами о своей молодости, исполненной самых разнообразных злоключений. Художественная ценность романа, продолжающего в значительной степени традицию рукописных повестей петровского времени, весьма невысока. Однако насыщенность богатым бытовым материалом делает его одним из любопытнейших произведений нашей повествовательной литературы XVIII в. В этом отношении «Несчастный Никанор» пошел еще 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 читателей-простолюдинов, является 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. Одним из первых литературных 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 похождениях» (1779). Крестьянин Иван Осипов, по прозвищу, Каин, был одним из самых прославленных разбойников XVIII в. После целого ряда смелых разбоев в Москве и на Волге он сам явился в сыскной приказ и для вида предложил свои услуги полиции. Однако он не прекратил своей деятельности. Наоборот, закупив весь сыскной приказ, он в 1748 г. навел 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 мстителя своим насильникам и угнетателям, он пользовался сочувствием. Так, когда он был 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 свое «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», «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; она неоднократно переиздавалась. Еще большую популярность в массовых читательских кругах имела другая книжка Комарова — повесть о милорде Георге (1782), представляющая переделку весьма популярной рукописной «гистории» об английском милорде Гереоне. Книжка о милорде Георге стоит на уровне рукописных повестей петровского времени, вместе с тем явно уступая в идейной значительности такому произведению, как «Гистория о матросе Василии Кориотском».

По содержанию это сказочный любовно-авантюрный роман о непреоборимой любви милорда к маркграфине, любви, прохо-

дащей через всяческие искушения и испытания и увенчавшейся благополучным браком. Повесть о милорде Георге, «бессмертие» которой иронически подчеркивал Белинский в рецензии на ее 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.).

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. Не удивительно, 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 понесет». Однако самое наличие такой популярности не может не привлечь внимания историка литературы к литературным изделиям Матвея Комарова и ставшим в последнее десятилетие XVIII в. весьма многочисленными «лубочным» писаниям того же типа¹. Пушкин заметил 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» (XI, 89). Это в еще 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. Как бы ни был низок художественно-литературный уровень произведений, подобных изданиям Матвея Комарова, они все 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 общественно-литературного значения.

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 своем 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 боль-

¹ Не меньшей популярностью, чем сочинения Комарова, пользовалась лубочная переделка «Истории о храбром рыцаре Франциле Венециане и о прекрасной королевне Ренцивене», изданная в 1787 г. крепостным Андреем Филиповым.

шинства повествовательных произведений XVIII в., с обильными текстуальными выдержками из них, дано в работе В. В. Сиповского «Очерки из истории русского романа» (т. I, вып. I, «XVIII век», Спб., 1909, и т. I, вып. 2, «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; работы о Ф. Эмине: А. Лященко «К истории русского романа. Публицистический элемент в романах Ф. А. Эмина», Спб., 1898; И. З. Серман «Из истории литературной борьбы 60-х годов XVIII века (Неизданная комедия Федора Эмина «Ученая шайка»). «XVIII век»,—сб. IV, стр. 207—225; о М. Чулкове: работы В. С. Нечаевой «Русский бытовой роман XVIII века. М. Д. Чулков», «Ученые записки РАНИОН, т. II, кн. I, М., 1928, стр. 5—41, и П. А. Орлова «Реально-бытовые романы Чулкова и его сатирико-бытовые повести», «Ученые записки Рязанского педагогического института», 1949, № 8, стр. 60—97. О «Письмовнике» Курганова: А. И. Кирпичников «Очерки по истории новой русской литературы», т. I, изд. 2, М., 1903, «Курганов и его письмовник», стр. 40—75; развернутая характеристика Курганова как просветителя дана в книге Г. П. Макогоненко «Радищев и его время», М., 1956. О массовой литературе: Е. М. Маслова «К истории анекдотической литературы XVIII в.» в «Сборнике статей в честь академика А. И. Соболевского», Л., 1928, стр. 272—276.

О становлении языка художественной прозы XVIII в. см. статью В. Д. Головчинера «Из истории становления языка русской литературной прозы 50—60-х годов XVIII века», «XVIII век», сб. 4, 1959, стр. 66—84.



Державин

В творчестве одного из крупнейших представителей классицизма второй половины XVIII в. Хераскова, потрясенного восстанием крестьянских масс против дворянско-помещичьей государственности, наряду с попытками подкрепить эту государственность, мы сталкиваемся с уходом от действительности в масонскую мистику, в художественные вымыслы, в область фантазии и тем самым — с зарождением нового, сентиментального направления. В творчестве другого поэта, также тесно связанного с традициями классицизма, крупнейшего русского поэта XVIII в. Державина, мы находим, под влиянием той же общественной обстановки и тех же исторических событий, элементы «поэзии действительности», т. е. поэзии реалистической, не укладывавшейся в условные рамки поэтики классицизма и потому эти рамки изнутри разламывавшей.

Личность Гаврилы Романовича Державина (1743—1816) являет собой 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 пеструю смесь мыслей, внушаемых сердцем, по природе благородным, с господствовавшими тогда идеями совершенно иного характера» (VII, 355). Эту пеструю смесь мыслей мы неоднократно встречаем и в его стихах.

Но наряду с этим Державин резко выдается из массы своих современников 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 своем 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 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 он прошел 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. Мать Державина в своем 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 ее 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 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 сейто академии нужд и терпения научился я и образовал себя». 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 «черную работу». Активное участие вместе со всем полком в дворцовом перевороте 1762 г. не внесло никаких перемен в его личное положение. Исход энергии и честолюбию Державина открыло начавшееся вскоре после его производства в офицеры восстание Пугачева. Державин по собственному желанию принял деятельное участие в подавлении восстания. Но наряду с этим Державин сумел достаточно глубоко осознать вопиющие непорядки в стране. Почвой, питающей восстание, он считал неправду и произвол, которые царили повсюду. После года пребывания в охваченных «колебанием народным» местах Державин писал казанскому губернатору Бранту: «Надобно остановить грабительство, или, чтоб сказать яснее, беспрестьянное взяточничество, которое почти совершенно истощает людей... Это лихоимство производит в жителях наиболее ропота, потому что всякий, кто имеет с ними малейшее дело, грабит их... если смею говорить откровенно, это всего более поддерживает язву, которая теперь свирепствует в нашем отечестве» (V, 110—111). Мысли этого же рода 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 Пугачева; 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 наиболее отличительные черты характера Державина: неукротимая энергия, пылкость и нетерпеливость, смелость, решительность и прямота, чувство собственного достоинства, личной чести. Все это тогда же сослужило поэту весьма плохую службу, вызвав против него сильнейшее раздражение его начальников. Главнокомандующий граф Петр Панин грозил повесить его вместе с Пугачевым; его обошли наградами; было даже признано, что он «недостойн продолжать военную службу». Державин вынужден был перейти на гражданскую службу в Сенате. Однако инициативный и независимый чиновник и тут пришелся не ко двору: навлек на себя неудовольствие своего непосредственного начальника, одного из самых влиятельных вельмож того времени, кн. Вяземского, и должен был выйти в отставку.

Как раз около этого времени поэтическое творчество Державина достигает замечательного расцвета. В 1779 г. он создает одно из значительнейших своих произведений — оду-эпигрму «На смерть князя Мещерского»; пишет глубоко новаторские «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока». Стихотворе-

ния 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, обращенной к Екатерине оды-сатиры «Фелица». В «Фелице» Державина тонкие похвалы императрице сочетались с острыми сатирическими выпадами по адресу ее «мурз»: фаворитов, ближайших придворных. Державин не боялся задеть здесь и всеильного Потемкина, и того же Вяземского. Соответственно двойственной своей природе ода имела для Державина и двоякие последствия. Екатерина поспешила щедро наградить поэта. Очень велик был и литературный успех оды. «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 сатирически изобличенных им екатерининских «мурз». Именно с этих пор начинается жестокое и непримиримое гонение на поэта со стороны Вяземского и многочисленной партии его друзей и прихлебателей.

Позиция Екатерины в борьбе между Державиным и его вельможными «недоброжелателями» оказалась двусмысленной. Лично она ничего не имела против сатирических выпадов автора «Фелицы» по адресу ее фаворитов и приближенных: на темном 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 всерьез со своими любимцами из-за смелого поэта и отважного чиновника, почитавшего «правду» выше личных интересов и служебных отношений, Екатерина не хотела. 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 почетную ссылку (подобным образом был удален лет за пятьдесят до того из Петербурга в Лондон Антиох Кантемир). Непосредственный начальник Державина наместник Туттолмин — лицо, очень близко связанное с Вяземским, — так и понимал это назначение, иронически величая его «изгнанным мурзой». Соответственно этому он и повел себя с Державиным, вскоре заслав его еще дальше, на самое побережье Белого моря, в непроходимые тундры и болота — «открывать», как на месте выяснилось, тогда еще не су-

ществовавший город Кемь. 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 переведен Екатериной. Державин развил здесь энергичнейшую просветительскую деятельность: стал открывать школы, организовал типографию, создал публичный театр. Но и тамбовское губернаторство закончилось прямым скандалом: смещением Державина и отдачей его под суд. Многие склонны были приписывать все это вспыльчивому, резкому характеру Державина, его неумению ладить и уживаться с людьми. О разговоре своем 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» (VIII, 580). Сам Державин считал, что он страдает за свою неуклонную приверженность к «правде» всегда и во всем. «Я тем стал бесполезен, что горяч и в правде черт»,— восклицал он в стихах периода одной из его служебных опал (II, 178).

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 и не помышлял 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 нем сора» (II, 165). И это «очищение от сора» Державин настойчиво старался проводить. Пафосом его политической мысли было соблюдение существующих законов. Державин ставил себе в заслугу, что он «жил, сколько мог, для общего добра». Злоупотребления любого рода, неправосудие, угнетение бедных и слабых встречали в нем неизменный и решительный отпор. Принципу «чин чина почитает» Державин всей своей служебной практикой противопоставлял другой принцип: всякий чин да почитает превыше всего справедливость, правду. Вся его служебная деятельность проходит под знаком ожесточенной борьбы с неправдой и насилием, от кого бы они ни исходили. Обличая

сильных мира в своих сатирических одах, Державин ведет ожесточенную борьбу с ними на практике. Мало того, в своей ревности о том, что поэт почитал правым делом, он не останавливался перед столкновениями не только с вельможами, но и с самими царями. В конце 1791 г. Державин был назначен Екатериной ее личным секретарем при принятии прошений. Теперь, когда он стоял лицом к лицу с самодержицей, у самого подножия того трона, «где совесть с правдой обитают, где добродетели сияют», как восклицал он в «Фелице», у поэта казалось были все основания рассчитывать, что правда восторжествует, что все бюрократические хитросплетения и узлы будут мгновенно разрублены единым мановением державной руки его «богоподобной царевны». Но Екатерина никак не была заинтересована в том, чтобы ломать ею же в значительной степени введенную и установленную бюрократическую машину. Она даже не хотела входить в существо большинства дел, с которыми Державин к ней обращался. Добиваясь справедливости, поэт действовал зачастую с чрезвычайной настойчивостью. Екатерина жаловалась, что он «при докладах не только грубил ей, но и бранился» (VIII, 621). Однажды в пылу объяснения Державин даже схватил Екатерину за край мантильи. Она велела позвать из соседней комнаты одного из приближенных, которого просила побыть при ней, говоря про Державина: «Этот господин, мне кажется, меня прибить хочет» (VIII, 621). Не удивительно, что в должности секретаря Екатерины поэт пробыл так же недолго, как и в должности губернатора. Вообще служебная карьера Державина изобиловала, по его собственным словам, «частыми, скорыми и неожиданными переменами фортуны». 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, дал поэту отставку 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 приобретенном 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 — донес он замечательную самобытность своего характера: своеобразную «демократичность», цельность и простоту натуры, резкую откровенность, правдолюбие, смелую прямоту в обращении с сильными мира, гордое сознание своего личного достоинства. Все эти черты выпукло проступают и в поэтическом творчестве Державина.

В соответствии со взглядом на литературу, чрезвычайно распространенным в то время, сам Державин постоянно подчеркивал, 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 плодовитых наших писателей. Особенно усиливалась его литературная деятельность в частые периоды служебных неудач, опал. Вообще пестрая, исполненная неожиданностей и треволнений судьба Державина, огромный размах движения его по ступеням общественной лестницы (из среды дворянского мелкопоместного «множества» и солдатский казармы — на самые верхи империи, в царский дворец, к подножию трона) исключительно обогатили его поэтический опыт. Перед внимательным взором поэта прошла за его долгую жизнь вся современная ему Россия в ее наиболее значительных людях и событиях, в самых ярких ее проявлениях. Во время многочисленных служебных скитаний Державин имел возможность соприкоснуться с различными областями народной жизни, с разнообразными классами, сословиями и отдельными представителями русского общества — от рядовых солдат до величайших полководцев своего времени — Суворова, Румянцева; от столичных и провинциальных чиновников всех рангов и степеней до уральских горнорабочих, до закабаленной олонецкой крестьянской бедноты; от Екатерины до Пугачева. Этот богатейший жизненный опыт Державина дал ему возможность с большой широтой охвата отразить в поэтическом творчестве свою современность.

**Творческое
созревание.**

В русской 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 Сумарокова и его многочисленных учеников, которые наряду с сатирическими жанрами усиленно культивировали жанры интимной, камерной лирики. 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.

Уже в ранних стихотворных опытах Державина сказывается сатирическая струя. Вместе с тем молодой поэт пишет любовные песенки и разного рода стихотворные мелочи, «безделки» (мадригалы, эпиграммы и т. п.). В одном из стихотворений этой поры он сам определяет свой «зефирный» творческий путь как прямо противоположный «бурному вихрю» — «высокому» пути «российского Пиндара», Ломоносова (III, 459). Но в свою раннюю рукописную тетрадь середины 70-х годов, сейчас же вслед

за указанным стихотворением, которое ее 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. В этом отрывке Державин 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 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 Михаила Васильевича Ломоносова»:

Се Пиндар, Цицерон, Virgiliy,— слава Россов,
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 системы ломоносовской оды. В одном из журналов появляются «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока» (позднее слово «стихи» Державин из заглавия снял). Характерно, что Державин начал это стихотворение еще в 1777 г. в обычной манере ломоносовской торжественной оды. Но вскоре, не удовлетворенный 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 штиле старался подражать г. Ломоносову», но «хотев парить, не мог выдерживать постоянно, красивым набором слов, свойственного единственно российскому Пиндару велелепия и пышности. А для того с 1779 г. избрал он совсем другой путь...» (VI, 443).

Действительно, Ломоносов в своем программном произведении «Разговор с Анакреоном», противопоставляя друг другу две тематики — героическую и любовную, — соответственно этому противопоставлял и два жанра и стиля — оды и анакреонтической песни. Державин кладет 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 легкой и шутливой анакреонтической песенки. Это подчеркивается всем строем стихотворения, не только его образностью и языком, но даже и стихотворным размером: взамен твердо 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 со-

всем 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 резче подчеркивает 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.

С белыми Борей власами
И с седою бородой,
Потрясая небесами,
Облака сжимал рукой;
Сыпал иinei пушисты
И метели воздымал,
Налагая цепи льдысты,
Быстры воды оковал.
Вся природа сдрогала
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,
Согреть сатиры руки
Собирались вокруг огней.

В этих строках Державина перед нами в сущности развертывается реальный северный зимний пейзаж. Правда, нимфы и сатиры к такому пейзажу как будто не имеют никакого отношения. Но появляются они в порядке шуточного пересмеивания — нарочитого литературного приема, 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 литературных традиций, идущего отныне своим особым путем.

Резко сниженная по отношению к ломоносовским хвалебным одам форма «Стихов» Державина является выражением 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. Державин в своих стихах еще традиционно пишет по поводу рождения будущего царя: «Знать родился некий бог», но одновременно обращается к нему и со следующим столь новым в устах одописца призывом: «Будь на троне человек!» Эту гуманистическую формулу-призыв, на которой лежит отпечаток просветительных идей эпохи, мы постоянно будем встречать и в дальнейших стихах Державина. «Человеком» прежде всего и больше всего ощущал себя и сам поэт:

Я любил чистосердечье,
Думал нравиться лишь им:
Ум и сердце человечье
Были гением моим,—

пишет Державин в одном из поздних своих стихотворений 1807 г. «Признание», которое сам он склонен был рассматривать как

«объяснение на все свои сочинения». В этом сознании человеком 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 еще 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 «похвальных од подносителей», которых он сравнивает «с нищими, сидящими с простертыми руками и ковшичками на мостах и воспевающими богатырей, которых они нимало или и вовсе не знают» (III, 608). Этим и объясняется тот «другой» относительно Ломоносова путь, которым идет начиная с этого времени Державин. Полное свое выражение этот «другой путь» нашел три года спустя в оде «Фелица».

«Фелица». «Фелица» (первоначальное полное название ее «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») создана автором с уставкой на обычную хвалебную оду. По своей внешней форме она представляет собой с точки зрения новизны словно бы даже шаг назад от «Стихов на рождение...»: сложена ямбом, традиционными для торжественной оды десятистишными строфами. Однако на самом деле «Фелица» являет собой художественный синтез еще более широкого порядка, образец подлинного глубокого новаторства.

Название Екатерины Фелицей (латинское *felicitas* — счастье) подсказано одним из ее собственных литературных произведений — сказкой, написанной ею для маленького внука, будущего Александра I. Киевского царевича Хлора похищает киргизский хан, который приказывает ему отыскать редкий цветок — «розу без шипов». По пути царевича зазывает к себе мурза Лентяг, пытающийся соблазнами роскоши отклонить его от трудного предприятия. Однако с помощью дочери хана Фелицы, которая дает в путеводители Хлору своего сына Рассудок, Хлор достигает крутой каменистой горы; взобравшись с великим трудом на вершину ее, он обретает там искомую «розу без шипов», т. е. добродетель. Использование этой немудреной аллегии Державин и начинает свою оду. Условно-аллегорическими образами детской сказочки подменяются традиционные образы канонического зачина оды — восхождение на Парнас, обращение к музам.

Самый портрет Фелицы-Екатерины дан в совершенно новой манере, принципиально отличавшейся от традиционно-хва-

лебной 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 все время стремилась себя выдать,— просвещенной «матерью отечества», неустанно трудящейся на благо своих подданных, свято соблюдающей законы. И вот взамен торжественно-тяжелого, давно заштамповавшегося в руках «подносителей похвальных од» образа «земной богини» поэт с 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 все стихотворение. Это обуславливает исключительное жанровое своеобразие «Фелицы». Хвалебная ода в честь императрицы оказывалась в то же время резкой политической сатирой — памфлетом против ряда лиц ее ближайшего окружения.

В поэзии русского классицизма XVIII в. с самого начала определились две противоположные тенденции: «высокая», приподымающая действительность, одическая — ломоносовская и сатирическая — кантемировская. В творчестве одного и того же писателя подчас имелись обе эти тенденции. Сам же Ломоносов писал, как мы знаем, не только оды, но подчас и остро сатирические произведения. Еще 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 свое 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, порознь взятых, 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 ее истине». И 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 сатирический элемент и элемент патетический оказались слитыми воедино,— «Фелица» Державина и «Недоросль» Фонвизина, где злонаправленным Простаковым и Скотининым противопоставлены Правдины и Стародумы. Причем особенно значительны в этом отношении смелость и новаторство Державина, который слил патетическое и комическое в рамках торжественной оды, создав произведение, совершенно небывалое дотоле в литературе. Еще резче, чем в стихах «На рождение в Севере порфирородного отрока», ме-

няется в «Фелице» и поза певца в отношении предмета его воспеваания. Ломоносов подписывал свои оды императрицам — «всеподданнейший раб». Отношение Державина к Екатерине-Фелице 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. Хвалебные 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 отвлеченного «певца» вообще, образ, который является неизменным атрибутом любой оды любого поэта. С подобным же явлением сталкиваемся мы в сатирах — другом (наряду с одами) наиболее распространенном и значительном жанре нашей поэзии XVIII в.

Разница между одами и сатирами состоит лишь в том, что в одах певец все 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, взамен этого условного «я», появляется подлинная, живая личность человека-поэта. Поэт здесь не только восторгается, но и гневается; восхваляет и одновременно хулит, обличает, лукаво иронизирует. Причем в высшей степени важно, что эта личность несет на себе и несомненные черты национального своеобразия, народности. Пушкин отзывался о баснях Крылова, что они отражают в себе некую «отличительную черту в наших нравах» — «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться» (XI, 34). Из-под условно-«татарского» обличья «мурзы» впервые эта «отличительная черта» проступает в державинской оде к Фелице. В соответствии с новым характером произведения находится и его «забавный русский слог», как определяет его сам Державин, — легкая, простая, шутиливо-разговорная речь, прямо противоположная пышно изукрашенному, приподнятому стилю од Ломо-

носова. Начиная со стихов «На рождение в Севере порфирородного отрока» и в особенности с «Фелицы», Державин ломает рамки традиционных жанровых категорий. В противоположность однопланным родам и видам, канонизированным в поэтике классицизма, поэт создает сложные и полножизненные жанровые образования, зачиная новые традиции, предваряя в этом отношении не только «пестрые главы» пушкинского «Евгения Онегина» или в высшей степени сложный жанр его же «Медного всадника», но и тон многих произведений Маяковского.

Державин совершил подлинный литературный переворот. Многие писатели-современники, в особенности литературная молодежь, восторженно приветствовали автора «Фелицы» за то, что он проложил «на Парнас» «путь непротоптанный и новый», сумел «вознесть 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 писались», — читаем в одной анонимной журнальной статье 1784 г. (I, 132). Наоборот, литературные «старики» резко напали на оду Державина. Однако это не помешало ее колоссальному успеху: «У каждого читать по-русски умеющего очутилась она в руках», — свидетельствует современник (VIII, 301). Наряду с «простотой» не меньшее литературное и общественное значение имела сатирическая окрашенность «Фелицы». Одой Державина в качестве своего рода программно-художественного произведения (что не могло не польстить Екатерине) княгиня Дашкова открыла первую книжку нового журнала «Собеседник любителей русского слова», в котором императрица начала принимать самое ближайшее участие, пытаясь возобновить свою не удавшуюся ранее попытку руководить литературой. Однако наличие в «Фелице» острых сатирических мотивов словно бы разрешало доступ на страницы журнала смелой и прямой сатире. Этим, как мы знаем, и воспользовался автор «Вопросов», Фонвизин. Недаром в другом своем произведении, также напечатанном в «Собеседнике» «Челобитная Российской Минерве от российских писателей», Фонвизин открыто стал на сторону Державина против оскорбленных им вельмож во главе с Вяземским, почитающих «словесные науки... не иначе как уголовным делом».

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 объединенными два начала державинской поэзии: положительное, утверждающее и изобличающее, критическое. Воспевание мудрой монархини — Фелицы — составляет одну из центральных тем творчества Державина, которому и современники, и позд-

нейшая 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 — одни в «неприличной лести», другие, наоборот, в недопустимой фамильярности по отношению к царице, «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 оспаривать. Последующая судьба темы Екатерины-Фелицы в творчестве Державина лучше всего доказывает это. В результате личного общения с Екатериной он довольно скоро начал разочаровываться в том идеализированном образе, который 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 подчеркивал 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 написать не мог, не будучи возбужден каким-либо патриотическим славным подвигом» (VI, 632), и в другом месте поясняет: «не мог он воспламенить так своего духа, чтобы поддерживать свой высокий прежний идеал, когда вблизи увидел подлинник человеческий с великими слабостями» (VI, 693). А еще одному личному секретарю Екатерины, Храповицкому, призывавшему его продолжать писать хвалебные оды последней, поэт резко отвечал: «Богов певец не будет никогда подлец» (I, 545).

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 Потемкину, Державин вынужден был написать ему хвалебную оду: «Ода великому боярину и воеводе Решемыслу, написанная подражанием 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 Потемкина заведомо не было и которые прямо противоположны его порокам, высмеянным в «Фелице». Больше того, в последней строфе Державин достаточно открыто это подчеркивает. Таким образом, к стихотворению дается необходимый для его понимания ключ; хвалебная ода благодаря этому превращается почти в сатиру.

Правда, положение «политика и царедворца», рожденного к тому же «под жезлом», под «железным скиптром самодержавства», заставляло подчас Державина идти столь неприятным ему путем подлаживания и лести. С едкой горечью, окрашенной вместе с тем в тона высокого гражданского негодования, сам он признается в этом в одном из стихотворных посланий к тому же Храповицкому, который 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.

Страха связанным цепями
И рожденным под жезлом,
Можно ль орлими крылами
К солнцу нам парить умом?
И 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 льстить.

Но даже и лстя, Державин умел не быть «рабом». 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 Потемкина и отстраненный им от дел; уволенный одно время при Павле I в отставку и сосланный под присмотр полиции в свое имение Суворов.

Правда, новое отношение Державина к Екатерине проявлялось лишь в том, что он перестал писать ей хвалебные оды. Но и теперь — и в этом яркий пример той «пестрой 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 свое 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-помещичьей государственности таким, как оно есть,— сатирические темы и мотивы поэзии Державина были вызваны стремлением очистить его от «сора». Вот почему 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 (II, 269). И лира Державина действительно бывала подчас грозной. В своих сатирических одах, наиболее ярким образцом которых является ода «Вельможа», Державин с небывалой у нас дотоле силой художественной выразительности громит «гордящуюся только своей древностью», «гербами предков» «позлащенную грязь», «жалких полубогов», «истуканов на троне», «мишурных царей на карточных престолах». «Не ты, сидящий за кристаллом, || В кивоте, блещущий металлом, || Почтен здесь будешь мной, болван!» — энергично восклицает Державин еще в своей ранней оде «На знатность» (1774), явившейся первоначальным вариантом написанной им двадцать лет спустя оды «Вельможа». Этих же блещущих золотом мундиров и орденов «болванов» (слово, в то время равнозначное словам: кумир, идол) заклеит поэт в «Вельможе» негодующе-презрительными строками: «Осел 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 «Властителем и судиям». С пафосом ветхозаветного пророка Державин призывает в нем 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 журнале «Санкт-Петербургский вестник». Но по требованию властей книжка, которая открывалась как раз этим стихотворением, была задержана, лист с ним был вырезан и заменен другим. В 1787 г. Державину удалось напечатать несколько смягченную и близкую к окончательной третью редакцию переложения. Но когда в 1795 г., т. е. во время французской революции, Державин поднес Екатерине для предварительного просмотра том

своих стихотворений, в который внес и эту оду, он вдруг заметил, что на одном из очередных дворцовых приемов 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 приеме. Разъяснил все Державину один из приятелей, встретившийся с ним на стороне. Он спросил поэта: «Что ты, братец, пишешь за яacobинские стихи?» — «Какие?» — «Ты переложил псалом 81-й, который не может быть двору приятен». — «Царь Давид, — сказал Державин, — не был яacobинец, 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 «кнутобойце» Шешковскому, через руки которого за несколько лет до того прошел Радищев, велено допросить его, как он смеет писать такие «дерзкие стихи». Державин тотчас же написал оправдательную записку, в которой «ясно, — как он говорит, — доказал, что тот 81-й псалом перефразирован им без всякого дурного намерения» (VI, 694—696). Эту записку он отправил фавориту Екатерины Зубову и еще 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 смело и резко звучащих стрóf, по грозному и гневному чувству почти приближающихся к пафосу радищевской оды «Вольность». Особенно резок конец:

Воскресни, боже! Боже правых!
И их молению внемли.
Приди, суди, карай лукавых
И будь един царем земли!

По силе заключенного в этой концовке призыва божьего суда над земными владыками переложение Державина почти может идти в сравнение со знаменитой концовкой лермонтовских стихов на смерть Пушкина.

Нападая на «боярских сынов», «дмящихся» (гордящихся) не личными заслугами, а «пышным древом предков дальних», Державин, подобно Сумарокову, противопоставляет им «истинную подпору царства» — широкие дворянские круги, «росское множество дворян», которое во время Пугачевского восстания, по словам Державина, «спасло от расхищения империю», «утвердило монаршу власть», а ныне «талантом, знаньем и умом» «дает примеры обществу», «пером, мечом, трудом, жезлом» служит его «пользе» (III, 296—297). Тем не менее в переложении 81-го псалма, как и в некоторых сатирических одах Державина, зазвучали подлинно гражданские темы и мотивы. Таковы знаменитые стрóфы того же «Вельможи» о лжевельможах — «глыбах

грязи позлащенной» — и вельможах истинных, «кои доблестью снискали себе почтение у граждан». Державин подхватывает и развивает здесь 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.

Но под пером Державина эти ходовые мотивы достигают столь 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 уважением произносит имя Державина Радищев. Рылеев, вызывая в своих «Думах» в ряду других героев свободы и тень Державина, «певца народных благ», который всю жизнь вел борьбу с пороком, прямо приравнивает его гражданский пафос, «к общественному благу ревность», к пафосу своего собственного поэтического творчества. Звучавшие для декабристов как нечто свое и близкое гражданские стихи Державина продолжали сохранять это звучание и позднее, для 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». Порочным «судьям и владыкам» противостоит в них образ высокого духом мужа-гражданина, «праведного судии», защитника угнетенных и обиженных, 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 все больше конкретизируется в последующих его стихах.

Автобиографичность Державина.

Из тяжелой золотой рамы кованых державинских строф перед нами с необычайной жизненностью выступает уже известный нам облик — один из замечательных русских характеров, человек, живущий всей полнотой бытия, кипуче-деятельный, пылкий, 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 разворачивается почти вся его красочная биография, во всей конкретности отдельных ее эпизодов, со всем многообразием личных, семейных, дружеских и служебно-общественных связей и отношений.

Первым из всех наших поэтов-одописцев Державин спускается с высот одического Олимпа — мифологизированного обиталища «земных богов» — в сферу обыкновенной человеческой жизни, ярко изображает частный семейный быт — и свой собственный, и своих современников. Это расширение, своеобразная «демократизация» круга явлений, «допускаемых» в лирическую поэзию, имела 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 (V, 101).

И в самом деле, строфы стихов Державина насыщены реальной действительностью, окружавшей поэта, густо населены пестрой 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 и отзываться о своих произведениях, как о «пустяках». «Все это так, около себя, и важного значения для потомства не имеет: всё это скоро забудут». Многие из мимолетных фактов и эпизодов, мелких бытовых подробностей, злободневных намеков, которыми переполнены державинские стихи, действительно скоро стало чуждым и зачастую непонятным последующим читательским поколениям. Но, с другой стороны, именно эта «личностность», 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.

Победно-патриотические оды. В поэзии Державина нашла замечательное выражение героика его времени. Державин был пылким русским патриотом. Патриотизм, по словам Белинского, был его «господствующим чувством» (I, 49). Вместе с передовой сатирической журналистикой (журналами Новикова и позднее Крылова), вместе с Фонвизиним 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 роста Русского государства, решившего в это время в свою пользу ряд «вековых споров» и героически отстаившего себя от поползновений иноземных захватчиков. В 1760 г., когда поэту исполнилось 17 лет, русские войска, за год до этого наголову разбившие крупнейшего западно-европейского полководца того времени прусского короля Фридриха II при Кунерсдорфе, заняли столицу Пруссии Берлин. На глазах 70-летнего Державина прошла народная Отечественная война 1812 года. Державин был свидетелем неслыханных успехов русского оружия: побед Румянцева во время первой турецкой войны, взятия 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 (I, 48). Героическая мощь, ослепительные военные триумфы России наложили печать на все 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 Державина «певцом величия» по преимуществу. «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 знаемых людей, а наша обыкновенная жизнь перед величественной жизнью, там изображенной, точно муравейник, который где-то далеко копышется вдали». «Все у него величаво, — продолжает Гоголь, — величав образ Екатерины, величава Россия, озирающая себя в осьми морях своих; его полководцы — орлы» (VIII, 373). Действительно, блестящие победы русского оружия находят в Державине вдохновенного барда. В победных одах он в значительной степени даже возвращается к столь решительно в свое 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 геологическим катаклизмом — «последним днем природы» —

сопоставляет поэт взятие русскими крепости Измаил, которая считалась неприступной. Подобные же образцы грандиозной батальной живописи дает Державин и в других своих победных одах. С воодушевлением рисует он мощные и величавые образы полководцев эпохи во главе с «вождем бурь полночного народа» — Суворовым. «Кем ты когда бывал побеждаем. Всё ты всегда везде превозмог», — торжествующе восклицает поэт о Суворове. Длинный ряд державинских стихотворений, посвященных Суворову и упоминаящих о нем («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 в грандиозный поэтический апофеоз беспримерной воинской славы величайшего из полководцев. Знаменательно при этом, что с особенной любовью подчеркивает Державин в «князе славы» Суворове черты, роднящие его с народом: непритязательность в быту, простоту в обращении, живую связь взаимного доверия, дружбы и любви между полководцем и идущими за ним на все солдатами.

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 все побеждать? (II, 347).

Художественно подчеркивая глубокую народность Суворова, Державин изображает его в облике эпического «вихря-богатыря» русских народных сказок. Постоянно указывая на беспощадность Суворова к врагам родины, поэт вместе с тем всегда отмечает в нем 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 еще более безмерно могучие очертания «твердокаменного Росса» — всего русского народа. Именно народ, народный дух и народные крепость и сила спасали страну в години наиболее тяжелых исторических испытаний — во время монгольского ига, кровавых оборонительных войн XVII в. Вот как, например, рисует Державин в оде «На взятие Измаила» свержение монгольского ига, когда русский народ «три века» «лежал» один, всеми оставленный и покинутый, в страшном, близком смерти сне:

Лежал он во своей печали,
Как темная в пустыне ночь;
Враги его рукоплескали,
Друзья не мыслили помочь.
Соседи грабежом 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 стесненный,
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,
Лишь твой Орел Луну затмил.

Не «князьям и боярам» а именно «всему русскому народу», как поясняет сам Державин в примечаниях к той же оде, обязана своими величественными победами и современная поэту Россия. И Державин не устает славить в своих стихах «великий дух» русского народа, 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 отвечает: ничья и нигде. Вот русские воины, зная, что «слава тех не умирает, кто за отечество умрет», со спокойной твердостью и с «сияющей душой», молча и непреодолимо движутся на неприступные твердыни Измаила:

Идут в молчании глубоком,
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 Державин, перекликаясь с соответствующим местом «Оды на взятие Хотина» Ломоносова.

Победы России — грозное предупреждение ее недругам. В стихах, посвященных победам в 1807 г. атамана донских казаков Платова и 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 проницательно предсказывал еще за несколько лет до войны 1812 г. Уже в старческих своих стихах «Гимн лиро-эпический на прогнание французов из Отечества» слабеющей рукой набрасывает Державин замечательную характеристику русского народа:

О Росс! О добльственный народ,
Единственный, великодушный,
Великий, сильный, славой звучный,
Изящностью своих доброт!
По мышцам ты неутомимый,
По духу ты непобедимый,
По сердцу прост, по чувству добр,
Ты в счастье тих, в несчастье бодр..

Еще Ломоносов в своих одах проводил резкую грань между войнами хищническими, порожденными стремлением к захвату чужих областей, к порабощению других народов, и войнами оборонительными, вызванными необходимостью защитить свою страну. Историческую миссию России он видел в том, чтобы нести народам мир — «тишину». Эта же нота настойчиво звучит у Державина, считающего «проповедь мира миру» одной из основных своих заслуг как поэта («Лебедь»). В оде «На переход Альпийских гор» поэт, обращаясь к народам Европы, восклицает: «Воюет Росс за обще благо, за свой, за ваш, за всех покой». Конкретно-политическая наполненность и обращенность этого и подобных ему лозунгов и деклараций определена и ограничена условиями исторической действительности, классовой природой и отсюда «пестрой смесью мыслей» 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 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, скорее всего, 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 Дер-

жавина, 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. «Вредной роскоши» вельмож Державин любит полемически противопоставлять «горацианский» идеал довольства малым — «умеренности», неприхотливого семейного обихода рядового дворянина, который идет «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 павлиний блеск, все фейерверочное великолепие екатерининского времени — времени неслыханно пышных торжеств, потешных огней, победных иллюминаций, «гремящих хоров». Особенно колоритно в этом отношении составленное Державиным в стихах и в прозе описание знаменитого празднества в Таврическом дворце князя Потемкина. С такой же красочностью разворачивает Державин картины частного быта русского дворянства, благоденствующего в своих городских особняках или на просторах поместного приюльа — говоря словами Белинского, «вельможную и барскую жизнь нараспашку» (V, 533). Полностью воспроизводя известную оду Державина «Приглашение к обеду», обращенную к вельможным «благодетелям» поэта — князю Платону Zubову, И. И. Шувалову и графу Безбородко, Белинский замечает: «Как все дышит в этом стихотворении духом того времени — и 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 идохнуть!...» (VI, 623). С неменьшей яркостью, обилием живописных подробностей 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.).

На изображении жизни и труда крепостных крестьян особенно сказывается дворянское мироощущение Державина.

В полную противоположность Радищеву, Державин совершенно не останавливается на мрачных 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 ребятишек, 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 несколько 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 еще 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 комической опере Василия Майкова «Деревенский праздник» или описаниям крестьянской жизни у Карамзина, перед нами Державин — убежденный крепостник. Недаром как раз в это время — в последний период своего творчества — он решительно высказывался за безусловную необходимость сохранения крепостного права. Недаром в стихотворении «Голубка» 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. природа. В сатирах Кантемира пейзажей вообще нет. В одах Ломоносова чаще всего (за исключением картин близкой ему полярной природы) рисуется некий мифологизированный мир, весьма далекий от подлинной земной действительности. В рассудочной поэзии Сумарокова природы как таковой также в сущности нет. Штампованные элементы пасторального пейзажа, которые находим в его эклогах, идиллиях и т. п., носят условно-теоретический характер, заранее заданный «правилами» данных жанров. 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 чувствовать мне пастушью простоту...

Точно по этому рецепту и выписывается сумароковская природа.

В стихах Державина перед нами разворачивается реальный, вещный мир во всей его чувственной наглядности, осязательно-

¹ Тропнуть (областное слово) — сильно ударить.

сти, 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 отразься,
Может писать семи цветами
В мраке и мгле, вечно светясь.
Умей подражать ты ему:
Лей свет 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 все в ней сверкает золотом, драгоценными камнями, дорогими пышными тканями — «золотом», «сребром», «лазурью», «пурпурами», «бархатом», «багряницей». 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 «искро-серебряный», «златозарный», в которых каждая составляющая часть выражает блеск, горение, сверкание. У него встречается такая строка, как: «В золотых, блистающих, безмрачных цепях своих». «Лазурны тучи краезлаты, || Блισταющи рубином сквозь, || Как испещренный флот богатый || Стремятся по эфиру вкось» (I, 364) — таков характерный пейзаж Державина, в создании которого участвовала столько же баснословная роскошь дворянского быта екатерининского времени, сколько отзвуки военноморских 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, правдивые зарисовки природы различных местностей 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». Равным образом в «Водопаде» Державин дал столь же величе-

ственное, сколь и точное изображение водопада Кивач, который в бытность свою олонецким губернатором он посетил и подробно описал в своем путевом дневнике¹. 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 ее в примечаниях к «Кавказскому пленнику»).

Поэт-мыслитель.

Поэт-живописец, в ряде своих стихов Державин становится и поэтом-мыслителем. Давая изумительные зарисовки жизни и быта XVIII в., где все, действительно, «дышит духом того времени», Державин в своих поэтико-философских созерцаниях умел зачастую в какой-то мере подняться над своим временем, ощутить его ограниченность, обреченность. Радостное, чувственно-анакреонтическое восприятие Державиным жизни, его эпикурейски-безоблачное наслаждение всяческими «негами и прохладами» омрачается почти с самого начала одной роковой мыслью — мыслью о мимолетности 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 неизбежности смерти входит трагической нотой в радостно-торжествующие хоры державинской поэзии. И это не случайно. Державин был не только современником американской и французской революций, но и пережил лицом к лицу грозное крестьянское движение — восстание Пугачева. 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» (I, 533); «Единый час, одно мгновенье || Удобны царства поразить, || Одно стихиев дуновенье || Гигантов в прах преобратить» (I, 483), — не устает твердить поэт в своих одах. Равным образом на глазах Державина развертывались калейдоскопические судьбы многочисленных «возведенцев счастья», как называл он екатерининских временщиков. Из социального небытия они поднимались на предельные выси империи и так же стремительно ниспадали с них: «...сегодня бог, а завтра прах». Вот почему в стихах Державина наряду с картинами роскошной пиршественной жизни так настойчиво повторяется тема всеуничтожающей 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 считал лучшим его произведением. В образе водопада — «алмазной горы», с

¹ Подробнее см. в статье В. Б а з а н о в а «Державин в Карелии и его ода «Водопад» в книге «Карелия в русской литературе и фольклористике XIX века», Петрозаводск, 1955, стр. 11—32.

«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 счастья и славы», «великолепного князя Тавриды», но и 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 стремленьи // Уносит все дела людей...»

Непосредственно-оптимистическое восприятие мира и пессимистическая мысль о нем — таково одно из основных противоречий творчества Державина. В поэзии его намечаются и два пути преодоления страшной мысли о смерти. Один из них — религия. Наиболее замечательным образцом религиозных стихотворений Державина является прославленная ода «Бог», долгое время считавшаяся не только лучшим произведением Державина, но и одним из величайших достижений нашей литературы вообще (хотя уже Пушкин решительно протестовал против этого, 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 переводилась на все основные европейские и некоторые восточные языки (не менее пятнадцати раз на один французский язык, не менее восьми — на немецкий и т. д.).

Но несмотря на неоднократно встречающиеся в стихах Державина полемические выпады против философов-материалистов, по справедливому словам Белинского, ум его был «русский, положительный, чуждый мистицизма и таинственности... его стихиею и торжеством была природа внешняя» (I, 49). Характерно, что в той же оде «Бог» Державин славит и человека, который хотя «истлевает в прахе», но «умом повелевает громам» (Ломоносовская тема изобретенного в это время громоотвода). И гораздо ближе для Державина, чем путь небесных утешений — религии, был другой путь — языческо-горацианский путь невозможно большого 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, горацианское наслаждение жизнью. После потрясающих строф оды, в которых звучит, по словам Белинского, «воплъ подавленной ужасом души,

крик нестерпимого отчаяния» (VI, 629), 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 весьма значительное место в поэзии Державина занимает анакреонтическая лирика с ее проповедью земных, чувственных — в первую очередь любовных — радостей и наслаждений. Если Ломоносов противопоставлял друг другу героику и анакреонтику, отдавая безусловное предпочтение первой, Державин, подобно другим поэтам-дворянам, совмещает в своем творчестве и то и другое. Особенно усиливаются в его стихах анакреонтические мотивы и тесно связанные с ними мотивы привольной «сельской» — поместной — жизни, противопоставляемой «тесноте» и «затворам» города и двора, начиная со второй половины 90-х годов, в периоды опал при Павле и Александре. В 1804 г. он издает свои «Анакреонтические песни» 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.

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-х годах XVIII в. сентиментальной школы Карамзина. Но вместе с тем державинские анакреонтические стихи, свидетельствующие, по справедливому словам Белинского, о «живом» и «артистическом сочувствии поэта к художественному миру древней Греции» (VI, 608), отличаются высокими достоинствами.

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 одно из самых замечательных по своей живописной «вещности», ярчайшей художественной изобразительности природы и быта произведений Державина, стихотворное послание «Евгению. Жизнь Званская». Пишет он и политические басни (одна из них «Аист», по-видимому, направлена против Аракчеева). Помимо того Державин усиленно обращается к драматургическому творчеству. В драматургическом роде он пробовал писать и ранее (несколько «прологов», неоконченная опера «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 ис-

тории: «Героическое представление с хорами и речитативами» — «Пожарский, или освобождение Москвы» — попытка объединения оперы и трагедии; две трагедии: «Евпраксия» и «Темный», в которой фигурируют легендарный предок поэта Багрим с сыном Державой, наконец, опера «Грозный, или покорение Казани». Одновременно пишет он и комические или, как он их называет, «бездельные» оперы, и «детскую комедию» «Кутерьма от Кондратьев». Современники называли драматические произведения Державина «развалинами» его таланта, однако они примечательны тем, что поэт захватывает в них различные стороны не только придворного, 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 Державиным крепостные крестьяне), дано изображение крепостных рабочих-рудокопов, в хорах и перекличках которых содержатся зачатки своего рода «производственной» поэзии. 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».

**Державин
и классицизм.**

Некоторые последующие критики, приверженцы романтизма, склонны были и Державина 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 дольней лозы*» (III, 507).

Творчество Державина развивалось на основе литературной деятельности Ломоносова и Сумарокова и, следовательно, шло в русле нашего классицизма. Но в то же время в творчестве Державина имеются и бесспорные элементы романтизма и вместе с тем, что еще важнее, возникает то, чего не было у его предшественников, — элементы «поэзии действительности». Ломоносов и Сумароков по своему творческому методу рационалисты, создающие в своих стихах некую умопостигаемую действительность. Державин, который и сам, наряду с «умом», прямо объявляет своим поэтическим руководителем чувство, «сердце человека», — сенсуалист. В своих стихах он отражает ту действительность, которая дана в непосредственном чувственном опыте.

В представлении 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 словам Белинского, «никакой предмет

не казался низким» (VII, 291), 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» (V, 534). Включение Державиным в свои стихи «прозаических подробностей» очень ценил в нем и Пушкин.

Действительность в теории и практике классицизма расчленена по категориям «высокого» и «низкого», «возвышенного» и «смешного» и, соответственно этому, распределена по строго дифференцированным жанровым делениям, языковым «штилям» и т. п., представляющим собой в целом стройную иерархическую систему литературных форм. Над утверждением в русской литературе этой системы особенно много потрудились Ломоносов с его четким разграничением «трех штилей» и Сумароков — в отношении создания жанровой иерархии. Поэзия Державина по самому своему существу представляет во многом явное разрушение ломоносовско-сумароковской системы. Мы уже видели это в отношении жанров. «Высокое» содержание торжественной оды излагается Державиным в форме 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 непристойно переносить речений от вещей низких и подлых; например: *небо плюет* непристойно сказать вместо *дождь идет*». Державин опрокидывает это правило. В его стихах мы неоднократно встречаем такие «опрошенные» образы, как: «И смерть к нам смотрит чрез забор». А в одном из его стихотворений об осени говорится в таких натуралистических тонах, перед которыми ломоносовский пример: «небо плюет» выглядит совершенно невинной вещью: осень, «подняв пред нами юбку, дожди, как реки, прудит».

Такое же смешение «высокого» и «низкого» характеризует и язык Державина. Уже Гоголь отмечал, что если раззять «анатомическим ножом» слог Державина, — увидишь «необыкновенное соединение самых высоких слов с самыми низкими и простыми» (VIII, 374), при этом столь этнографически-экзотичными, что их не сыщешь подчас ни в одном словаре. Это наблюдение Гоголя полностью подтверждается лингвистическим анализом, вскрывающим в языке Державина причудливую смесь церковнославянского элемента с народным. Специально занимавшийся

изучением языка Державина редактор академического издания его сочинений Я. Грот указывает: «Часто церковнославянское слово является у Державина в народной форме и, наоборот, народное облечено в форму церковнославянскую». Этим объясняется и известный резкий отзыв о языке и слоге Державина, сделанный Пушкиным в 1825 г. в письме к Дельвигу (XIII, 181—182). Но при всей полемически-заостренной резкости этого отзыва Пушкин прямо называет Державина «гением». Действительно, Державин был гениальным поэтом. Языковой хаос Тредиаковского был выражением той хаотической разладицы и неустойчивости, которые господствовали в языке нашей литературы до Ломоносова. Языковой и жанровой «хаос» Державина возникает в результате разрушения им того порядка и строя, которые утвердили в языке и литературе Ломоносов и Сумароков. Этот порядок и строй при всей исторической плодотворности литературного дела Ломоносова и Сумарокова был, однако, осуществлен в ограниченных рамках поэтики классицизма. Снятие этих ограничений в свою очередь было 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 моментов подготавливал он пути и непосредственных предшественников 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 отражением внутреннего мира поэта — будущая линия Жуковского. С еще большей силой выразительности живописует он и внешний мир — 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. — «Любуюсь вечерними облаками», — ответил он. И через некоторое время после того вышли стихи, в которых он впервые назвал облака *краезлатыми*. 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 все это еще не дает права считать, что в существе своего творческого метода Державин — реалист. Художник-реалист от отдельных ощущений и восприятий восходит к широким типическим обобщениям действительности. Изумительная живописность державинских стихов, при несомненной реалистичности детали, при всей свежести

красок, художественной яркости отдельных цветных пятен и мазков, никак еще не слагается в подлинно реалистическую картину действительности. 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 подымается на высоту подлинного художественного обобщения, при котором частное, временное, случайное приобретает широкое типическое значение. Стихи Державина настолько прикреплены, можно сказать, прикованы к месту и времени, конкретной обстановке, вещам, бытовым деталям, что без специальных объяснений бывают подчас и просто непонятны. Державин и сам остро чувствовал это. Недаром сам же поэт составил к ним подробнейшие автокомментарии.

На истинного поэта Державин смотрел как на служителя «правды», провозвестника «истины»: «Долг поэта в мир правду вещать». Обычно, говоря о взглядах Державина на поэзию и ее значение, цитируют широко известные афористические строки, обращенные 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 идет о хорошо известном современникам снисходительно-пренебрежительном отношении к поэзии самой Екатерины. В поэтическом самосознании Державина мы находим следы совсем иного — и очень высокого — представления о роли и назначении поэта, представления, прямо приближающегося подчас к «Пророку» Пушкина. Так, в своем «Памятнике» — стихотворении, подсказанном знаменитой одой Горация, но разработанном вполне самостоятельно 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. Однако, приноравливаясь 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 слоге», 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 еще оставаться риторичной. Равным образом самое вещание им «истин» еще не далеко ушло от традиционной дидактики. Замечательные по живописной точности и верности природе картины природы, даваемые Державиным, зачастую являлись для самого поэта лишь поводом к последующей прямолинейно-дидактической аллегории, превращающей «приятное» в «полезное» (см., например, его стихотворения «Облако», «Павлин»). Свойственные Державину риторичность, дидактизм, стремление сочетать в поэзии «приятное» с «полезным», «удовольствие» с «поучением» — все это продолжает связывать Державина с направлением русского классицизма.

Но в то же время из всех наших поэтов-«классиков» XVIII в. Державин является не только наиболее «беззаконным», но и наиболее самобытным. Оригинальность, самобытность Державина столь несомненна, что она дала Белинскому законное право поставить вопрос о народности (в смысле национальной самобытности) державинского творчества. В период раннего увлечения стихами Державина Белинский допускал в этом вопросе даже некоторое преувеличение (см. его высказывания в «Литературных мечтаниях»). Но в своей основной статье о Державине (1843) Белинский правильно подчеркивает в его поэзии «черты народности, столь неожиданные и тем более поразительные в то время» (VI, 603). Державин, как и многие его современники, живо интересовался русским народным творчеством, известным ему и непосредственно и в особенности в литературных обработках Чулкова, Попова, Левшина и других. 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 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 шутливым «одам» (по поводу одной такой оды, «На счастье», Белинский писал, что в ней «виден русский ум, русский юмор, слышится русская речь» (VI, 637).

Но как далеко ни шел Державин по пути преодоления поэтики классицизма, все же его творчество во многом продолжало оставаться органически близким «классической» эстетике и теории. 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 опираясь в качестве признанных об-

разцов на теорию и практику русского классицизма, Державин взамен рассудочного восторга поэтов-одописцев подчеркнуто 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 (VII, 518).

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 (Клопшток, Юнг). В 90-х годах огромное впечатление произвели на него так называемые «Песни Оссиана», явившиеся характерным выражением европейского предромантизма. 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 «легкой» поэзии Батюшкова.

Литературная позиция Державина в последние годы его жизни двойственна. Он является «живым памятником» XVIII в., одним из столпов «классицизма»: основывает вместе с адмиралом Шишковым литературное общество «Беседа любителей русского слова», явившегося оплотом литературного «староверия». Вместе с тем Державин явно сочувствует новым литературным веяниям: в противоположность всем своим литературным единомышленникам «стоит горой» за Карамзина (даже 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 такому яркому представителю новой русской поэзии, как Жуковский:

Тебе в наследие, Жуковской,
Я ветху лиру отдаю,
А я над бездной гроба скользкой
Уж преклоня чело стою.

В этих словах, набросанных Державиным в последние годы его жизни, сказывается еще одна прекрасная его черта: благожелательность к молодежи, идущей ему на смену, душевная щедрость к своим поэтическим наследникам, неугасимая и бескорыстная любовь к родной литературе. Еще 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 отрока Пушкина и в сознании самого Пушкина, и в глазах современников явилось своего рода символическим актом: де-

монстрацией нерушимости поэтического предания, установлением живой связи времен — 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 нем Пушкина в письме к Дельвигу), Пушкин вместе с тем глубочайшим образом связан с ним теснейшей исторической преемственностью. Лучшее всего эту связь указал и сформулировал тот же Белинский, заметив в своих пушкинских статьях, что Державин — это не вовремя родившийся Пушкин, а Пушкин — вовремя 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 отделял с 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 — прием, к которому будет прибегать и Пушкин. Но полностью преодолеть недостаточное развитие нашего литературного языка и стиха Державин не мог. Белинский наглядно показывает невыдержанность его поэтического мастерства. «Превосходнейшие стихи перемешаны у него с самыми прозаическими, пленительнейшие образы — с самыми грубыми и уродливыми» (V, 251). Слабым местом Державина является и чрезмерная длиннота многих его стихотворений. По своему объему 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 отдельных произведениях Державина мы встречаем образцы поразительного художественного совершенства, в некоторых отношениях непревзойденного и позднее.

Державин отличался тонкой восприимчивостью и к другим искусствам, в частности обладал способностями к живописи и к музыке. В поэзии Державина мы находим огромное количество образов, заимствованных из области живописи, ваяния, зодчества, хореографии. В своих стихах поэт дает ряд пластических зарисовок искусства танца. Таково его знаменитое описание плавной, стыдливо-сдержанной пляски «девушек российских». Совсем в другом роде, но по-своему не менее выразительно дава-

мое Державиным описание знойно-страстной «цыганской пляски» (в стихотворении, так названном). Ряд стихов Державина представляет прямые отклики на поразившие его явления изобразительного искусства и архитектуры. В державинских стихах предстают перед нами во всем великолепии екатерининский Петербург, дворцы и парки Царского Села, Павловска. Державин считал поэзию «сестрой музыки» и вместе с тем называл ее «говорящей живописью». И в самом деле картинность и музыкальность составляют два замечательнейших 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 зора». Двойная одаренность — поэта и живописца — помогла ему дать в своих собственных стихах блестящие образцы подлинно «говорящей живописи». Таково хотя бы известное описание Екатерины II в «Видении мурзы». Этот превосходный словесный портрет представляет собой точное стихотворное соответствие знаменитому портрету Екатерины, написанному одним из лучших наших художников-портретистов XVIII в. Левицким. Изумительной яркостью и богатством расцветки отличаются и державинские картины природы и его натюрморты (вроде знаменитого описания уставленного закуской обеденного стола в послании «Евгению. Жизнь Званская»). Вот, например, данное в пурпурной гамме изображение освещенного утренней зарей «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 словами 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 в стихотворении «Павлин»). Оставаясь художником-живописцем, Державин использует и все преимущества поэзии, позволяющей запечатлеть последовательность и смену явлений во времени, показать мир в движении (см., например, «Облако»).

Полностью реализует Державин в своих картинах природы и открываемую поэзией возможность выходить за пределы только зримого:

Средь тучных туч, *разданных с треском,*
В тьме молнии багряным блеском
Чертят *гремящих след колес.*
И се, как ночь осенняя, темна,
Нахмураясь надо мной челом,
Хлябь пламенем расселась черна,
Сверкнул, *взревел, ударил* гром.

И своды потряслися звездны.
Стократно отгласились бездны,
Гул восшумел, и дождь, и град,
Простерся синий дым полетом,
Дуб вспыхнул, холм стал водометом,
И капли радугой блестят.

(«Гром»)

Державин рисует здесь картину грозы не только словами-красками, но и словами-звуками. Сам Державин придавал очень большое значение «сладкогласию» и «сладкозвучию» стихов, «согласию» поэзии с музыкой. Согласие это, по Державину, выражается прежде всего в «чистом гладкотекущем слоге, чтоб он легок был к выговору, удобен к положению на музыку», т. е. в музыкальности самого стиха («Рассуждение о лирической поэзии или об оде»). Помимо того, Державин выдвигает и здесь свой постоянный принцип «подражания природе», т. е. в данном случае звукоподражательности стиха. «Знарок,— пишет он в том же своем «Рассуждении»,— тотчас приметит, согласна ли поэзия с музыкаю в своих понятиях, в своих чувствах, в своих картинах и, наконец, в подражании природе. Например: свистит ли выговор стиха и тон музыки при изображении свистящего или шипящего змия, подобно ему; грохочет ли гром, журчит ли источник, бушует ли лес, смеется ли роща—при описании раздающегося гула первого, тихобормочущего течения второго, мрачно-унылого завывания третьего и веселых отголосков четвертой» (VII, 571).

В ряде случаев Державину удалось, говоря его же термином, замечательно «одоброгласить» русский стих, создать классические образцы музыкальной плавности, «гладкотекучести». В качестве примера может быть указано начало «Видения мурзы», о котором такой выдающийся знаток, как поэт Батюшков, отозвался, что он не знает ничего плавнее стихов:

На темно-голубом эфире
Златая плавала луна..
Сквозь окна дом мой освещала
И палевым своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем.

Легко заметить, что эти строки построены на нагнетании одного из наиболее музыкальных звуков, плавного звука *л* (в частности, настойчиво, в иных строках по три раза повторяемом звукосочетании *ла*), при почти совершенном отсутствии *р*. Для того чтобы еще нагляднее показать свойственные русскому языку «изобилие, гибкость, легкость и вообще способность к выражению самых нежнейших чувствований», Державин пишет десять анакреонтических стихотворений, в которых, как он сам указывает, буквы *р* «совсем не употреблено». Однако наряду с подобной «легкостью» и «сладкогласием» стих Державина часто отли-

чается намеренной жесткостью, шероховатостью, сгустками согласных, затрудненностью в расстановке слов.

Едва ли не еще замечательнее стих Державина в отношении «звукоподражания». Сам он в качестве примера этого приводит строку из своего стихотворения «Мой истукан». Склонный 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 еще примеры звукоподражательных строк: «И гул глухой в глуши гудет», или: «Затихла тише тишина» и т. п. Огромной силой звуковой образительности отличается знаменитое место «Водопада» (строфы 28—29), где рисуется единственная в своем роде «картина для слуха» — ошутимо даны самые разнообразные звуки — от «шороха» до «рева» и многократно, отражениями эхо в горах, умноженного, «гремящего по громам» грома. Современный нам исследователь-музыковед Т. Ливанова пишет: «О Державине смело можно сказать, что он со всех точек зрения оказался наиболее музыкальным из русских поэтов XVIII века».

Мастером и знатоком выказывает себя Державин в области метрики и ритмики. Его «вольный стих», который он первым дерзает перенести из жанра басни в жанры высокой лирики, отличается подчас замечательной образительностью. Так, например, рисует он явление поэту музы, слетающей к нему «как зефир», как резвый «ветерочек» («Любителю художеств»). Позволяет себе Державин и еще большую метрическую «дерзость»: пишет иногда «смещением 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 подчеркивал, что стихи Державина «преисполнены элементов поэзии как искусства», но вместе с тем соглашался признать в них лишь «проблески художественности» (VII, 117). Действительно, многое, что было только начато Державиным, нашло свое завершающее художественное воплощение в творчестве Пушкина. Однако даже и величайший Пушкин не реализовал всех возможностей, заключенных в поэзии Державина. Этим объясняется то, что и после Пушкина поэзия Державина 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 «Мертвых душ». Предпринятые Державиным опыты

«смешения мер», мимо которых полностью прошел Пушкин, были продолжены Тютчевым, в лирике которого вообще своеобразно оживает державинская струя нашей поэзии.

В ХХ в. пытались присвоить себе Державина представители декадентских течений — символисты, акмеисты. Однако дальше внешних стилизаций их попытки писать «под Державина» не пошли. 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, VI, 645), можно, как уже сказано, найти в поэзии Маяковского.

Кружок Державина.

Творческая деятельность Державина проходила в тесном общении с несколькими друзьями-литераторами: Н. А. Львовым, автором «Оды на рабство» и «Ябеды» В. В. Капнистом, И. И. Хемницером. Со всеми ними Державин сблизился в период своего творческого перелома, в 1779 г., — время написания «Стихов на рождение в Севере порфирородного отрока». Личная и литературная близость закрепилась родственными связями. Капнист, Львов и Державин были женаты (Державин — вторым браком) на сестрах Дьяковых, выдававшихся не только красотой, но и образованностью и одаренностью 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 литератур, Капнист способствовал широкому ознакомлению с ними Державина. Наибольшим авторитетом в кружке в отношении вопросов эстетики и литературного вкуса пользовался Николай Александрович Львов (1751—1803), разносторонне одаренный человек, сочетавший 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 подчеркивал 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, удалых», «с заливцем» — в основном построил он написанную им несколько ранее комическую оперу «Ямщики на подставе» (1777—1778). Равным

образом Львов призывал от силлабо-тонического стихосложения 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. 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 малозаметное место Львова в истории нашей литературы. Между тем творчество Львова и своеобразно, и симптоматично. Излюбленным его стихотворным жанром были непринужденно-шутливые дружеские послания. Писал он и сентиментальные любовные романсы. Все 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 имеют уже известное нам творчество Капниста и басни Хемницера.

**Басни
Хемницера.**

Недолгая жизнь Ивана Ивановича Хемницера (1745—1784) небогата событиями. Сын врача, он уже с двенадцатилетнего возраста фактически служил в армии; затем перешел в горное ведомство; переводил труды по минералогии; участвовал в составлении горного словаря; в 1776—1777 гг. вместе с Н. А. Львовым путешествовал по Европе; по возвращении, в течение ближайших двух-трех лет, принимал оживленное 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 родился».

Оставленное Хемницером литературное наследство невелико. Первым дошедшим до нас его литературным опытом была хвалебная «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) Дорá 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; 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. В 1779 г. появился в печати небольшой сборник «Басен и сказок» Хемницера; в 1782 г. вышло второе пополненное его издание. Оба издания явились без имени автора. Литературную известность басни Хемницера приобрели только после его смерти, когда

пятнадцать лет спустя, в 1799 г., Львов и Капнист выпустили по-смертное их издание в трех 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 они перепечатывались всеми последующими изданиями вплоть до издания 1873 г. под редакцией Я. Грота, где в результате тщательного изучения рукописей были опубликованы в их подлинном авторском виде. Начиная с 1799 г. имя Хемницера становится весьма популярным в широких читательских кругах. В течение последующих трех-четырёх десятилетий популярность эта все возрастает; басни выходят все новыми изданиями, иной раз по несколько в год; 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 его басням. Н. Полевой, например, еще в 1837 г. заявлял, что Хемницер «может почестся достойным соперником Крылова и быть смело поставлен в ряду с ним». 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; популярность же басенного творчества Хемницера уже со второй половины XIX в. начинает все явственнее затухать, 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 очень 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 заостренность и их просторечие, но в то же время под его пером басня приобретает существенно новые черты. Хемницер в своих баснях ополчается на недостойных дворян, которые 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 рассужденье»). Большое число басен посвящено обличению корыстных чиновников, судей-лихоимцев («Два соседа», «Паук и мухи», «Оплошала лисица», «Стряпчий и воры», «Два богача» и др.). Есть у Хемницера и

образцы сатиры «на лица». Такова его басня «Заяц, обойденный при произвождении», направленная против того самого «обер-шута» Нарышкина, которого гневно заклеил в своих «Вопросах» Фонвизин. Подчас Хемницер обращает острие своей сатиры и 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 Хемницер демократичен: он на стороне трудящихся, низших классов — пашущей «крестьянской клячи» — против хвастуна и гордеца — верховного коня, который поедает добытый ее трудами овес; на стороне ограбленной нищеты, против лицемерного богатства («Конь верховый», «Кощей»). Но он 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 ее, снова привязали той же веревкой, но еще короче прежнего («Привязанная собака»). Это сообщает общественным воззрениям Хемницера пессимистический оттенок. Общественное устройство, человеческие взаимоотношения полны зла. Нет счастья человеку и в его семейном быту. Хемницер возобновляет 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 все это, полагает Хемницер. 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 все, что ни есть, к лучшему («Крестьянин с ношею»), что человеку следует больше всего надеяться на самого себя («Перепелка с детьми и крестьянин») 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 носителем той особой поэзии здравого смысла, трезвого и практического народного ума, которая так пышно расцветет 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 (XIII, 320). Цитирует ее В. И. Ленин (Сочинения, т. 2, стр. 420). Отметим, кстати, что едва ли не словами одной из басен Хемницера: «Кто ползать родился, тому уж не летать», под сказана и знаменитая строка «Песни о Соколе» Максима Горького: «Рожденный ползать — летать не может».

Одной из новых и существенных черт своих басен Хемницер считал их «простой слог». Действительно, он делает в этом отношении большой шаг вперед по сравнению с сумароковским «просторечием»: снимает с языка своих басен тот налет нарочитой «низкости» — грубости, вульгарности, которые намеренно придавал своим притчам Сумароков. Басни Хемницера чаще всего написаны языком, приближающимся к обычной разговорной речи. Щедро черпает Хемницер из запаса народных поговорок, пословиц, народно-прибауточной речи. Разнообразны его басни 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 придает название «сказки». Те новые черты, которые внес в басню Хемницер, разовьют в различных, подчас прямо противоположных направлениях, с одной стороны. И. И. Дмитриев, с другой — И. А. 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», тт. V—VI; в VIII т. — подробная биография Державина; в IX — дополнительные примечания и приложения ко всему изданию, статьи «Язык Державина» и «Словарь к стихотворениям Державина»). В издании воспроизведены интереснейшие иллюстрации к стихам Державина современных ему художников. Все цитаты из сочинений Державина даны по этому изданию. Избранные стихотворения Державина вышли в большой серии «Библиотеки поэта», Л., 1933 (редакция и примечания Гр. Гукковского, вступительная статья И. А. Виноградова), где впервые опубликован ряд ранних его стихотворений, и во втором издании большой серии: Г. Р. Державин, «Стихотворения», Л., 1957 (вступительная статья, подготовка текста и общая редакция Д. Д. Благого; примечания В. А. Запавова).

Лучшим критическим исследованием о Державине является работа В. Г. 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, т. 7, М., 1950, стр. 325—371. Подбор других критических статей и высказываний дан в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгера, 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. Буслаяева «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: Г. А. Гук ов с к и й, «Литературное наследство Державина» в сб. «Литературное наследство», кн. 9—10, 1933, стр. 369—396 (см. еще В. А. За па до в, «Неизвестный Державин», «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», 1958, № 1; Д. Б ла го й, «Державин», М., 1944; Л. И. Т и м о ф е е в», «Г. Р. Державин» (в сб. «Классики русской литературы», М.—Л., 1953, стр. 25—35); А. За па до в, «Державин» (в серии «Жизнь замечательных людей»), М., 1958; его же, «Мастерство Державина», М., 1958; Е. Я. Да нь ко, «Изобразительное искусство в поэзии Державина», в сб. «XVIII век», вып. 2, стр. 166—247; А. Д. К и т и н а «Державин — предшественник Пушкина», «Известия Воронежского педагогического института», 1940, т. VII. Об отношении Державина к музыке — в труде Т. Л и ва но в о й «Русская музыкальная культура XVIII века», т. I, стр. 150—188.

О Льво в е см.: «Русская поэзия», под ред. С. А. Венг е ро в а, т. I. стр. 767—776 (заметки Я. Г ро т а, А. Га ла хо в а, текст «Добрыни» и др.); З. Ар та мо н о в а «Неизданные стихи Н. А. Льво в а», «Литературное наследство», 9—10, М., 1933, стр. 264—286; Л. И. Ку ла ко в а «Львов», в «Истории русской литературы», изд. Академии наук СССР, т. IV, 1947, стр. 446—450; В. Ю. В е й с «Новые материалы для изучения биографии и творчества Н. А. Льво в а», «XVIII век», сб. 3, стр. 519—526.

Лучшее издание сочинений Хемницера под редакцией, с биографической статьей и примечаниями Я. Г ро т а, Спб., 1873. О Хемницере — Н. Тер но в с к и й, «И. И. Хемницер и язык его басен», «Филологические записки», 1884, № 6.



Радищев

Восстание угнетенной крестьянской массы под предводительством Пугачева заставило многих дворянских либералов, оппозиционно настроенных по отношению к екатерининскому самовластию, качнуться вправо, в лагерь правительственной реакции или масонской мистики. Но народное крестьянское восстание явилось и той могучей питательной почвой, на которой выросла и окрепла революционная мысль Радищева.

Необходимость борьбы с крепостничеством, которое все сильнее сдавливало большинство народа в своих тисках, все очевиднее мешало экономическому и духовному развитию страны, возникла уже и раньше в сознании передовых людей того времени. Находило это свое отражение и в художественной литературе. Обличение злонравных помещиков-крепостников стало одной из ведущих тем передовой русской литературы, с особенной силой сказавшись в сатирических журналах Новикова, в «Недоросле» Фонвизина. Однако при всей резкости этих обличений и Новиков и Фонвизин, не говоря уже об остальных наших писателях XVIII в., нападали, по хорошо известным нам словам Добролюбова, «не на принцип, не на основу зла, а только на злоупотребления того, что в наших понятиях есть уже само по себе зло», «никогда почти не добирались 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, разразился «грозным обличением» против «основы», «принципа» зла, т. е. против всей системы самодержавия и крепостничества.

Крестьянские восстания носили стихийный и к тому же царистский характер. Радищев впервые в нашей истории поставил вопрос о необходимости борьбы не только с помещиками-крепостниками, но и с царем, впервые осветил эту борьбу светом революционного сознания. Радищевское «Путешествие из Петербурга в Москву» было первым подлинно революционным 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 больше всего видеть и чувствовать, каким насилиям, гнету 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 великороссов, 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 развернута широкая картина развития русского революционного движения в его исторической преемственности, но и точно показано место, а отсюда и роль в нем 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 произнес А. В. Луначарский.

Жизнь.
Личность.
Миросозерцание.

Человек исключительно больших знаний, стоявший на высоте передовой мысли и образования 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 путь к искоренению этого зла — путь вооруженного восстания, революции.

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 21, стр. 85.

По рождению и воспитанию Радищев был кровно связан с помещицей, барской средой. Но он решительно стал на сторону интересов поработанного 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 помещицкой семье, в Москве, хотя некоторые источники указывают местом его рождения родовое имение отца село Верхнее Аблязово (ныне Кузнецкого района Пензенской области). В Аблязове прошли детские годы Радищева. Первыми пестунами мальчишке были крепостные крестьяне: нянюшка Прасковья Клементьевна, которую он тепло вспоминает впоследствии в одной из глав «Путешествия», и дядька Петр 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 сохранил на всю жизнь, в атмосфере народных сказок, рассказывавшихся ему нянюшкой и дядькой, народных песен, сказаний о волжских «удалых добрых молодцах» во главе со знаменитым атаманом Степаном Тимофеевичем Разиным. «Сладкую речь» дядьки, обладавшего, по-видимому, как и няня Пушкина, Арина Родионова, самородным литературным дарованием, он также припоминает в поэме «Бова».

Не могли не доходить до мальчика, хотя бы от тех же крепостных, и рассказы о помещицком гнете и произволе, которые царили в то время вокруг. Отец Радищева был хозяином рачительным, но и строгим, напоминавшим тот тип помещика, который дан Пушкиным в «Капитанской дочке» в образе Гриневатца. В так называемых «ревизских сказках» по Верхнему Аблязову в течение многих лет не значится ни одного беглого крестьянина и ни одного сосланного помещиком на поселение. Во время Пугачевского восстания, по семейному преданию, крестьяне помогли своему барину скрыться в окрестном лесу; малолетних же детей его — младших братьев и сестер Радищева — деревенские женщины прятали у себя, замазав им лица сажей, чтобы придать вид крестьянских ребятишек. В то же время многие аблязовские крестьяне, по-видимому, явно сочувствовали восстанию, и Радищеву-отцу для приведения их «в должное повиновение» пришлось обратиться за помощью к начальнику одного из правительственных отрядов. Грамоте мальчик Радищев был обучен тем же дядькой Петром Сумой. Когда мальчику исполнилось шесть лет, к нему был нанят гувернер-француз, оказавшийся 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. Аргамачеву, родственнику директора только что открывшегося Московского

университета. Радищев воспитывался и учился вместе с его детьми. Гувернером их был также француз, но совсем с другой биографией, убежденный республиканец, вынужденный в силу этого покинуть родину. Уроки им давали 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, да и не в учении было дело. Задача корпуса заключалась в том, чтобы навести на учеников придворный лоск. Питомцы корпуса должны были дежурить во дворце, прислуживая в качестве пажей императрице и членам царской семьи. 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 был отправлен в 1766 г. в числе других пажей в Лейпцигский университет для изучения юридических наук. В прохождении обязательных предметов Радищев, согласно отзывам, «превзошел чаяния своих учителей»; полностью использовал он и предоставленное студентам право пополнить по своему желанию предписанную программу обучения. Особенную склонность обнаружил он к литературе и естественным наукам, приобретя весьма основательные знания в области химии и медицины; брал он и уроки музыки. Наряду с этим Радищев и его товарищи усиленно занимались изучением философско-материалистов (Гельвеций) и писателей — социальных утопистов (Ж.-Ж. Руссо, Мабли). Именно эти самостоятельные занятия, совместные чтения, обсуждения, споры, больше чем курсы лейпцигских профессоров, в большинстве своем (по свидетельству Гёте, учившегося как раз в те же годы в Лейпцигском университете) исполненные «мертвящего педантизма», развивали Радищева и его товарищей, складывали их философские и политические воззрения. Пребывание на чужбине сплотило русских студентов в тесный и дружный кружок. Особенно утвердились и окрепли эти дружеские связи в результате той общей борьбы, которую вскоре они повели, отстаивая свое 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 нечистой зараженным лачугам» и вообще безобразно обращался с ними. Бокум 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: «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 авторитетом в группе русских студентов пользовался Федор Васильевич Ушаков. Он был значительно старше других, находился на пути к блестящей карьере, но, «алкая науки», бросил все и добился присоединения к группе юношей, направляемых в Лейпциг. Ушаков через некоторое время прямо возглавил резкую оппозицию Бокуму со стороны студентов. Кончилось это форменным «бунтом». Обо всем этом Радищев подробно рассказывает в написанном им позднее «Житии Федора Васильевича Ушакова». Кроме того, в архиве Лейпцигского университета имеется следственное дело (показания девяти студентов, в том числе и самого Радищева), проливающее на это дополнительный свет¹. Бокум потребовал от студентов, чтобы они в обязательном порядке посещали лекции реакционного профессора Бёме и, наоборот, запретил ходить на лекции прогрессивного профессора Шмидта. За отказ одного из студентов подчиниться этому он посадил его под арест, угрожая сверх того жестоким телесным наказанием. Просьба остальных освободить арестованного ни к чему не привела. Тогда, посовещавшись между собой, студенты решили действовать энергичнее. Еще раньше Бокум ударил другого из их товарищей. «Предводительствуемые» Ушаковым, они 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. Бокум спасся бегством. На помощь себе он вызвал вооруженных 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» (I, 175). Но в духовном развитии Радищева столкновение с Бокумом сыграло весьма значительную роль и запомнилось ему на долгие годы. Борьба с «злонравным» чиновником, «частным» тираном и «притеснителем» была для

¹ А. И. Старцев, Б. А. Шлихтер, Волнения русских студентов в Лейпциге в 1767 году (следственное дело А. Н. Радищева, Ф. В. Ушакова и других русских студентов в суде Лейпцигского университета), «Записки Отдела рукописей», Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина, вып. 18, 1956, стр. 230—327.

Радищева практической воспитательной школой, в которой он приобрел «деятельную науку нравственности»; эта успешная борьба оказала большое влияние на развитие его политического сознания и политической мысли. Вторым эпизодом из лейпцигской жизни Радищева, который произвел на него неизгладимое впечатление, была безвременная смерть его «учителя юности» Ф. В. Ушакова.

Окончив в 1771 г. курс в университете, Радищев вместе с двумя своими товарищами — А. М. Кутузовым, которому он посвятил впоследствии не только «Житие Ушакова», но и «Путешествие из Петербурга в Москву», и А. К. Рубановским, на племяннице которого через некоторое время женился, выехал из Лейпцига в Петербург. В противоположность всякого рода дворянским Иванушкам, пребывание на чужбине еще больше усилило в Радищеве любовь и преданность к родной стране. Радищев и его друзья возвращались, исполненные высоких патриотических стремлений употребить свои знания и способности на пользу родине. Вспоминая почти двадцать лет спустя о «восторге», охватившем их, когда они подъезжали к границе, «узрели между, России от Курляндии отделяющую», Радищев горячо продолжает: «Если кто бесстрастный ничего иного в восторге не видит, как неумеренность или иногда дурачество, для того не хочу я марать бумаги; но если кто, понимая, что есть исступление, скажет, что не было в нас такового и что не могли бы мы тогда жертвовать и жизнью для пользы отечества, тот, скажу, не знает сердца человеческого» (I, 173).

Готовность «жертвовать и жизнью для пользы отечества» осталась преобладающим чувством Радищева. Но зрелище того, что он увидел на родине, быстро омрачило его радость. Либерально-просветительные жесты и фразы Екатерины первых лет царствования уже не могли скрыть подлинной сущности ее самовластия. Комиссия депутатов, торжественно собранная Екатериной для выработки новых законов, оказалась, по словам Пушкина, «непристойно разыгранной фарсой» и фактически прекратила к этому времени свое существование. Для большой работы в области нового законодательства в создавшейся обстановке не было места. Радищев был назначен протоколистом в первый департамент сената, который являлся высшим административным органом. На обязанности протоколистов лежала подготовка поступающих со всех концов громадной страны всякого рода «дел» (доношений губернаторов, челобитных и т. п.) для рассмотрения их на сенатских заседаниях и ведение протоколов этих заседаний. В настоящее время обнаружено 22 протокола, составленных Радищевым и содержащих несколько сотен дел, дававших наглядное представление о действительном положении вещей в Российской империи под «материнским» управлением Екатерины II — чудовищном административном произволе и насилиях, судебных беззакониях, жестоком помещичьем гнете, крестьянских «возму-

щениях» и «бунтах». Как раз в пору возвращения Радищева на родину был жестоко усмирен так называемый «чумной бунт» в Москве; ряд участников его был повешен.

Около этого же времени вспыхнул бунт яицких казаков, так же подавленный самым беспощадным образом. Вскоре в тех же местах грянуло восстание Пугачева, два года спустя потопленное в крови екатерининскими генералами. Служба в качестве сенатского протоколиста — пассивного регистратора совершавшихся насилий и неправд — не могла удовлетворить Радищева. Через год с небольшим он перешел на военную службу в качестве дивизионного военного прокурора («обер-аудитора»), а в 1775 г., вскоре после казни Пугачева, в период жесточайшей расправы над другими участниками восстания, 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 — самодержавием и крепостничеством — Радищев начинает оружием литературного слова. Организованное Новиковым «Общество, старающееся о напечатании книг» выпустило две книги, переведенные Радищевым¹. Из них особенно значителен перевод «Размышлений о греческой истории» одного из самых радикальных представителей французской просветительной философии, историка и публициста Мабли, вышедший в свет в 1773 г. Радищев сопроводил перевод своими примечаниями. Особенно выразительно примечание, в котором Радищев поясняет термин Мабли «деспотизм»: «Самодержавство есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние... Если мы уделяем закону часть наших прав и нашей природная власти, 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*» (II, 282).

Примечание это чрезвычайно важно. В сущности оно представляет собой сжатое изложение той политической теории, которую Радищев разовьет позднее в своей оде «Вольность». Царь отнюдь не обладает правом «неограниченной власти», наоборот, он — слуга народа, обязанный соблюдать его пользу. Если он нарушает «безмолвный договор», на основании которого ему дана была его власть, народ имеет право свергнуть его и поступить с ним, как с особенно тяжким преступником. Причем категорический отказ в праве одному человеку иметь «неограниченную власть» над другими определяет собой отношение Радищева не

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 гг. Н. И. Новиков».

только к самодержавию, но и к крепостничеству, которое строилось на признании такой неограниченной власти. Таким образом, уже тогда перед Радищевым встали во весь рост два основных зла русской действительности: самодержавие и крепостничество. Однако Радищев еще пятнадцать с лишним лет вынашивал свои убеждения, накапливал подкреплявший их опыт впечатлений от окружающего (исключительно важную роль сыграло здесь восстание Пугачева), прежде чем дал окончательное выражение всему этому в основном труде своей жизни — «Путешествии из Петербурга в Москву».

После опубликования примечаний к переводу Мабли, которые мы вправе считать первым литературным выступлением Радищева, в печати не появилось в течение целых шестнадцати лет, до 1789 г., ни одного его нового произведения. Однако к тому же 1773 г. относится первый дошедший до нас опыт Радищева в области художественного творчества: своеобразная лирико-биографическая повесть Радищева «Дневник одной недели»¹. Пишет в эту пору Радищев и стихи. Но особенно большой размах литературная деятельность Радищева приобретает в 80-х годах. В 1780 г. он набрасывает «Слово о Ломоносове», в 1782 г. пишет «Письмо к другу, жителюствующему в Tobольске», содержащее замечательную оценку деятельности Петра I; в 1781 г. создает оду «Вольность». Около этого же времени им пишутся отдельные отрывки, которые войдут позднее в «Путешествие из Петербурга в Москву»; непосредственная работа над «Путешествием» приходится на конец 80-х годов. Кроме того, недавно обнаружен ряд трудов, заметок, набросков Радищева этой же поры, по вопросам права («Опыт о законодательстве»), экономики, истории.

Круг прежних общественно-политических единомышленников Радищева все более редел. Большинство его лейпцигских товарищей ушло в масонство; в числе их оказался и самый большой его друг, А. М. Кутузов. Некоторое время (до 1775 г.) и сам Радищев посещал собрания одной из масонских лож. Однако методы и цели масонства никак не удовлетворяли Радищева, к масонской же мистике он относился резко отрицательно. Зато с огромным сочувствием встретил Радищев революционные движения на Западе — американскую войну за независимость (1775—1783 гг.), французскую революцию конца века.

Отойдя идейно от своих бывших лейпцигских товарищей и Новикова, Радищев ищет новых отношений, завязывает новые связи. В 1776 г. он снова поступил на службу — в коммерц-коллегию. Президент ее, влиятельный и оппозиционно настроенный вельможа граф А. Р. Воронцов, возглавлял одну из аристо-

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. Г. П. Макогоненко убедительно опровергает это, предлагая на основе новых архивных материалов датировать «Дневник» летом 1773 г.

кратических группировок, боровшихся за влияние и власть, узурпированную Потемкиным. Резко отрицательное отношение к потемкинскому режиму сблизило 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. С Воронцовым Радищев был связан в основном по линии своих служебных отношений. В 80-х годах он пытается сплотить группу единомышленников и путем 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 Антоновский, масон и мистик, стремившийся сообщить тому и другому реакционно-охранительное, антипросветительное направление. Радищев, вступив в общество, повел с этим решительную и во многом весьма успешную борьбу. Несомненное влияние оказывал Радищев и на другие общественные группировки, в том числе на кружок известного вольнодумца, издателя ряда журналов И. Г. Рахманинова, с которым был ближайшим образом связан молодой Крылов.

У Радищева завязываются близкие отношения с петербургской городской думой — новым выборным учреждением, незадолго до того созданным. По инициативе Радищева городская дума, в связи с военной опасностью, угрожавшей Петербургу во время 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, причем понимал последнюю столь широко, что включил в ополчение и беглых крестьян.

Вместе с тем к концу 80-х годов Радищев почувствовал себя вполне созревшим к осуществлению главного дела своей жизни. В 1789—1790 годах — период революционной грозы во Франции, отозвавшейся по всей Европе, — Радищев снова с необыкновенной энергией и отвагой выходит на литературное поприще, нанося издавна подготовлявшийся им сосредоточенный удар по всему российскому самодержавно-крепостническому строю. В 1789 г. в печати появляется 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. Смелые политические высказывания и заявления, содержащиеся в «Житии», не могли пройти незамеченными для чи-

тателей: «Начали кричать: «Какая дерзость, позволительно ли говорить так» и проч., и проч.», — рассказывает А. М. Кутузов. Княгиня Дашкова, познакомившись с «Житием», прямо объявила брату, А. Р. Воронцову, что в книге «его протееже... 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 свою книгу через московскую цензуру получил разрешение на ее печатание от петербургского обер-полицмейстера Рылеева, который, доверившись невинному географическому заглавию, подписал рукопись, почти ее не читая. Безуспешно попробовав напечатать «Путешествие» в московской университетской типографии, а затем у одного из частных московских типографчиков, Радищев приобрел 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.) небольшую брошюрой писанное им много лет назад «Письмо к другу, жительствующему 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 двадцать пять экземпляров да семь роздал разным лицам, либо близким ему, либо тем, мнением которых дорожил (в числе последних был и лично незнакомый ему автор оды «Вельможа» и стихотворения «Властителем и судиям» — Державин). Несмотря на это, известие о появлении новой книги, необычайной по смелости и прямоте в постановке самых острых и наиболее важных вопросов политической жизни страны, быстро разнеслось по Петербургу. Книга сразу нашла жадных и сочувственных читателей, по свидетельству осведомленных современников, вызвала «великое любопытство». Через некоторое время она была представлена услужливыми людьми и, очевидно, с соответствующей характеристикой самой Екатерине, сразу же почувствовавшей огромную революционную зарядку «Путешествия». «Тут рассевание 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 тридцати страниц «Путешествия». «Намерение сей книги на каждом листе видно», — тогда же записала она в «Замечаниях» на «Путешествие», которые тут же на ломаном русском языке на-

чала составлять в качестве руководящих указаний следственным властям. «Сочинитель оной наполнен и заражен французским заблуждением, ищет всячески и вышцивает все возможное к умалению почтения к власти и властям, 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 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 повергло императрицу радищевское «Путешествие».

Слухи о надвигающейся грозе дошли и до Радищева. Сознавая крайнюю опасность своего положения, он распорядился сжечь все остальные экземпляры книги. Небольшая часть их (еще около двадцати пяти) была, по-видимому, 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, прошел за пятнадцать лет до того Пугачев; после Радищева — Новиков и Княжнин.

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 быть начальником, книгою ли, или инако, исторгнуть скиптра из рук царей, но как сие исполнить един не мог, показывается уже следы, что несколько сообщников имел; то надлежит ево допросить, как о сем так и о подлинном намерении, и сказать ему, чтоб он написал сам, как он говорит, что правда любит, как дело было; ежели же не напишет правду, тогда принудить мне сыскать доказательство и дело ево зделается дурнее прежнего».

В соответствии с этим одной из самых основных задач Шешковского и было выяснить, 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 и подчеркивая, что его «Путешествие» якобы является всего лишь подражанием западным писателям. В устах заточенного в крепость Радищева, принудительно испо-

ведовавшего своему страшному «духовнику» (как звали Шешковского современники), усиленное подчеркивание чисто литературного происхождения своего выступления было наиболее надежным 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 окружен сочувственной общественной средой, установить достаточно оживленные литературные и общественные его связи с идейно во многом ему близкими современниками, число которых в результате продолжающихся разысканий все увеличивается. В русской научной, научно-публицистической, художественной литературе того времени — литературе русского Просвещения, — несомненно, имелись порой весьма отчетливо выраженные элементы демократической идеологии. Всем этим безусловно опровергается представление многих буржуазных исследователей о совершенном идейном одиночестве Радищева. Но выступление Радищева было предпринято им больше, чем за двадцать пять лет до возникновения у нас революционных декабристских организаций, в порядке личного подвига, за свой собственный страх и риск. Радищев был первым бойцом, зачинающим собой все расширяющийся вслед за тем круг деятелей русской 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 кнутабойцы и палача Шешковского. 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 повышенно-героических чертах и поведение Радищева в крепости. Но подвиг его так велик сам по себе, что совсем не нуждается в прикрашивании. Одним из любимых исторических деятелей Радищева был Галилей. В ссылке Радищев прямо приравнивает свое 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» (II, 129). Галилей не только был заточен в темницу, но, как известно, был вынужден отречься от учения Коперника о движении Земли вокруг Солнца, в истинности которого он был абсолютно убежден. При отсутствии «поборствующих», помогающих сил и обстоятельств пошел путем отречения от своей книги и Радищев. Однако это самоотречение, сделанное им в следственных показаниях, было целиком вынужденным. О Галилее рассказывают, что после своего отречения он снова произнес: «А все же она движется». Примерно так же поступил и Радищев. В крепости он начал писать повесть в форме переложения из Четьих-Миней жития одного святого, так называемого Филарета Милостивого.

Повесть эта носила характер как бы духовного завещания Радищева своим детям. Достоин «причтен быть» к «лику праведных» тот человек, кто, «забывая даже свое благосостояние, старается ежечасно облегчать бедствия себе подобных», — такова основная мысль повести Радищева (1, 400). Но ведь именно стремлением «облегчать бедствия себе подобных» движим был сам Радищев, когда писал и печатал свое «Путешествие». Вообще рассказ Радищева о жизни Филарета Милостивого местами носит, 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 ее и будет ли она передана по назначению — доставлена детям, — но повесть автор обратно не получил: она была приобщена к его делу и так и осталась незавершенной.

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 ко властям уважение, стремящимися к тому, чтоб произвести в народе негодование противу начальников и начальства и наконец оскорбительными и неистовыми изречениями противу сана и власти царской». Именно оценка Екатериной книги Радищева, столь отчетливо выраженная в ее «Примечаниях» и отзывах, целиком предопределяла вынесенный приговор. Указывая, что Радищев не только превозносит в своей книге Мирабо, «который не единой, но многие висельницы достоин», но что и сам он «бунтовщик хуже Пугачева», Екатерина прямо предreshала его судьбу. Пугачев был казнен; к смертной казни через отсечение головы приговорен был и Радищев. Екатерина и здесь стала в позу милосердия: смертный приговор был заменен 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 семь тысяч верст от Петербурга (около тысячи верст 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, лишенный самых необходимых вещей для такого долгого и сурового пути, Радищев, конечно бы, его не перенес, если бы не энергичное вмешательство А. Р. Воронцова, который добился от Екатерины посылки вслед за сосланным специального курьера с приказом расковать его и снабдить всем необходимым. В течение всей ссылки Радищева Воронцов поддерживал с ним переписку, высылал ему книги.

Вывавшись из крепостных стен, Радищев снова гордо выпрямился. Об этом лучше всего свидетельствует небольшое стихотворение, написанное им (согласно указанию в дошедшем до нас списке) во время проезда через Тобольск. Стихотворение это исполнено замечательного чувства личного достоинства, 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 углубленное внимание к окружающему, исключительное разнообразие и широта интересов. В свои путевые записки он заносит данные по истории, экономике, культуре, быту тех мест, через которые проезжает; отмечает 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». «Как богата Сибирь своими природными дарами! Какой это мощный край! Нужны еще века; но как только она будет заселена, ей предстоит сыграть 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 (III, 387—388).

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 естественнонаучных наблюдений в поселке 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, еще в молодости интересовавшийся медициной и изучавший ее, становится, по его собственным словам, «местным врачом и хирургом», производит тогда еще совершенно новые прививки от оспы, смело ставя вопрос о возможности прививок и против других болезней. Свои медицинские знания и навыки Радищев передает 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 остается в Сибири в качестве «городового лекаря». Радищев устраивает у себя своего рода домашнюю школу, где обучает ребят местных жителей вместе со своими младшими детьми (их привезла с собой вторая жена Радищева, Е. В. Рубановская, которая предваряя подвиг жен декабристов, последовала за ним в Сибирь).

Почти сразу же взялся Радищев и за перо: меньше чем через две недели по приезде в Илимск начал работать над большим трактатом «О человеке, о его смертности и бессмертии». Трактат дает развернутое изложение философских взглядов Радищева, представляющих собой теоретическую основу политических воззрений автора оды «Вольность» и «Путешествия из Петербурга в Москву». Основные вопросы бытия и теории познания Радищев решает, исходя из материалистических позиций. Он твердо выдвигает положение о материальности всего существующего. Он подчеркивает первичность материи и вторичность сознания: «...бытие вещей независимо от силы познания о них и существует по себе» (II, 59). Признавая вечность материи: «Природа... ничего не уничтожает, и небытие или уничтожение есть напрасное слово и мысль пустая» (II, 102), он отрицает существование души и ее бессмертие. Правда, в этом вопросе сказывается непоследовательность Радищева, который хотел бы в последних частях своего трактата принять «сердцем» то, что его разум категорически отрицает. Есть в высказываниях Радищева и следы деизма. Но в целом трактат Радищева — замечательное произведение русской материалистической мысли, в своем 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 торге».

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 снисkanie всего того, что сделать может блаженство общественное!» (II, 146—147). 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 вернуться в Россию и поселиться без права выезда, под надзором полиции, в небольшом калужском имении, селе Немцове. Через некоторое время Радищеву удалось добиться разрешения побывать у родителей, и в начале 1798 г. он отправился

с детьми в Верхнее Аблязово, где и пробыл весь год. Под влиянием своих наблюдений над сельским хозяйством в Аблязове и Немцове Радищев принялся за писание работы «Описание моего владения», посвященной вопросам крестьянской экономики. Работа эта не закончена, но направление ее 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, дая удовлетворения тому, должен иметь собственность и проч.» (II, 186—187). Это неразвернутое замечание весьма многозначительно. Основной задачей работы Радищева было, очевидно, доказать государственную необходимость дарования крестьянину права собственности, которого он лишен при крепостничестве; причем дарование этого права рассматривается автором как первый шаг по пути освобождения крестьян; 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 I и восшествия на престол Александра I—Радищев был окончательно амнистирован и даже, по настоянию его бывшего благодетеля Воронцова, привлечен 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 права, вынесенные им из Лейпцига, развившиеся и окрепшие в горниле мысли, создавшей «Путешествие», казалось, наконец-то нашли себе настоящее применение. Не удивительно, что Радищев готов был на короткое время поверить в реальность и прочность либеральной «весны». «Мрачные тени позади, впереди 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 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, обращенные к Франции 1790 г.: «О, Франция, ты еще хождаешь близ Бастильских пропастей»), неосновательно. На самом деле, как это установил один из новейших исследователей А. И. Старцев, Радищев выступает здесь против конституционного буржуазно-аристократического большинства народного собрания и за одного из вождей революции, Марата. Но к диктатуре якобинцев Радищев отнесся, оче-

видно, не сочувственно. В «Песни исторической», написанной Радищевым, по-видимому, 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 поглощен водоворотом: «счастье и добродетель и вольность пожрал омут ярой». Однако крушение надежд на революцию не заставило Радищева пойти столь традиционным для большинства наших «вольтерьянцев» конца XVIII — начала XIX в. путем отречения 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 склонен поверить в возможность другого пути, усиленно пропагандировавшегося той же французской просветительной философией (Вольтер, Дидро и другие): преобразования государственного и общественного строя, насаждения идей «истины, вольности и света» сверху, посредством созидательной деятельности просвещенных монархов. Он даже готов теперь признать исторические заслуги той, против кого было непосредственно направлено «Путешествие из Петербурга в Москву»: среди разбушевавшейся пучины, среди обломков разбитого корабля революции возвышаются в перспективе миновавшего столетия «две скалы» — Петр I и Екатерина II. Заканчивается «Осмнадцатое столетие» Радищева почти в стиле ломоносовской оды: «дух» Петра и Екатерины «живет» в новом монархе Александре I.

В связи со всем этим за работу по составлению законов Радищев принялся с исключительной горячностью. На основе его «Опыта о законодательстве» 80-х годов им была составлена записка «О законоположении» и связанные с ней два проекта, из которых особенное значение имеет обширный проект гражданского уложения. В своих проектах Радищев не мог, понятно, ставить вопрос о коренном революционном преобразовании России, как он ставил его в ряде мест своего «Путешествия». 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 реформах (в духе «Проектов в будущее», также имевшихся в «Путешествии»), намерение осуществить которые неоднократно заявлялось самим Александром I. Но и эти 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», дает 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 все 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 передает, со слов современников, о характерной реплике по адресу Радищева его непосредственного начальника в комиссии графа Завадовского, удивленного «молодостью его седин»: «Эх, Александр Николаевич, охота тебе 'пустословить по-прежнему! или мало тебе было Сибири?» (XII, 34). Один из сыновей Радищева в своей биографии отца рассказывает, что незадолго перед смертью он обратился к детям со словами: «Ну, что вы скажете, детушки, если меня опять сошлют в Сибирь?» Из этих слов видно, что Радищев скоро разгадал подлинную сущность нового царя, в либеральные жесты которого он было поверил на короткий срок.

По-видимому, около этого времени Радищев работал над большим литературным замыслом — незаконченной 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 лютои и злобы,
Он изрыгнет ад всем в души... (II, 108).

Здесь естественно напрашивается аналогия не только с убийством Петра III и воцарением Екатерины II, но и с совсем недавними событиями — убийством тирана Павла I и воцарением «кроткого» и сладкоречивого Александра I. Эти строки дают основания считать, что Радищев проник 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.

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 5, стр. 28.

И не страх перед новой ссылкой в Сибирь, а именно глубокое разочарование в возможности осуществления хотя бы даже той относительно умеренной программы преобразований, с которой Радищев выступил в своих законодательных проектах, было основной причиной, вызвавшей роковой исход.

Воспитанный, как и многие его современники, на классических примерах героев-республиканцев древнего Рима, Радищев издавна считал, что в случае безнадежности борьбы с угнетением, тиранией добровольная смерть может явиться для человека единственным способом выразить свое непокорство, утвердить свое человеческое достоинство и, тем самым, морально восторжествовать над мучителем и тираном. Этому учит положительный герой «Путешествия из Петербурга в Москву» крестичский дворянин своих сыновей. Об этом Радищев снова пишет в своем сибирском трактате «О человеке»: «Терзанию, болезням, изгнанию, заточению, всему есть предел непреодолимый, за которым земная власть есть ничто. Едва дух жизненный излетит из 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 осмеяние» (II, 96). Не видя вокруг себя никаких сил, с помощью которых можно было бы хотя бы с малейшими шансами на успех восстать против «земной власти», Радищев стал на единственный, как ему казалось, оставшийся для него путь «осмеяния» тирана: 11 сентября 1802 г. он принял смертельную дозу яда.

Политический, мятежно-протестующий характер самоубийства Радищева, нагляднее всего виден из одной его записки, сделанной незадолго перед смертью: «Потомство за меня стомстит». По существовавшим тогда правилам имя Радищева как самоубийцы должно было быть проклято с церковного амвона. Его могила на Волковом кладбище в Петербурге оказалась затеряна. Но потомство по заслугам отомстило палачам Радищевых.

Первым дошедшим до нас оригинальным произведением Радищева был «Дневник одной недели» (1773) — произведение литературно-воинствующее и для своего времени глубоко новаторское.

Русский классицизм, пафосом которого было утверждение мощного национального Русского государства и отсюда подчинение личных интересов интересам государственным, явно стал утрачивать то прогрессивное значение, какое он имел под пером Ломоносова. Утвердившееся и окрепшее государство помещиков и торговцев при Екатерине II все оголеннее и циничнее выказывает свой узко и корыстно классовый, крепостнический характер. Утверждение — по отношению к такому государству — прав отдельного человека, его достоинства, его значения, его свободы от феодально-крепостнических оков становится лозунгом передовых умов эпохи.

Пафосом утверждения прав человека на свою личную жизнь, на мир своих внутренних чувств и личных переживаний и проникнут радищевский «Дневник одной недели». Провозглашая в нем, в противовес отвлеченно-рассудочным нормам классицизма, новое отношение к действительности, определяемое им словом «чувствительность», Радищев подводит под это философскую основу, полностью выдержанную в духе сенсуализма, окрашенного в материалистические тона. «Ужели человек толико раб своей чувствительности, что и разум его едва сверкает, когда она сильно востревожится?» — вопрошает себя автор «Дневника» и тут же категорически подчеркивает 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 свое имеет в твоих пальцах и твоей наготе. Гордись своим рассудком, но прежде воспрями, чтобы острие тебя не язвило и сладость тебе не была приятна» (I, 140).

В «Дневнике» нет фабулы, нет никаких внешних событий. Содержание «Дневника» — описание душевных переживаний автора, вернее, одного чувства — невыносимого одиночества, — безраздельно владеющего им в течение одиннадцати дней, которые проходят 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 («отдаляющаяся карета»), обрывается на их возвращении («карета остановилась — выходят...»). Все пространство повести-дневника заполнено переживаниями страдающего авторского «я». Автор почти не говорит нам, что делал все это время, зато подробнейшим образом описывает, как он чувствовал. Да и что бы он ни делал, все вызывало в нем 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 страдания: «печаль», «уныние», «грусть», «беспокойствие», «скорбь», «пагуба», «бедствие», «тягость», «сокрушение», «отчаяние», «терзание», «горечь». 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 все же нет с автором «Дневника» сейчас, сию минуту.

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, чрезвычайная экзальтация чувства, сила и мучительность

которого ни в какой мере не оправдываются реальным поводом, его вызывающим,— все эти черты делают «Дневник» по существу (в печати он появился позднее, только после смерти Радищева) 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» — исключительная душевная чуткость и восприимчивость — останется почти неизбежной эмоциональной окраской большинства его произведений; но замкнутая в своих личных переживаниях болезненно преувеличенная чувствительность «Дневника» перерастает в них в могучее революционное чувство скорби и гнева при зрелище угнетенного народа — «уязвленность» «страданиями человечества». И именно «страдания человечества», а не боли и радости одинокой души станут основной темой и пафосом последующего радищевского творчества, найдя свое полное выражение в «Путешествии из Петербурга в Москву». В период «Дневника», как и позднее, Радищев писал и лирические любовные стихи, проникнутые чувствительностью, но они мало его удовлетворяли.

В 1780 г. он принимается за большую критико-биографическую статью о Ломоносове — «Слово о Ломоносове» (закончено в 1788 г.), которым впоследствии заключает свое «Путешествие из Петербурга в Москву». Статья написана в форме похвальной речи, но к оценке деятельности Ломоносова Радищев подходит с замечательной разносторонностью и широтой, отмечая и сильные и слабые ее стороны. Причем 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 литературы, создателя нового стихосложения, художественно оправданного его литературной практикой, и в особенности борца за национальный русский язык — «насадителя русского слова», — Радищев в то же время укоряет Ломоносова за хвалебный тон его од. «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; и, если удастся когда-либо достигнуть непрерывного твоего в стихах благогласия, но доселе не удалося еще никому» (I, 388—389). Свое собственное «Слово о Ломоносове» Радищев демонстративно строит прямо в противовес «общему обычаю ласкати ца-

рям»: «Пускай другие, раболепствуя власти, превозносят хва-
лоу силу и могущество», — заявляет он в самом начале
«Слова», — мы воспоем песнь заслуге к обществу» (I, 380).

Еще более прямым и резким вызовом «общему
обычаю» является написанная как раз в эту же
пору (1781—1783) ода самого Радищева «Воль-
ность». В «Слове о Ломоносове» Радищев снова решительно вы-
ступает против классицизма с его строжайше регламентирован-
ной системой правил. Теоретизирующе-отвлеченному, бесстраст-
ному «уму» классицизма он опять противопоставляет горячее и
непосредственное «чувство».

Однако новой формы для выражения «жара вольности», уже
наполнявшего его собственную душу, Радищев еще не обрел.
Опыт «Дневника одной недели» с его погруженностью человека
в самого себя, отъединенностью от внешнего мира здесь явно не
подходил. И вот оду «Вольность» Радищев пишет в традицион-
ной «классической» форме, по правилам Ломоносова: высоким
«штилем», ямбами и десятистишной строфой. Однако, следуя в
формальном отношении прочно укоренившейся традиции хва-
лебно-торжественной оды, Радищев внес в нее — и это должно
было тем резче поразить современников — совсем новое, прямо
противоположное содержание. Хвалебная ода «воспевала» мо-
нархов, 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 развернутое, вдохновенно
поэтическое изложение тех мыслей, которые были сжато сфор-
мулированы им в примечании к переводу Мабли о «самодержав-
стве» как «наипротивнейшем человеческому естеству состоя-
нии». В своей оде он развивает теорию государственной власти,
основанной на принципе верховного главенства народа, востор-
женно прославляет все случаи восстания народов против царей,
взволнованно-сочувственно рисует наиболее острый и мятеж-
ный эпизод из английской революции XVII в., горячо приветст-
вует происходившую как раз в это время американскую рево-
люцию, наконец, пламенно предвещает торжество освобожден-
ного народа и на своей родине, в России. Особенно пагетиче-
ски — в ярких наглядных образах — разрабатывает Радищев
выдвинутое им в примечании положение о том, что «неправосу-
дие государя» дает право народу судить и карать его, как злей-
шего преступника. Радищев иллюстрирует это историческим
примером — судом над английским королем Карлом I и его по-
следующей казнью во время буржуазной английской рево-
люции XVII в., давая в своей характеристике Кромвеля замеча-
тельный образец широкого, всестороннего подхода к оценке
исторических деятелей — осуждая его, как «злодея», за то, что

он захватил в свои руки 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».

Причем этот исторический пример имеет для Радищева отнюдь не теоретически-отвлеченный характер. Автора оды «Вольность» интересует не история, а современность, живая, конкретная русская действительность. И не об отношениях царя и народа вообще, а явно имея в виду Екатерину II и угнетенный ею могучий русский народ, который имеет полное моральное право призвать ее 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, в народе зрит лишь подлу тварь», которая полностью должна подчиняться его произволу. «И мы, — возмущается Радищев, — внимаем хладнокровно», спокойно относимся к тому, что «крови нашей алчный гад» превращает «в ад» нашу жизнь, стоим на коленях вокруг «надменна престола». Но вечно так не будет продолжаться: «Мститель, трепещи, грядет», — обращается поэт к царю и вслед за тем рисует вдохновенно-яркую картину всенародного вооруженного восстания («Возникнет рать повсюду бранна, || Надежда всех вооружит») против «истукана», «сторучного исполина» — царя, которого народ призвет 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! (I, 7).

Радищев понимает, что эта столь страстно и горячо нарисованная им картина конца «бед народа» — дело еще очень далекого будущего: «не приспе еще година, не совершились судьбы». Но вместе с тем он безусловно знает и верит, что придет «вожделенная» пора, когда прозревшие народы, восстав, «задавят» «хищного волка» — царя, которого столь долгое время они слепо почитали «своим отцом». Говоря так, Радищев, несомненно, имел в виду недавнее восстание Пугачева, царистскому характеру которого он противопоставляет впервые выбрасываемый им революционный лозунг борьбы с царем как таковым. Именно потому-то Екатерина и называла Радищева «бунтовщиком хуже Пугачева». 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 исполнину» самодержавия соответствует «стоглавая гидра» церкви: «Власть царска веру охраняет, || Власть царску 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 нападков на отдельных представителей церкви он переходит к нападению на церковь вообще как на соподчиненный царской власти государственный аппарат рабства и эксплуатации.

Грозная бичующая сатира, направленная против царского самодержавия и крепостничества, «Вольность» Радищева является одновременно 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 народ, трудящийся. Об этом судия-народ грозно напоминает преступнику-царю:

Сковав сторучна исполнина,
Влечет его как гражданина
На плаху, где народ воссел.
«Преступник власти мною данной!
Вещай, злодей, мною венчанной,
Против меня восстать как смел?..
Покрыв я море кораблями,
Устроил пристань в берегах,
Дабы сокровища торгам
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 ученым, 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.. Мастеровые, «бергалье», 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 ее главный герой — такая постановка проблемы совершенно переносила традиционные представления литературы того времени, 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 сокращенном виде тоже включил впоследствии в состав «Путешествия из Петербурга в Москву», Екатерина II в гневе и с величайшим возмущением написала: «Ода совершенно явно и ясно бунтовской, где царям грозитя плахою. Кромвелев пример приведен с похвалою. Сии страницы суть криминального намерения, совершенно бунтовские». Действительно, ода «Вольность» обнаруживает не только исключительную смелость и пронзительность политической мысли автора. Под руками Радищева традиционная хвалебная ода ставится на службу революции, становится острым оружием, зажигательной прокламацией, беспощадно клеймящей и царское самодержавие, и церковь, призывающей массы к вооруженному восстанию.

Все это делает замечательную оду Радищева родоначальницей всей нашей последующей революционной поэзии и непосредственной предшественницей и образцом для одноименной оды Пушкина. Правда, у Пушкина передовое содержание, проникнутое освободительными идеями своего времени, обрело и совершенную художественную форму. Об оде Радищева, при всей ее страстной энергии, мы этого еще не можем сказать. Зато по своему революционно-политическому наполнению она, несомненно, сильнее. Радищев и сам сознавал художественные недостатки своей оды: «Смысл в стихах неясен, и много стихов топорной работы» (I, 354). Однако эта «топорность» соответствовала некоторым принципам эстетики Радищева. «Осызанию подлежать будет всегда гладкость. Никогда не разрешит благотворная шероховатость в тебе нервов осязательности», — говорит в радищевском «Путешествии из Петербурга в Москву» Истина ослепленному ложными картинами всеобщего благополучия царю (I, 253). Такой же «гладкой» «благогласной», сглаживающей все противоречия, была, с точки зрения Радищева, и ломоносовская поэтическая традиция. Наоборот, сам он стремится «разодрать» у своих читателей «нервы осязательности», дать резко почувствовать всю безжалостно-суровую «шерохова-

тость» подлинной действительности екатерининского времени. Именно в силу этого он даже готов в какой-то мере предпочесть «изящным» и «непрерывно благогласным» стихам Ломоносова некоторые строки «дерущего слух» и «впадавшего в столь уничижительное презрение» творца политически оппозиционной «Тилемахиды» Третьяковского, которого он, по его собственным словам, читал «для отдохновения от чтения торжественных песней». «Смейтесь, как хотите: «чудище обло, огромно, стозевно и лаяя» не столь дурной стих», — заявляет он в одном из вариантов к «Путешествию» (I, 431). Сам Радищев также подчас предпочитает сознательно затрудненные, 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» (I, 354). И. Радищев оставляет стих таким, как он есть, хотя мог бы без всякого труда сделать его более «гладким», более легким для произношения. Это позволяет думать, что «шероховатая», затрудненная 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 все же явно не удовлетворяла его. Именно этим, очевидно, объясняется то, что во всем дошедшем до нас творческом его наследии образец этот оказался единственным. Зато в его творчестве продолжает дальнейшее развитие линия революционной публицистики, начало которой было заложено примечанием (в переводе из Мабли) о «самодержавстве». Следующим образцом ее является «Письмо к другу, жительствующему в Тобольске, по долгу звания своего», посвященное описанию торжественного открытия 7 августа 1782 г. фальконетовского памятника Петру I — знаменитого «Медного всадника». 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 Петр старался внедрить. Радищев решительно оспаривает это несправедливое и оскорбительное для «преславного» «народа российского» мнение совершенно не знающего его «женевского гражданина». Вопреки ему он подчеркивает, что Петр, не в пример многим другим царям, «коих ласкательство великими называет» (вспомним, что «великой» уже при ее

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 свое признание его величия весьма характерной оговоркой, существенно ограничивающей значение его деятельности: Радищев не прощает Петру, облеченному «ужасом беспредельно самодержавных власти», окончательного закабаления крестьянства в результате подушной переписи и некоторых других мероприятий. «Да не уничижуся в мысли твоей, любезный друг, превознося хвалами столь властного самодержавца, который истребил последние признаки дикой вольности своего отечества. Он мертв, а мертвому льстити не можно! И я скажу, что мог бы Петр славнее быть, возносясь 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 своей власти, сядя на престоле» (I, 150—151). Эта концовка — совершенно в духе Радищева, и недаром Екатерина, заинтересовавшись после прочтения «Путешествия» и «Письмом», неодобрительно подчеркнула в нем ряд мест, а в заключение заметила, что, как видно из «Письма», «давно мысль» Радищева «готовилась по взятому пути».

Другим замечательным образцом революционной публицистики Радищева является его «Беседа о том, что есть сын Отечества», написанная им, видимо, уже после окончания «Путешествия из Петербурга в Москву» (опубликована в декабре 1789 г.).

Тема «Беседы» — определение существа истинного патриотизма. Радищев начинает с утверждения, что далеко не всякий достоин «величественного наименования сына Отечества (патриота)». Имя «сына Отечества» принадлежит 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 подчеркивал Радищев, всякое чувствительное сердце исключение является для него лишь поводом, 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 закрепощенным крестьянам, «кои уподоблены лошади, осужденной на всю жизнь возить телегу, и не имеющей надежды освободиться от своего ига, получая равные с лошадьми воздаяния и претерпевая равные удары», «коим наималейшее желание заказано, и самые маловажные предприятия казнятся; им позволено только расти, потом умирать». «Человек, человек потребен для ношения име-

ни сына Отечества!» — восклицает Радищев. «Но где он? где сей, украшенный достойно сим величественным именем?» (I, 215—216).

Отказывая в праве называться «сынами Отечества» угнетенным, стоящим вне закона крепостным рабам, Радищев еще решительнее отказывает в этом праве угнетателям, гневные сатирические зарисовки которых вслед за тем и дает. В этих зарисовках перед нами проходят старые знакомцы: вертопрахи, щеголи, праздные тунеядцы — традиционные персонажи сатирической литературы XVIII в., — от сатир Кантемира до сатиры Новикова и Крылова. Однако Радищев накладывает на эти привычные фигуры еще более резкие, густые краски, рисует их в тонах нарочито грубого натурализма, превосходно передающего ненависть и презрение к ним автора. Иронически вопросив после гневно-негодующей и презрительной зарисовки щеголя: «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 насилием, 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 восхищается 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?» (I, 217). Легко заметить, что в только что приведенном месте статьи Радищев смело переходит от сатирического высмеивания «притеснителей частных» — молодых щеголей и тунеядцев-помещиков — к изобличению «злодеев человечества», «притеснителей общих» — Потемкина и даже самой императрицы.

Перечислив всех тех, кто не является сыном Отечества, хотя обычно 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, благонравие и благородие. Но во все эти привычные понятия Радищев вкладывает новое демократическое содержание. «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 нем 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» (I, 218—220).

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 приступать к их постепенному освобождению от крепостной зависимости.

В таком же демократическом смысле интерпретируются Радищевым понятия благородства и «благонравия», т. е. истинного патриотизма. Для подлинного патриота всякая общественная должность, все виды службы государству и народу одинаково значительны; для него «нет низкого состояния в служении Отечеству», он «всем жертвует для блага оногo» и, «ежели уверен в том, что смерть его принесет крепость и славу Отечеству, то не страшитя пожертвовать жизнью» (I, 221).

Патриотические мотивы присущи всем передовым явлениям русской литературы XVIII в. С особенной мощью звучат они в поэзии Ломоносова. Но только у Радищева идея патриотизма наполнилась революционным содержанием. Быть истинным сыном Отечества — патриотом значило для него бороться за народную свободу и народные права, не только героически отстаивая их от внешних врагов, но и вырывая их из хищных когтей царского самодержавия и крепостников-помещиков. Выражением именно такого революционного патриотизма и является рассматриваемая статья Радищева, пафос которой — требование скорейшего превращения рабов в людей, скорейшего снятия с большей части народа «ужасных уз» крепостнического гнета.

Принадлежность «Беседы о том, что есть сын Отечества» Радищеву была установлена сравнительно недавно. В литературе о нем «Беседе» уделялось относительно 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 стоит повесть Радищева «Житие Федора Васильевича Ушакова» (1788).

Уже само заглавие этого произведения носило подчеркнуто демонстративный характер. Слово «житие» обычно связывалось с жизнью святого. «Житиями» назывались подчас и жизнеописания крупных государственных деятелей — царей, военачальников и т. п. Намерение Радищева рассказать о жизни совсем простого, рядового, даже ничтожного, по понятиям того времени, человека, отличавшегося всего лишь высокими моральными качествами, да еще назвать этот рассказ «житием», — в какой-то мере продолжало линию «Дневника одной недели» с его вниманием к частной жизни, вместе с тем свидетельствуя о замечательном для того времени демократизме мышления Радищева. Но в противоположность «Дневнику одной недели», цель автора — не психологический анализ переживаний, а описание событий 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, далеко идущие политические выводы. Бокум при всей его мелкости и ничтожности рассматривается Радищевым как одно из характерных проявлений екатерининского самовластия вообще.

Это был маленький, «частный» тиран и «притеснитель», поступки которого были, однако, совершенно подобны действиям «притеснителей общих». С другой стороны, конфликт между студентами и Бокумом представлялся Радищеву как бы прообразом и даже своего рода программным образцом 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 гнета заключены залог и возможность освобождения. «Человек много может сносить неприятностей, удручений и оскорблений. Доказательством сему служат все единоначальства. Глад, жажда, скорбь, темница, узы и самая смерть мало его трогают. Не доводи его токмо до крайности. Но сего-то притеснители частные и общие, по щастию человечества, не разумеют...» (I, 166—167). Другими словами, невыносимость гнета в конце концов неминуемо должна вызвать отпор против него, повлечь за собой вос-

стане, революцию. И этот-то именно путь и представляется Радищеву самым «благим» для «страждущего общества». Наоборот, всякие частичные послабления гнета, 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 подбадривает себя на борьбу гораздо более опасную и тяжелую, 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. Все это делает «Житие» своеобразным литературным предварением последнего.

**«Путешествие
из Петербурга
в Москву».**

Несомненным литературным прообразом «Путешествия из Петербурга в Москву» послужил Радищеву «Отрывок путешествия в***», опубликованный в «Живописце» Новикова вскоре после возвращения Радищева в Россию. Однако непосредственным толчком к тому, чтобы оформить в виде описания путешествия накопившийся в течение многих лет материал (обильные наблюдения и напряженные раздумья над русским общественно-политическим строем, ряд отдельных, делавшихся в разное время набросков и заготовок), явилось скорее всего путешествие, предпринятое Екатериной II весной и летом 1787 г. на юг России, — в Новороссию и Крым.

Путешествие было совершено императрицей с необычайной торжественностью, помпой и колоссальными затратами, которые всей своей тяжестью легли на трудовой народ — на крестьянство. Так, для того чтобы перевезти царицу и ее свиту, крестьяне тех губерний, через которые она проезжала, должны были в самую горячую рабочую пору выставить 76 тысяч лошадей. Путешествие совершалось и по суше, и водой. «Императрица пустилась в путь по Днепру, — рассказывает приглашенный к участию в путешествии французский посол граф Сегюр, — на галере, в сопровождении великолепнейшей флотилии, состоящей из 80 судов и трех 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...» По приказу всемогущего Потемкина, бывшего тогда Новороссийским генерал-губернатором, на всем протяжении пути были наспех сооружены искусственные бутафорские деревни, так и получившие название «потемкинских деревень», которые должны были наглядно проде-

монстрировать, как якобы счастливо и изобильно живет русское крестьянство. Продажными казенными писателями это «высочайшее» путешествие было использовано для опубликования восторженных сообщений о необычайном благоденствии и процветании народов России под «материнским» скипетром «просвещенной» монархини. Этому-то нагло и цинично организованному шарлатанству и обману Радищев и противопоставляет в своем «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... «Отыми завесу с очей природного чувствования — и блажен буду». Сей глас природы раздавался громко в сложении моем. Воспрянул я от уныния моего... я почувствовал, что возможно всякому соучастником быть во благоденствии себе подобных. — Се мысль, побудившая меня начертать, что читать будешь» (I, 227). Слова эти определяют не только содержание и революционно просветительную направленность, но и философско-материалистическую установку книги Радищева. Радищев стремится в своей книге поднять «завесу с очей» — увидеть и показать действительность 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 произведением глубоко правдивым, реалистичным. В своей книге Радищев взирает на действительность взволнованным взором гражданина, страстно желающего счастья родной стране (в некоторых авторитетных списках произведение Радищева прямо имеет словно бы подчеркивающее это, двойное заглавие: «Проницающий гражданин, или Путешествие из Петербурга в Москву»). Вопреки жанру книги, в ней почти отсутствуют описания природы, всякого рода достопримечательностей. Внимание автора поглощено людьми, их жизнью, отношениями между ними, «уязвленная» душа путешественника прикована к «страданиям человечества».

«Путешествие» Радищева является единственной в своем 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, просвещения и культуры (школа, печать, цензура) — не только ставятся в его книге, но и получают замечательное разрешение в духе передовых идей того времени: естественного права, общественного договора, верховной власти народа, политической сво-

боды — «вольности», «естественного и гражданского равенства», нового понимания права собственности (земля должна принадлежать тем, кто ее обрабатывает; помещики, использующие чужой труд, суть «варвары» и «грабители», их богатство им не принадлежит) и т. д., причем все эти идеи обретают под пером 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 жен и детей «дурной болезнью» — в главе «Яжелбицы»); обманы и беззакония вельмож (глава «Завидово»); алчность, грабеж и жестокосердие крепостников-помещиков и, главное, безбрежное море страданий закрепощенного крестьянства.

«Радищев — рабства враг» — так сжато и точно определил позднее основной пафос радищевской книги Пушкин (II, 269). И действительно, тема крепостного рабства — этот вопрос всех вопросов тогдашней русской исторической жизни — стоит в центре «Путешествия». По подсчету одного из новейших исследователей Л. И. Кулаковой, «из двадцати шести глав в «Путешествии» двенадцать посвящены положению крестьян». Свое отрицательное отношение к крепостничеству Радищев обосновывает со всех точек зрения. С точки зрения экономической он подчеркивает 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, судья, 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»¹, — клеймит в своей книге чудовищную несправедливость, бесчеловечность крепостничества.

Уже в самом начале своего пути, слушая «заунывную песню» ямщика, путешественник замечает, что «скорбь душевная» — основная нота «русских народных песен». Скорбная и унылая песня ямщика является как бы музыкальным введением и ко всему «Путешествию». Картины «зверообразного самовластия, когда человек повелевает человеком», тяжелой крестьянской неволи начинаются развешиваться 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 имения ценой полного разорения крестьян), «Медное» (продажа крестьян с публичного торга), «Городня» (рекрутский набор), наконец, «Пешки» (описание скудного крестьянского быта, нищей и убогой крестьянской избы).

Во многих описаниях и картинах «Путешествия» повторяются темы и мотивы, уже встречавшиеся 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, Стародумов. Даже автор «Отрывка путешествия в***», который, по верным словам Н. А. Добролюбова, ушел «гораздо далее всех обличителей того времени», в противовес деревне Разореной, ссылаясь на соседнюю деревню Благополучную. В «Путешествии из Петербурга в Москву» о «благополучных деревнях» вовсе не упоминается. Время от времени по его страницам мелькают образы добрых дворян: добродетельный дворянин, прививающий своим детям здравые понятия о воспитании и семейных отношениях, в главе «Крестьяцы», «добросердечный барин», о котором рассказывает рекрут в главе «Городня», и др. Однако их личные хорошие качества не способны изменить что-либо в существующем положении вещей. Самое добро, которое они делают, неизбежной силой существующего порядка обращается в зло. Добросердечный старый барин дает сыну своего крепостного дядьки воспитание наравне со своим собственным сыном, вместе с которым отправля-

¹ М. И. Калинин, О коммунистическом воспитании и обучении, М., 1948, стр. 74—75.

ет его продолжать образование за границу. Во время пребывания молодых людей в «чужих краях» старый барин умирает, не успев выполнить обещания — дать своему Ванюше «отпускную». Между тем его сын, «сотоварищ» Ванюши, 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. Ни к чему не приводит стремление другого «человеколюбивого» дворянина из однопалатных Крестьянкина «делать добро», пользуясь своим служебным положением председателя уголовной палаты. После неудачного заступничества за крестьян, убивших в порядке самозащиты зверей-господ, ему ничего не остается, 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 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 редкой смелостью», — написала Екатерина в одном из своих примечаний на «Путешествие». И действительно, самодержавие, царизм, наряду с рабством, является второй основной мишенью книги Радищева. Царь, «первейший в обществе... убийца, первейший разбойник... враг лютейший» — главный виновник совершающегося зла, — таково основное утверждение его книги, подготавливающееся с первых же ее страниц и выдвигаемое в ряде последующих мест со все усиливающейся энергией и определенностью. «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» представляет собой исключительный по яркости и смелости памфлет на Екатерину II и ее ближайших пособников. Недвусмысленность этого памфлета так определена, что в изображении, например, военачальника, вместо борьбы с врагом «утопавшего в роскоши и веселии», а воинов своих почитавшего «хуже скотов», Потемкин не мог не узнать себя. 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 бьет по самому уязвимому месту императрицы — несоответствию ее слов и дел: показного блеска, пышного декоративного фасада империи и удручающих картин крепостного угнетения — «стеснений» порабощенного народа.

В центральном месте «Сна» (встреча царя с «неизвестной странницей» «Прямовзорой» — Истиной) 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. В дальнейшем течении «Сна» торжественная ода превращается в хлещущую сатиру. После того как «глазной врач» — «Прямовзора» снимает царю бельма с глаз, «все вещи» предстают ему «в естественном их виде». Со всем окружающим происходит страшная перемена. Пышность и блеск оказываются грязью и кровью. С действительности полностью 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, веслами двигаемого в пути своем, живут в тишине и устройстве; но загляни в их сердце и душу. Терзание, скорбь, отчаяние» (I, 315—316).

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 определенный смысл и эпиграф к нему, который Радищев заимствовал, слегка изменив его, из поэмы «Тилемахида» Тредиаковского: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй». «Чудище» — это екатерининское самодержавие; соответствующий стих взят из того места поэмы, в котором рассказывается о муках, претерпеваемых в Тартаре «злыми» царями. Глядясь в зеркало, подставляемое им одной из богинь мщения — Эвменид, они видели себя хуже и страшнее всех 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 гризевной и Ляей,
Из челюстей что своих кровь блюет, ядовиту и смольну,
Коя могла б заразить живущих всех земнородных.

Презрительно высмеянная и, казалось, навсегда литературно уничтоженная Екатериной «Тилемахида» Третьяковского неожиданно снова поднялась и пошла на нее грозной книгой Радищева.

Изобличение «злых царей» — тиранов — одна из настоящих тем нашей литературы XVIII в. Однако при этом «злым царям» всегда противопоставлялись цари добрые, воплощением которых обычно и оказывался царствующий в данное время монарх. Радищев придает этой теме 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 облечен ею. Эта мысль 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 борьбы с этим злом. Тем самым Радищев предугадал основные пути дальнейшего 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 своем, разбили железом, вольности их препятствующим, главы наши, главы бесчеловечных своих господ, и кровию нашу обагрили нивы свои! что бы тем потеряло государство? Скоро бы из среды их исторгнулися 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» (I, 368—369).

Только что приведенные слова замечательны и тем, что Радищев смело разрешает здесь проблему отношения народной революции и культуры, проблему, 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.

Во всей нашей прежней художественной литературе почти нет произведений большей революционной зарядки, чем «Путешествие» Радищева. По своей форме и стилю, по приемам типизации человеческих характеров книга Радищева находится еще у истоков художественного реализма, но по глубине взгляда, «проницающего» действительность, по изумительной для того времени верности в постановке основных задач, стоявших перед русским обществом, «Путешествие из Петербурга в Москву» является одним из самых социально зорких произведений русской литературы XVIII—XIX вв.

Тема восстания поработанного крестьянства против «алчных зверей, пиявиц ненасытных» — помещиков-крепостников и «хищного волка» — царя, восстания, которого Радищев страстно ждет и к которому грозным голосом пророка и судии, «мстителя», «прорицающего вольность», пламенно призывает, проходит через всю его книгу. С горечью неоднократно показывая, что крестьянин лишен всех гражданских прав — «в законе мертв», Радищев тут же с силой прибавляет: «Нет, нет, он жив, он жив будет, если того восхочет...» (I, 305). Смысл этих слов не вызывает сомнений. «Все те, кто бы мог свободе поборствовать, — пишет в другом месте Радищев, — все великие отчинники, и свободы не от их советов ожидать должно, но от самой тяжести порабощения» (I, 352). «Надежду полагает на бунт от мужиков», — злобно комментирует Екатерина. В оде «Вольность» Радищев восторженно мечтает о неизбежном приходе грядущей победоносной революции.

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 пепл по нивам, на них же совершался его мучительство...» (I, 326). Правда, слова эти обращены к блюстителям закона, которые 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. Мало того, в «Путешествии» Радищев прямо признает 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 поработанного крестьянства, но и рисуя яркую картину крестьянского протеста — убийства крестьянами помещика и его трех сыновей. При этом устами рассказчика, председателя уголовной палаты, 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» (I, 275). Такая постановка вопроса наносила удар в самое сердце всему крепостническому строю, и не удивительно, 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». Не удивительно, что Екатерина именно эту главу особенно испещрила злобно-негодующими замечаниями, переходящими в прямые ругательства.

Полностью понимал Радищев и закономерность Пугачевского восстания, в то же время с неодобрением подчеркивая его царистский (слова о «грубом самозванце») и, главное, стихийный, лишенный революционной сознательности и потому бесперспективный характер: «Они искали паче веселие мщенья, нежели пользу сотрясения уз» (I, 320).

У буржуазных историков русской общественной мысли имела тенденция всячески затушевать революционную направленность книги Радищева, выставив его 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 ее собственные идеи, выветрившиеся под влиянием страха перед французской революцией. Только что приведенные нами выдержки из «Путешествия», равно как злобно и испуганно-негодующие комментарии к ним Екатерины, лучше всего показывают полную абсурдность подобных толкований.

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, определявшихся русской социально-исторической действительностью 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 еще носил в основном метафизический характер, но, как уже отмечалось, не был до конца устойчивым и последовательным. Не вполне

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 358.

последовательны, а подчас в известной мере противоречивы и политические взгляды Радищева. Прекрасно сознавая, как мы увидели, что никогда монарх-самодержец не согласится добровольно поступиться своей властью, Радищев иногда готов был рассчитывать на преобразовательную деятельность просвещенного монарха (см. оба его «Проекта в будущем», так же, как уже известное нам стихотворение «Осмнадцатое 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 Пугачева, угрожая им возможностью новой и еще более беспощадной народной расправы (глава «Хотиллов»).

Радищев хорошо сознавал, что освобождения крестьян должно ожидать не от доброй воли «отчинников» — помещиков, а от самой тяжести порабощения, сознавал и все же порой пробовал «угovarивать» владельцев «крепостных душ». Для понимания этого противоречия необходимо иметь в виду следующее. Мышлению Радищева свойственна была существенно новая черта, чуждая сознанию большинства просветителей XVIII в., — историзм. Дабы что-либо разумное и справедливое воплотилось в жизнь, мало, чтобы люди поняли и признали его в качестве такового (а именно так думали просветители); надо еще, чтобы для этого существовали соответствующие исторические условия — «поборство обстоятельств». Взгляд на историю человечества и каждого отдельного народа как на закономерный исторический процесс был огромным шагом вперед. Именно это воззрение дало возможность Радищеву с такой уверенностью утверждать неизбежность наступления революции в России. Однако Радищев понимал, что сроки еще не настали, что победа народной революции в России — дело отдаленного будущего. Вероятно, немало способствовало такому сознанию и поражение восстания Пугачева. Уверенность в неизбежности революции («не мечта сие») сообщала его голосу в «Путешествии» особую твердость и силу, поскольку он сознавал, что своей книгой он служит делу революции, способствует приближению ее. Но «уязвленность» Радищева страданиями порабощенного народа была настолько велика, что успокаиваться только надеждами на будущее он не мог. Он хотел облегчить эти страдания теперь же, немедленно. Логически непоследовательно, но психологически понятно, что в этом стремлении Радищев порой готов был еще раз попытаться пойти традиционным путем, иллюзорность которого сам сознавал и неоднократно подчеркивал, — путем убеждения в необходимости проведения правительственных реформ и в первую очередь — освобождения крестьян. Важно отметить при этом, что в своем проекте освобождения крестьян путем законодательного распоряжения Радищев предполагал не-

временное наделение их землей. Историк «крестьянского вопроса» в России В. И. Семевский правильно замечал: «Проект Радищева по широте и определенности превосходит все ему предшествовавшие». Больше того, в своем требовании освобождения крестьян с наделением их землей Радищев превосходит и большинство последующих проектов 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, призывами к ней. Идейный и эмоциональный центр тяжести книги Радищева — ее 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

Демократизм и революционность мысли Радищева становятся особенно рельефными и очевидными, если сравнить ее с западноевропейскими просветителями XVIII в. Идеология даже наиболее передовых представителей западноевропейского Просвещения при всем ее теоретическом радикализме носила, как правило, отвлеченно-умозрительный характер. В своих же практических, конкретно-политических программах и требованиях сами носители этой идеологии оказывались обычно достаточно умеренными. В противоположность этому, политическая программа Радищева носит безусловно революционный и демократический характер. Восторженно приветствуя революционные движения на Западе, Радищев, понятно, не мог еще видеть их буржуазной природы, как и ограниченности той государственной формы — буржуазно-демократической республики, — которая казалась ему идеальной формой общественного устройства. Тем замечательнее его резко отрицательное отношение к таким позорным сторонам нового, буржуазного строя, как колониальный гнет, рабство негров: «Заклав индийцев 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. Си

¹ Один из новейших исследователей, Г. П. Макогоненко, сперва в статье о композиции «Путешествия», а затем в своих многочисленных работах о Радищеве, делает попытку снять указанные противоречия и непоследовательность в его политических взглядах. «Путешествие» он предлагает рассматривать в качестве произведения по своей структуре приближающегося к роману, 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, хотя и имеющая известное рациональное зерно, при всей ее внешней стройности и соблазняющей убедительности представляется неисторичной и надуманной.

то несчастные жертвы знойных берегов Нигера и Сенегала, отринутые своих домов и семейств, преселенные в неведомые им страны, под тяжким жезлом благоустройства, вздирают обильные нивы Америки, трудов их гнушающейся. И мы страну опустошения,— продолжает Радищев,— назовем блаженною для того, что поля ее не поросли тернием и нивы их обилуют произращениями 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 шест свободы столь же противно... как и самые узы» (I, 316—317). 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.

Выступает автор «Путешествия» и страстным борцом за мир между народами. С горячим сочувствием вспоминает он воспевание Ломоносовым мира — «возлюбленной тишины», энергично восстает против грабительских войн, навязываемых царями народам — «убийства, войною называемого», «где великие насилия именем права войны прикрываются», обличает алчных и хищных «завоевателей» — «ярых вепрей», которые опустошают свои и чужие земли, оставляя за собой «пустыню и мертвое пространство». К этим «злодеям человечества» Радищев обращается с грозным предостережением: «Если приобрел пустыню, то она соделается могилою для твоих сограждан» (I, 318).

Противопоставляя книгу Радищева известному памфлету на Екатерину II и ее двор «О повреждении нравов в России», принадлежавшему перу современника Радищева, крепостника-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 едет по большой дороге, он сочувствует страданиям масс, он говорит с ямщиками, дворовыми, с рекрутами...» (XIII, 273). «Страдания масс», настроения порабожденного крестьянства, незадолго до того наступившие исход в восстании Пугачева, явно и в весьма сильной степени отразились на «Путешествии» Радищева.

Народ в «Путешествии». Народ, крестьянство привлекает к себе особенно сочувственное внимание и Радищева-художника. В такой же мере, как книга Радищева богата проблемами, насыщена она 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, дво-

ряне-помещики (наследственные и вышедшие «из самого низкого состояния»), крупные и мелкие чиновники, купцы, мещане, семинаристы, монахи.

Но чаще всего и всего любовнее показывает Радищев образы людей из народа, рисует картины жизни и быта крестьянства. В главе «Любани» дается 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 остается только воскресенье для работы на себя и на свою семью. В главе «Медное» разввернута трагическая судьба крепостных, продаваемых с публичного торга. В главе «Городня» рассказывается драматическая повесть крепостного интеллигента: его положение дворового в барской семье таково, что даже столь ужасавшая всех сдача в рекруты была для него 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 заявление Карамзина о том, что «и крестьянки любить умеют». Радищев не только оказывается в этом вопросе на позициях, прямо противоположных Сумарокову, но и идет гораздо дальше сентиментального помещика Карамзина. Радищев не прикрашивает действительности. В самом начале «Путешествия» им рисуется образ бурлака, после тяжелой работы «идущего в кабак, повеса голову», и возвращающегося «обгаренным кровью от оплеух» («София»); в главе «Медное» дана резко отрицательная фигура дворового — «раба» не только «состоянием», но и «духом»; в главе «Валдаи» рассказывается о развратных нравах местных крестьянок и т. д. Однако Радищев подчеркивает, что виною этому «губительство неволи» и развращающий «господский пример». В то же время на ряде выразительных эпизодов Радищев убедительно показывает, что именно крестьянам-то и свойственны подлинные человеческие чувства. В главе «Чудово» раскрываются мужество и отзывчивость простых людей — лодочников и солдат, проступающие особенно резко по контрасту с холодным эгоизмом и «жестокосердием» начальника. В главе «Зайцово» демонстрируются чувства солидарности крестьян, заступающихся за своего товарища. В главе «Едрово» дан образ чудесной крестьянской девушки Анюты — прямое предшествование героических народных женских образов Некрасова.

С необычайным вниманием и сочувствием присматривается Радищев и к проявлениям духовной жизни народа — народному творчеству, включая в текст «Путешествия» слова хороводной песни, народные притания, пословицы. В главе «Клин» опи-

сывается слепой нищий, поющий «народную песнь» среди жадно слушающей его толпы крестьян. Крестьяне вместе с певцом глубоко переживают то, о чем он поет. В самых трогательных местах песни слезы текут по щекам 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 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 умей учреждать бразды правления». В песнях «найдешь образование души нашего народа». В свою очередь сложившийся под влиянием исторических обстоятельств национальный характер определяет пути дальнейшего развития нации. Наблюдая его проявления, по словам Радищева, многое можно решить «доселе гадательное в Истории Российской» (I, 229—230).

«Путешествие» начинается песней ямщика; заканчивается оно «Словом о Ломоносове». И эта концовка не случайна. Вышедший «из среды народных», Ломоносов был для Радищева живым подтверждением и залогом его надежд на будущую народную русскую культуру. В высшей степени характерно для самосознания Радищева, что в качестве подобного же посланца народа, также вышедшего «из среды народных», чтобы впервые на протяжении целого столетия вещать полную и жестокую истину царю, рассматривал он и самого себя как автора «Путешествия» (см. сон в «Спаской Полести»).

Исключительное внимание Радищева-мыслителя и Радищева-художника к народу — крестьянству — и в особенности самый характер изображения им людей из народа были новым и чрезвычайно значительным явлением в нашей литературе. До Радищева крестьянские персонажи выводились обычно в подчеркнуто карикатурном виде. Если же среди них и оказывался некий положительный образ, то в развязке обычно выяснялось, что на самом деле данное лицо «благородного» происхождения. Вспомним Анюту из комической оперы М. Попова. Даже Михаил Чулков, сочувственно описывая в повести «Горькая участь» тяжкую долю крестьянина, находит нужным наименовать героя повести подчеркнуто комически — Сысой Дурносопов. Даже Фонвизин в сатирическом «Послании к слугам моим», рисуя правдивые образы крепостных слуг, все же явно смотрит на них сверху вниз, с несколько барской снисходительностью.

Радищев кладет начало принципиально иному, проникнутому любовью и уважением отношению к народу. Крестьяне для Радищева — олицетворение «природы», «натуры», цельности и нравственной чистоты. Противопоставляя молодой, энергичный, полный физического и душевного здоровья облик Анюты, неутомимой в труде, жизнерадостной и веселой в минуты досуга, бо-

лезненно-изнеможенным столичным «боярынькам», Радищев утверждает новое народное понимание прекрасного, которое будет положено позднее Чернышевским в основу революционно-демократической эстетики. Народный идеал красоты определяет и восприятие Радищевым природы. В его экономическом трактате «Описание моего владения» есть замечательный по силе художественной выразительности образ колосающейся нивы: «Зри,— восстав, дух бури несется по поверхности нив, колеблет желтые злаки и оку очарованному Океан представляет белокурый, на коем зрение тем паче услаждается, что зрит тут исполнившуюся уж надежду возделывателя и совершившуюся благодать Природы на его прокормление» (II, 171). «Писатель-демократ,— пишет в связи с этим автор новейшего труда об эстетике Радищева Л. И. Кулакова,— первый взглянул на природу глазами миллионов тружеников, увидел красоту русских полей и лугов, представляющих богатый урожай, и первый сказал о красоте труда тяжкого, но прекрасного своей созидательной силой».

Глубокая вера Радищева в «преславный» русский народ, в его способность к великим делам, к большим историческим подвигам, вера в неиссякаемую трудовую энергию народа, в его могучие творческие силы определяет собой и исторический оптимизм «Путешествия», безусловную уверенность его автора в конечном торжестве народного дела — победе революции.

Метод и стиль «Путешествия».

Большинство исследователей до недавнего времени рассматривало Радищева в качестве сентименталиста. В последнее время все настойчивее стали говорить о нем как о реалисте. Каждое из этих определений, отдельно взятое, не точно, ибо не покрывает собой того сложного и во многом противоречивого явления, которое представляет собой художественное творчество Радищева. В «Дневнике одной недели» Радищев начал свой творческий путь как один из самых ранних в русской литературе и наиболее решительных представителей сентиментализма. Причем сентиментализм автора «Дневника» был далек от идиллического приукрашивания действительности, определяющего сентиментализм Карамзина и его школы, он вырос на основе материалистического миросозерцания и носил воинствующий антифеодалный характер утверждения прав личности на внимание к себе и столь же воинствующего отрицания стилевых форм и канонов классицизма. Это была попытка создания нового, сентиментально-психологического стиля. Однако уход в мир личных переживаний, даже таких альтруистических, как любовь к друзьям, находился в решительном противоречии с высокой гражданской настроенностью Радищева. Вот почему «Дневник одной недели» оказался единственным его литературным опытом этого рода. 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) классицизма и только сообщает им качественно новую, революционную направленность. Но классицизм с его стеснением личной творческой инициативы никак не удовлетворял Радищева. В том же «Слове о Ломоносове» он решительно восстает против «правил», регулирующих свободное проявление 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... Сие есть начало риторики». Переходя к «Риторике» самого Ломоносова, Радищев 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 его был труд в преподавании правил тому, что более чувствовать должно, нежели твердить...» (I, 387). «Правилам» как основному художественно-творческому принципу классицизма Радищев противопоставляет принцип, который ляжет в основу новой, предромантической поэтики, — «чувство» и «воображение», не следующее никаким правилам, хотя и «исправляемое» «беседою» с великими литературными предшественниками — «примерами», оставленными ими в своем творчестве. Принцип этот полностью воспринимается и самим Радищевым. Революционный «жар, душу его исполнявший», — стремление показать зло самодержавно-крепостнического строя во всей его обнаженности с максимальной широтой и глубиной — не укладывается в узкие и тесные рамки поэтики классицизма. И Радищев снова отказывается от этой поэтики. Творческие поиски новых литературных путей продолжаются. «Путешествие из Петербурга в Москву» является дальнейшим развитием и вместе с тем 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, «примеры» которых он якобы «подражал» в своем «Путешествии» — «Сентиментальное путешествие» Стерна и одно из наиболее радикальных произведений французской просветительной мысли «История обеих Индий» аббата Рейналя. Многие буржуазные исследователи полностью приняли на веру это заявление Радищева, забывая о тех совсем особых обстоятельствах, при которых оно было сделано. 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 русской литературы. Правда, книга Радищева написана в жанре «путешествий», начало которому положило «Сентиментальное путешествие» Стерна. Но жанр этот был усвоен Радищевым не в целях подражания, а потому, что композиционная форма путешествия наилучшим образом отвечала основной задаче, которую ставил Радищев своей книгой,— развернуть полную и широкую панораму современной ему русской действительности. Одновременно это позволяло решить и другую задачу — дать новый и еще более энергичный, чем в «Дневнике одной недели», бой сковывавшей творческую свободу писателя поэтике классицизма. Тема «вольности», составляющая идейный пафос радищевской книги, не только наглядно раскрывается, но и прямо пропагандируется самим ее построением, ее художественной формой. В рамках одного произведения Радищевым совмещается самый пестрый и разнообразный жанровый материал. Литературные повестушки соседят здесь с законодательными проектами (оба «Проекта в будущем»), с рассуждениями, а подчас и целыми 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, иной раз даваемыми в тоне покаянно-автобиографической «исповеди»; описательная проза — с формой драматического диалога, со стихотворной одической формой (ода «Вольность»). Объединение всего этого разнороднейшего материала 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 от поэтики классицизма, отнюдь не становится он и на путь субъективистского стерновского сентиментализма. 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 ведется рассказ. Автором пространно воспроизводится целая гамма переживаний утонченно-чувствительной души со всеми ее 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. 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, заключенного 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 (глава «Выезд»). Самый язык этого зачина напоминает стиль «Дневника». Но если тема страдания от разлуки с друзьями составляет все содержание «Дневника», то в «Путешествии» она обрывается в самом начале. В скорбно-поэтический сон автора вторгаются «вещи», существующие независимо от него,— самая что ни на есть реальная действительность. Грустные переживания одиночества разрешаются реально-бытовой и к тому же прямо иронической концовкой: «По щастию моему случившаяся на дороге рытьвина. 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 повозчика моего. «Почтовой двор».— «Да где мы?»— «В Софии»,— и между тем выпрыгал лошадей» (I, 228). Эта намеренно «прозаическая» концовка придает 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 того, что он видит и слышит, с чем сталкивается на своем пути. «Путешествие» становится галереей сменяющих друг друга зловещих картин всеобщего произвола, гнета, насилий. Не уходит из произведения Радищева и субъективное, личное начало. Порой это даже делает «Путешествие» своего рода исповедью души автора, исповедью, подчас окрашенной, несмотря на то что образу путешественника сообщен, несомненно, и некоторый условно-литературный характер, в явственные автобиографические тона. Но авторские переживания являются не самодовлеющими и замкнутыми в себе, а как бы аккомпанируют рисуемым картинам объективной действительности. То, что при обрисовке этих картин мы все время видим перед собой автора-путешественника, то заливающегося слезами сострадания, а еще чаще гневного, возмущенного, негодующего, не снижает объективности изображения, а лишь способствует пропагандистской направленности книги. создает вокруг нее особую эмоционально-зажигательную атмо-

сферу, заражает читателя теми же чувствами негодования, гнева и возмущения, которые кипят в душе автора.

Исключительно яркая эмоциональная окраска «Путешествия из Петербурга в Москву» делает его произведением, несомненно, характерным по стилевой манере для эпохи сентиментализма. Но не говоря уже о том, что «сентиментальность» «Путешествия», т. е. чрезвычайно видное место, которое отводится в нем авторским чувствам и переживаниям, носит совсем особый, прямо противоположный и Стерну, и русским сентименталистам типа Карамзина революционный характер, самыми важными и значительными является то, что под покровами этой «сентиментальности» всходят ростки нового творческого метода — метода критического реализма. Автор с самого начала ставит перед собой чисто реалистическое задание не только представить «все вещи» «в естественном их виде» — осмыслить и показать действительность такой, как она есть, но и со всей силой праведного гнева произнести над ней свой приговор — обличить господствующее зло самодержавно-крепостнического строя. В соответствии с этим Радищев стремится основывать свое произведение на материале доподлинной русской действительности. Он сам подчеркивает, что значительная часть рассказываемых в «Путешествии» эпизодов не придумана, а взята прямо из жизни: «На мысль мне пришли многие случаи, о которых я слыхивал, и, дабы не много 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. По поводу описанного в «Путешествии» случая — попытки крестьян во время «пугачевского возмущения» казнить помещика, «омерзившего» в своей деревне шестьдесят крестьянских девушек, — Екатерина в своих примечаниях заметила: «Едва ли не история Александра Васильевича Салтыкова». Помимо «слышанного», «народной молвы», источником для Радищева могли служить и многие документальные данные по крестьянским делам, с которыми он знакомился во время службы в сенате, как и вообще различные казусы из его собственной служебной практики. «Знание имеет купецких обманов, — ехидно замечала Екатерина по поводу главы «Новгород», — чего у таможи 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 путем полного разорения своих крепостных крестьян добился у окрестных дворян репутации «знаменитого земледельца» (в главе «Вышний Волочок»), Пушкин припоминает совершенно аналогичный случай с лично 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 удается сообщить им несомненную типичность. Таково знаменитое описание представителя новоявленной российской буржуазии, соединявшей в себе старую купеческую патриархальность с мертвой хваткой дельцов нового типа, купца Карпа Дементьича и его семьи (в главе «Новгород»). В этом описании уже намечаются первые абрисы будущих купцов и их «благочестивых» супругов, с которыми мы столкнемся позднее в пьесах Островского.

Радищеву даже и в некоторых его обличительно-сатирических зарисовках удается избежать того прямолинейного схематизма, который был присущ почти всей нашей литературе XVIII в. до сатирических журналов Новикова включительно. Радищев показывает тесную связь характеров со средой, зависимость от социальной почвы, которая их выращивает. 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 встречаются и просто неплохие люди, которые, однако, развращены самим институтом крепостничества. «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». Находит в «Путешествии» и ряд замечательно правдивых зарисовок людей из народа. Таков хотя бы пашущий крестьянин в главе «Любани», едровская Анюта и ее мать, ямщик 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 своем «Путешествии» создать еще не удается. Но он, несомненно, был на пути к этому.

С большой силой сказываются реалистические стремления Радищева и в речевых характеристиках персонажей. В политическую программу Радищева органически входила борьба за национальный литературный и научный язык. Вспомним новгородского семинариста в главе «Подберезье», который ратовал за преподавание в высшей школе не по-латыни, а на «языке общественном, языке российском». Наивысшим образцом национально-русского литературного языка Радищеву казался язык Ломоносова: «Слово твое, живущее присно и во веки в творениях твоих, слово русского племени, тобою в языке нашем обновленное, прелетит во устах народных, за необозримый горизонт столетий» («Слово о Ломоносове»). 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, Ради-

щеву весьма подходило словесное одеяние бесстрашного проповедника. В библейско-пророческом стиле, напоминающем пафос державинского «якобинского» псалма и достигающем порой замечательной силы и выразительности, написан ряд страниц «Путешествия».

Но приподнятый ломоносовско-библейский «штиль» был только одним из слагаемых языка «Путешествия». Среди чувств, «жар» которых исполнял «душу» Ломоносова, Радищев не находил самого для себя важного и близкого — «чувствительности», которой, преимущественно в формах сочувствия страданиям человечества, была исполнена его собственная душа («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») сказалось, конечно, и в ломоносовском «слоге». Рассматривая последний как обязательную национально-языковую основу, Радищев стремился восполнить этот недостаток, но не смог успешно разрешить эту задачу. Ряд страниц «Путешествия» написан в манере автора «Вольности», ряд других его страниц написан в «чувствительной» манере автора «Дневника одной недели», причем обе эти стилевые манеры не приведены к 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-усложненная, 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, реалистичность содержания покрывают с лихвой недочеты ее 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 ее содержания, наоборот, все более и более усиливается» (XXII, 362). Помимо того, значительная часть «Путешествия» излагается в форме не авторского повествования, а рассказов о себе самых разнообразных лиц, встречающихся путешественнику (подъячего в Тосне, приятеля в Чудове, дворянина из купцов в Спасской Полести, семинариста в Подберезье, судьи из однодворцев в Зайцове и т. д.), разговоров, передаваемых подчас прямо в форме диалога (разговор сводни и ее подруги в Зайцове), и т. п. И это сознательный прием, продиктованный все тем же стремлением как можно точнее и правдивее передать объективную действительность. Причем Радищев добивается здесь 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 пестрая, многоликая социальная действительность, составляющая главный предмет его внимания, словно бы сама говорит всеми своими голосами. И прав в этом отношении историк и литературовед П. Е. Щеголев, заметивший, что «ни в каких других произведениях XVIII в. не чувствуется такого биения слова, такой жизни языка, как у Радищева».

Судьба «Путешествия». Одновременно с расправой над самим Радищевым была учинена еще более жестокая расправа над его «Путешествием». 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 рублей в час (сумма по тому времени громадная) только за возможность его прочтения. С «Путешествия» начали делаться списки. Сведения о нем 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 нем 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 своем 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, заявившим, что он находит «совершенно излишним возобновлять память о писателе и книге, совершенно забытых и достойных забвения». Царское правительство действительно делало все возможное для того, чтобы заставить вовсе забыть Радищева, и на некоторое время даже успело в этом. Так, например, Герцен, выступив в 1851 г. за границей на французском языке свою замечательную работу «О развитии революционных идей в России», не только ничего не пишет в ней о «Путешествии» Радищева, но даже не упоминает его имени. В то же время опасения Уварова, что статья Пушкина о Радищеве может напомнить о нем русскому читателю, были вполне основательными. По-видимому, именно эта его статья, впервые опубликованная только в 1857 г., и «напомнила» о Радищеве Герцену, который блестяще загладил свой ненамеренный про-

пуск, выпустив в своей лондонской вольной типографии в 1858 г., через 68 лет после появления «Путешествия», новое его издание, напечатанное по одному из списков. Все 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, еще 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».

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 еще 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 тиражом в 2900 экземпляров, также было уничтожено еще 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 петербургских большевиков. О Радищеве и его книге рассказывалось на пропагандистских занятиях в рабочих кружках.

И именно русская революция, за сто с лишком лет предугаданная Радищевым, раскрепостила и его закрепощенную книгу. Полное научное издание «Путешествия» смогло появиться только в год первой революции, в 1905 году.

Поэзия Радищева.

Огромное общественно-политическое значение радищевской прозы, в особенности «Путешествия из Петербурга в Москву», заслонило собой Радищева-поэта. Однако уже Пушкин подчеркивал важную роль Радищева и в истории русской поэзии, замечая даже, что он в большей степени владел стихотворной формой: «писал лучше стихами, нежели прозою». Стихи Радищев писал всю жизнь, но из написанного им дошло до нас очень немного: ода «Вольность», одиннадцать мелких стихотворений да части четырех монументальных стихотворных произведений: «Творение мира», «Бова», «Песни, петье на состязаниях в честь древним славянским божествам» и «Песнь историческая». Начал Радищев любовными стихами, но почти все они были, по-видимому, им уничтожены. Писал он, возможно, и оды, скорее всего историко-

философского характера, но, за исключением знаменитой оды «Вольность», одного из самых выдающихся произведений русской поэзии XVIII в. (полностью ода «Вольность» смогла быть опубликована также только после революции 1905 г.), они до нас не дошли¹. К поэтике ломоносовской оды Радищев относился с явной дозой скептицизма. Ломоносов, замечает он, «в одах своих вмещал иногда более слов, нежели мыслей» (I, 391). Признавая огромную заслугу Ломоносова в области русского стихосложения (окончательный переход к силлабо-тоническому стиху), Радищев считал, что Ломоносов и его последователи обеднили богатые метрические возможности, свойственные русскому стиху, установив преимущественное господство рифмованного ямба. Преобладающая ломоносовская традиция в области стиха представлялась Радищеву как бы органической частью, плотью от плоти всего политического режима страны. Созданный Ломоносовым русский литературный «Парнас» рисуется ему в виде некоей самодержавной твердыни: «Парнас окружен ямбами, и рифмы стоят везде на карауле» (I, 353). Подобное восприятие, очевидно, было связано с тем, что именно ямб со времени Ломоносова считался обязательным стихотворным размером для «пресмыкающегося искусства» — торжественной хвалебной оды — литературный вид, глубоко враждебный Радищеву, укорявшему даже Ломоносова за «ласкательство» царям.

В подавляющем большинстве дошедших до нас стихотворений Радищева, относящихся главным образом к последним годам его жизни, он выступает перед нами как предшественник революционного романтизма, следующей 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 своим учением, устраняются от проложенных стезей и вдаются в неизвестные и непроложенные» (I, 180—181).

Во всей своей литературно-общественной деятельности Радищев смело шел непроторенными путями. Дух новаторства был присущ ему и как поэту. Большинство его стихотворных произведений написано подчеркнуто неканонической формой. В главу «Тверь», в которой содержится рассуждение о русском стихотворстве и приводятся отрывки из «Вольности», Радищев предполагал первоначально включить еще одно стихотворное произведение в качестве «примера» того, «как можно писать не одними ямбами», а употреблять «в одном сочинении» «разного рода

¹ В академическом издании сочинений Радищева ему приписывается ода «Древность». Однако вопрос о принадлежности ее Радищеву может быть обоснован только предположительно и должен считаться пока что открытым.

стихи». Произведение это 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 определенному стихотворению, но удачно будет и в эпосе» (I, 431). Радищев мечтал о создании именно русской, национально-народной эпосеи — мечта, естественная для народолюбца и поэта-предромантика, каким он является в ряде своих стихотворных созданий.

Первым опытом Радищева в этом роде была обширная «повесть богатырская стихами» — «Бова», написанная им уже по возвращении из ссылки (в 1799 г.). Повесть о Бове должна была состоять из 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». В основу произведения Радищев положил знаменитую переводную повесть о Бове, которая приобрела у нас в XVIII в. характер русской народной сказки. От своего «старинного дядьки» эту сказку «древних лет» слышал и сам Радищев. «Народности» содержания «Бовы», произведения, во многом полемически, даже пародийно направленного против поэтики карамзинской школы, по замыслу Радищева, должна была соответствовать и «народность» стиховой формы, прежде всего стихотворного размера. По поводу перевода Костровым «Илиады», сделанного традиционным шестистопным ямбом, Радищев, намекая на перевод «Энеиды» Василием Петровым, замечает: «Не дивлюсь, что древней трех на Виргилия 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» (I, 352). Это законное пожелание Радищева было осуществлено сорок лет спустя Гнедичем, позднее — Жуковским. Выступал Радищев и против «краесловия», т. е. рифмы, которую, вслед за Третьяковским, опиравшимся на традицию народных песен, решительно отвергал, предпочитая «безрифмие», хотя оно «привыкшему ко краесловию уху» и «покажется грубо, негладко и нестройно». Со времени высказываний Радищева в «Путешествии» о стихосложении прошло почти десять лет. За эти годы появился ряд произведений, нарушивших гегемонию рифмованного ямба. Радищеву, конечно, была известна незаконченная «богатырская сказка» Карамзина «Илья Муромец» (опубликована в 1795 г.), написанная белым стихом, в котором каждая строка состоит из трех 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. Совсем незадолго перед «Бовой» Радищева была опубликована описательная поэма Сергея Боброва «Таврида, или мой летний день в Таврическом Херсонесе», хотя и написанная четырехстопным ямбом, но без рифм. Радищев прямо заявлял во вступлении к «Бове», что следует в нем примеру Боброва. Это — явная дань авторской скромности. Радищев не столько следовал литературным образцам, созданным на основе им же выдвинутых в «Путешествии» теоретических требований, сколько создал произведение, по своему значению далеко их превосходящее. Взяв за основу стиха «Бовы» карамзинский «русский стих», Радищев внес в него, однако, небольшое, но существенное изменение: заменил конечный дактиль хореем. В результате им был создан действительно оригинальный эпический размер — четырехстопный безрифмованный хорей, который и по сей час используется у нас переводчиками эпических поэм.

Выделяется «Бова» среди других «богатырских поэм» современников Радищева и по своему шутивно-ироническому тону. Сам Радищев заявлял, что образцом в этом отношении послужила ему поэма Вольтера «Орлеанская дева». Ориентировка на «кошунственную» 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» (XII, 35)). Однако в начатой им в лицее одноименной поэме он прямо заявлял, что следует Радищеву.

Опытом создания эпоей на национальном материале явилась и другая незаконченная поэма Радищева — «Песни, петье на состязаниях в честь древним славянским божествам» (1800—1802 гг.). До нас дошли из нее 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. Воссоздание Радищевым древнеславянского эпоса крайне условно. Наряду с именами славянских божеств автор усиленно оперирует популярными во второй половине XVIII в. терминами псевдославянской мифологии. Однако знаменательно, что непосредственным толчком к «Песням» Радищева, по-видимому, послужило только что опубликованное «Слово о полку Игореве» (в первой публикации названо «иронической песнью»): мотивы «Слова» в неточной интерпретации первых издателей-переводчиков разрабатываются во введении к «Песням», из «Слова» же заимствован и эпиграф к ним. Таким образом Радищев одним из первых среди русских писателей почувствовал исключительную ценность «Сло-

ва» и поэтически откликнулся на него. Всеглас содержанием своей песни взял героическую борьбу древних славян-новгородцев против иноземных захватчиков. Песнь его дышит патриотическим пафосом, ненавистью к врагу. Заканчивается она «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...

Одним из наиболее грандиозных стихотворных замыслов Радищева является уже упоминавшаяся «Песнь историческая» («Песнь» далеко не закончена, доведена только до смерти Марка Аврелия, но уже содержит 1875 стихов). Основная тема «Песни» — противопоставление «правдивым царям» «ненасытцев крови» — тиранов. На негодующе-обличительном изображении последних, даваемом резкими тацитовскими красками, Радищев главным образом и останавливается. Написана «Песнь» размером «Бовы».

То же стремление к преобразованию традиционных форм русской поэзии сказывается и в 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, как уже сказано, ценивший поэзию Радищева, остро ощущал новаторскую роль его стихотворных исканий: «Радищев, будучи нововводителем в душе, силился переменить и русское стихосложение. Его изучения «Тилемахиды» замечательны. Он первый у нас писал древними лирическими размерами» (XI, 262). Новаторство Радищева было продолжено в начале XIX в. известным филологом, поэтом Востоковым. Сам Пушкин спор Радищева с Ломоносовым решает в пользу последнего, пойдя в своем поэтическом творчестве не за Радищевым, а по столбовому ломоносовско-державинскому пути. Однако не отказывается 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 изберет его и сделает народным»

(XI, 263). Сам Пушкин в 30-х годах 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 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.

Еще при жизни Радищева вокруг него сгруппировался кружок молодых поэтов во главе с И. П. Пниним, объединившихся в «Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств». В своих стихах эти поэты продолжали некоторые идейные мотивы своего учителя, но революционный пафос радищевского творчества оставался им чужд. Под несомненным влиянием радищевского «Путешествия» и в явной полемике со столь распространенными в то время сентиментально-идиллическими путешествиями последователей Карамзина написан ряд глав весьма интересной в своем роде книги учителя Владимирской гимназии Савелия фон Ферельцта «Путешествие критики»¹. Близка Радищеву сатира многих басен Крылова. С палитры Радищева черпал краски для ряда мест своего «Горя от ума» Грибоедов. Еще значительнее во всех отношениях было несомненное и многообразное воздействие Радищева на автора «Вольности», «Деревни», «Бориса Годунова» и «Медного всадника» — Пушкина. Недаром в годы своей ссылки Пушкин упрекал декабриста Александра Бестужева в том, что он в своем обзоре прошлого русской литературы не упомянул Радищева: «Как можно в статье о русской словесности забыть Радищева? Кого же мы будем помнить?..» (XIII, 64). В одном из особенно острых в политическом отношении вариантов знаменитых стихов о памятнике Пушкин прямо подчеркивает 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!

¹ Полное заглавие: «Путешествие критики или письма одного путешественника, описывающего другу своему разные пороки, которых большею частью сам был очевидным свидетелем». (Сочинения С. фон Ф.) Книга была разрешена к печати в 1810 г., вышла в 1818 г. и, по-видимому, сразу же была конфискована, поэтому является величайшей библиографической редкостью; переиздана проф. А. В. Кокоревым в 1951 г.

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». «Слезы, негодование, сострадание, ирония... ирония-утешительница, мстительница — все это вылилось в его превосходной книге... это наши мечты, мечты декабристов», — говорит Герцен (XII, 273). Ему вторит и Огарев, указывая, что «струя Радищева» в деятельности декабристов «оживала с удвоенной силой».

Действительно Радищев является непосредственным предшественником декабристов, многие из которых указывали, что именно «Путешествие» способствовало пробуждению их общественно-политического сознания. Но в то же время Радищев — страстный проповедник крестьянской революции — идет самыми яркими и значительными страницами своей книги дальше декабристов, через головы первого поколения русской революции — дворянских революционеров — протягивает руку второму ее поколению — революционным демократам. 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, «муза мести и печали» которого продолжает и развивает радищевские традиции «уязвленности» «страданиями человечества» и «человеколюбивого мщения» угнетателям. «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 заняли потом Чернышевский и Добролюбов», — писал Плеханов (XXII, 353). 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.

«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 существовавший тогда порядок вещей. Самодержавно-крепостнический строй и после появления «Путешествия из Петербурга в Москву» продолжал невозбранно господствовать. Но, спрашивал

¹ Б. П. Козьмин, А. Н. Радищев и его «Путешествие из Петербурга в Москву», «Известия Академии наук СССР». Серия истории и философии, т. VI, 1949, № 5, стр. 393—397.

Радищев в самом конце своей книги, «недостойны разве признательности мужественные писатели, восстающие на губительство и всеилие для того, что не могли избавить человечество из оков и пленения?» Ответ на это может быть только утвердительный. Радищев был «пустынным сеятелем свободы», но, по словам Ленина, «беззаветная преданность революции и обращение с революционной проповедью к народу не пропадает даже тогда, когда целые десятилетия отделяют посев от жатвы»¹.

Прошло более двухсот лет с того дня, как родился Радищев. Сто шестьдесят пять лет тому назад обратился он в своем «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 борником растущего, революционного. Он смотрел вперед «сквозь целое столетие». Он верил в победу русского народа, народа, «к величию и славе рожденного», над его вековыми угнетателями — над помещиками и царем. И семена, посеянные Радищевым, принесли свой сторичный плод. Запретное в прошлом имя выдающегося русского писателя и революционера с гордостью и благодарностью произносится всеми народами Советского Союза.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Из многочисленных собраний сочинений Радищева наиболее полным является комментированное «Полное собрание сочинений», изд. Академией наук СССР, тт. I—III, М.—Л., 1938—1952 (все цитаты даны по этому изданию). В 1935 г. изд-вом «Academia» было выпущено фотолитографское 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». См. еще «Избранные сочинения» со вступительной статьей Г. П. Макогоненко, 1952, «Избранные философские и общественно-политические сочинения», 1952, со вступительной статьей И. Я. Шипанова, отдельное юбилейное издание «Путешествия из Петербурга в Москву», Гослитиздат, 1950, со вступительной статьей Д. Благого и с большим количеством иллюстраций, «Стихотворения», со вступительной статьей Г. П. Макогоненко, 1953. Из дореволюционных работ о Радищеве следует отметить: М. И. Сухомлинов «А. Н. Радищев» в его книге «Исследования и статьи по русской литературе и просвещению», т. I, стр. 514—671, Спб., 1889; Н. П. Павлов-Сильванский «Жизнь Радищева» в его книге «Очерки по русской истории XVIII—XIX вв.», Спб., 1910, стр. 100—153. В советское время изучение жизни и творчества Радищева приобрело особенно большой размах. Из многочисленных работ, посвященных Радищеву, следует назвать: В. П. Семенников «Радищев», М.—Л., 1923, см. его же работу «Литературно-общественный круг Радищева» в сб. «А. Н. Радищев. Материалы и исследования», М.—Л., 1936, стр. 211—289; там же статья Г. Гукковского «Радищев как писатель», стр. 141—192. Кроме того, вышло еще два сборника, специально посвященных Радищеву и выпущенных к 200-летию со дня его рождения: Ленинградским университетом — «Радищев». Статьи и материалы, Л., 1950, и Музеем Радищева в селе Верхнем Аблязове «А. Н. Ра-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 15.

дишев (1749—1949)», Пенза, 1949. Биографические работы: Б. Евгеньев «А. Н. Радищев» (в серии «Жизнь замечательных людей»), М., 1949; Д. С. Бабкин «Процесс А. Н. Радищева», М.—Л., 1952; А. А. Шамаков «Радищев в Сибири», Иркутск, 1952; А. И. Старцев «Университетские годы Радищева», М., 1956; Н. А. Радищев и П. А. Радищев «Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями», подготовка текста, статья и примечания Д. Бабкина, М.—Л., 1959. Общие работы о жизни, мировоззрении, творчестве и традициях Радищева: Д. Д. Благой «Александр Радищев», М., 1949; М. А. Горбунов «Философские и общественно-политические взгляды Радищева», М., 1949; Л. И. Кулакова «А. Н. Радищев», Л., 1949; Г. П. Макогоненко «А. Н. Радищев. Очерк жизни и творчества», М., 1949; В. Орлов «Радищев и русская литература», изд. 2, Л., 1952; В. С. Покровский «Общественно-политические и правовые взгляды А. Н. Радищева», Киев, 1952; Е. В. Приказчикова «Экономические взгляды Радищева», изд. 2, М.—Л., 1949. Связям Радищева с народным творчеством посвящены статьи: Н. В. Баранская «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева и устное народное творчество XVIII века», «Известия Отделения литературы и языка АН СССР», 1952, вып. 5, стр. 411—420; С. Ф. Елеонский «Творчество Радищева и народная литература XVIII века», «Ученые записки Московского городского пединститута», т. 20, вып. 2, 1952, стр. 3—42; Г. П. Макогоненко «Народная публицистика XVIII в. и Радищев» (в сб. «Радищев» Ленинградского университета, стр. 26—65). Статьи о поэмах Радищева: М. П. Алексеев «К истолкованию поэмы Радищева «Бова» (в сб. Ленинградского университета, стр. 158—213); В. Д. Кузьмина «Сказка о Бове в обработке Радищева» (в сб. «Проблемы реализма в русской литературе XVIII века», 1940, стр. 257—291); Л. Лотман «Бова» Радищева и традиция жанра поэмы-сказки», «Ученые записки Ленинградского университета», Серия филологических наук, вып. 2, 1939, стр. 134—147; А. Н. Соколов «Поэмы А. Н. Радищева», «Вестник Московского университета», 1951, № 7, стр. 129—144. См. еще статьи: И. Эвентов «Радищев в оценке Ленина и марксистской печати дооктябрьских лет» (в пензенском сб. «Радищев», стр. 27—39); Я. Л. Барсков «Торжок» Радищева в сб. «XVIII век», вып. 2, М., 1940, стр. 54—76; там же: Г. П. Макогоненко «О композиции «Путешествия из Петербурга в Москву», стр. 25—53; П. Н. Берков «Радищев как критик», «Вестник Ленинградского университета», 1949, № 9, стр. 66—81; Э. Виленская «Исторические взгляды А. Н. Радищева», «Вопросы истории», 1949, № 9, стр. 32—51; она же «Радищев — первый идеолог крестьянской революции», «Исторические записки», т. 34, 1950, стр. 288—320; Н. И. Громов «О композиции «Путешествия из Петербурга в Москву» (в сб. Ленинградского университета, стр. 129—147); С. Ф. Елеонский «Реализм Радищева», «Литература в школе», 1952, № 4, стр. 11—20; Б. Б. Кафенгауз «Радищев об истории России», «Ученые записки» Московского университета, вып. 156, 1952, стр. 66—80; Н. К. Пиксанов «Радищев и Грибоедов» (в сб. Ленинградского университета, стр. 66—80); Л. Светлов «Радищев и политические процессы конца XVIII века» (в сб. «Из истории русской философии XVIII—XIX веков», М., 1952, стр. 38—84); Н. Л. Степанов «Пушкин и Радищев», «Вестник Академии наук СССР», 1949, № 8, стр. 11—19 (см. еще Г. П. Макогоненко «Пушкин и Радищев», «Ученые записки Ленинградского университета», 1949, вып. 2, стр. 110—133); Н. Ю. Шведова «Общественно-политическая лексика и фразеология в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева» (в сб. «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. 2, М.—Л., 1951, стр. 5—54); обзор литературного наследия Радищева дан Я. Л. Барсковым в сб. «Литературное наследство», кн. 10, стр. 340—358. См. еще сборник «Радищев в русской критике». Пособие для учителей. Введение и ред. В. Д. Кузьминой, М., 1952; Н. И. Громов, «Радищев в школе», М.—Л., 1952 и альбом «Радищев», М., 1953.

Об интенсивности изучения Радищева лучше всего свидетельствует то, что за один 1955 год были защищены две посвященные ему и представляю-

шие серьезную научную ценность докторские диссертации: Л. И. Кулаковой «Радищев и вопросы художественного творчества в русской литературе XVIII века» (автореферат, М., 1954) и Г. П. Макогоненко «Радищев и его время», М., 1956. См. еще ряд статей о Радищеве в сб. «XVIII век», кн. III, 1958 и кн. IV, 1959.



Молодой Крылов

Литературно-общественное возбуждение, охватившее в грозной 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 и 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) пришел в литературу из широких трудовых слоев общества. Еще в детстве он прошел тяжелую жизненную школу. По обычаю того времени, с малолетства он был записан на службу, однако не военную, а подьяческую — подканцеляристом провинциального земского суда.

Когда мальчику было девять лет, умер отец; мать с двумя сыновьями оказалась в крайней нужде, и Крылов вскоре вынужден был действительно служить. Через некоторое время семья переехала в Петербург. К этому времени относится и начало литературной деятельности Крылова. В возрасте около пятнадцати лет он пробует свои силы в драматургическом жанре: пишет комическую оперу «Кофейница». Пьеса Крылова, фабула которой не случайно связана с одной сатирической заметкой новиковского «Живописца», весьма характерна по своей тематике: героиня-крестьянка, с каноническим после знаменитой оперы Попова именем Анюта, любит крестьянина Петра. Приказчик хочет взять Анюту за себя. С целью очернить возлюбленного Анюты перед барыней, он крадет у нее дюжину серебряных ложек, одновременно подговаривая «кофейницу» — гадалку на кофейной гуще — свалить все на Петра. В финале «кофейница» и приказчик попадают с поличным. Заканчивается опера счастливым браком Анюты и Петра, которого барыня ставит на место избалованного приказчика. Пьеса начинающего автора еще очень примитивна в литературном отношении. Однако сам Крылов много лет спу-

ствя в качестве достоинства своей детской пьесы справедливо указывал, что в ней «нравы эпохи верны». «Я списывал с натуры», — пояснял он (II, 756). Замечательна «Кофейница» и своей обличительной, несмотря на традиционно благополучную развязку, установкой — остро сатирическим показом неистой барыни-крепостницы, являющей собой нечто вроде фонвизинской Простаковой, но вместе с тем уже лишенной простаковской патриархальности, тронутой столичной городской жизнью, новыми привычками, модами: самая фамилия ее — Новомодова. Уже первый литературный опыт мальчика Крылова показателен для его литературно-общественной позиции. С самого начала он вступает в ряды «критических писателей», следует традициям Новикова и Фонвизина.

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 опыты в области драматургии связаны преимущественно с комедийными жанрами. Во вторую половину 80-х годов им написаны еще две комические оперы — «Бешеная семья» и «Американцы» — и две комедии — «Сочинитель в прихожей» и «Проказники», написанные в 1787—1788 гг. В этой последней пьесе, являющейся по существу резкой сатирой на лица, не только проступает с наибольшей силой сатирический темперамент молодого Крылова, но сказывается и его воинствующая литературная позиция разночинца-демократа, резко противопоставляющего себя писателям хотя бы и оппозиционного, но дворянского лагеря. В главных персонажах «Проказников», Рифмокраде и его жене Тараторе, 19-летний Крылов осмеивает главу русской «классической» драматургии того времени «переимчивого» Княжнина и его жену-поэтессу, дочь Сумарокова. Комедия Крылова вызвана, несомненно, какой-то личной обидой. Он придает ей порой малодопустимый 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 ее подлинном облике дикой и неистой крепостницы, сперва угрожая своему крепостному парикмахеру «вымучить» из него «дух» палками, а затем и прямо бросаю на него с кулаками. Немудрено, что своей комедией Крылов нашёл себе очень влиятельных врагов. 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.

Лирика. Вскоре по выходе в отставку Крылов сближается с «большим вольтерьянцем», как называл его Державин, — переводчиком и издателем сочинений Вольтера И. Г. Рахманиновым. Около этого же времени можно предполо-

жить и общение Крылова с Радищевым. В издававшемся Рахманиновым журнале «Утренние часы» 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-х годах в других и самых разнообразных стихотворных видах — от торжественной оды, переложений псалмов, философских эпистол до дружеского и любовного послания. Стихи Крылова представляют для несомненный историко-литературный и художественный интерес. 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 А. И. Клушину, на которое тот ответил посланием «К другу моему И. А. К.», т. е. Крылову. Облеченное в легкую шутливо-ироническую и вместе с тем интимно-дружескую форму, послание Крылова является одним из первых образцов жанра «дружеских посланий», которые получают впоследствии столь широкую популярность у поэтов-«арзамасцев». В таком же тоне написано несколько «любвных посланий» Крылова «К Анюте». Противопоставление мирной и чистой деревенской жизни «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, восторженным любованием 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», отвратив свои громы от «смирного селянина», поразить ими «порочных» 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 легкой 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 государ-

ственной организации) должна принадлежать разуму, подчиняющему, обуздывающему «страсти» в качестве разумного низшего начала. Крылов 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 (III, 306).

В противоположность Руссо, Крылов не склонен идеализировать 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 (III, 307).

Шутливая по форме трактовка серьезной темы составляет основное своеобразие «посланий» Крылова, с одной стороны, продолжающих традицию «Послания к слугам моим» Фонвизина, с другой — предваряющих тон некоторых вещей Батюшкова и даже молодого Пушкина. В стихотворных пейзажах, в языке некоторых стихотворений Крылова порой проступают следы сентиментального стиля. Но к направлению русского сентиментализма, возглавляемому Карамзиным, он относится враждебно, пересмеивая идиллическую сентиментальность карамзинского толка не менее ядовито, чем «хвалебную» одопись. Историко-литературное место Крылова-поэта в первый, добасенный период его творчества — на путях от Державина, которому он наиболее обязан из всех своих предшественников, к «легкой поэзии» Батюшкова.

**Крылов-
сатирик.**

Сатирическая струя проникает собой все творчество молодого Крылова. Но с наибольшей яркостью и блеском огромное сатирическое дарование его развернулось в художественно-публицистической прозе.

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 последующие пятнадцать лет, как правило, допускалась только «благонамеренная» журнальная якобы сатира, не подымавшая наболевших социально-политических вопросов и притом облеченная в особую, поощряющую императрицей «улыбательную» форму. Всякая попытка говорить истину без улыбки, серьезно 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 приступить к изданию в 1788 г. сатирического журнала «Друг честных людей, или Стародум», выдержанного в тонах новиковской сатиры. Тем примечательнее смелая попытка полностью возобновить традиции новиковской сатирической журналистики, предпринятая в следующем же году начинающим писателем Крыловым.

Журналы «Почта духов», «Зритель» и «Санкт-Петербургский Меркурий», последовательно издававшиеся Крыловым, постигла драматическая участь трех журналов Новикова: все они по причинам, от издателя не зависевшим, прекратили свое существование. Но в истории творческого развития Крылова, как и в истории литературы, журналы эти сыграли 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, которого он является не только издателем, но в сущности и единственным автором, Крылов как бы подчеркивает 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 Маликульмульку подземных, воздушных и водяных духов — гномов, сильфов и ондинов. Всего в «Почте духов» помещено 48 писем: 45 от лица восьми различных духов, одно письмо философа Эмпедокла и два ответных письма 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 прием. У нас он был использован еще Кантемиром в его пятой сатире, где мифологическое лесное существо — сатир, побывавший среди людей, — повествует сочинителю Перьергу о многообразных видах человеческого злонравия. Прием этот очень удобен и пришелся по вкусу писателям XVIII в. С одной стороны, точка зрения подобного

наблюдателя, который оглядывает человеческое общежитие как бы в первый раз, приистекающая 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. С другой стороны, суд над современным обществом производится со столь излюбленной писателями XVIII в. позиции рационалистической «естественности», «разумности» и «справедливости». Все это мы и находим в журнале Крылова, представляющем собой своеобразный сборник новелл и морально-философских рассуждений.

В «Почте духов» перекрещиваются, непрерывно перебивая друг друга, несколько фабульных линий и вместе с тем дается несколько планов изображения действительности. Первое же письмо от гнома Зора заключает в себе фабульный зачин, долженствующий сообщить всей переписке некое сюжетное единство. Богиня подземного царства Прозерпина, побывав на земле, возвращается оттуда модницей и «вертопрашкой» и хочет переделать на новый лад весь адский двор. Плутон, который находится под башмаком у жены, посылает на землю Зора с поручением доставить в ад модных парикмахеров, портного и купца-галантерейщика. Так мотивируется появление на земле Зора и большинство встреч и знакомств, 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, Радамант и Эак. Плутон отправляет на землю другого гнома, Буристана, с явно безнадежным заданием: разыскать там трех новых «честных и беспристрастных судей» (третье письмо). Так мотивируется серия писем Буристана. Однако уже в отношении третьего адского духа, Астарота, мотивировка меняется. Астарот посылается владыкой ада — притом уже не античным Плутоном, а еврейско-христианским Вельзевулом — на землю в ответ на призыв нищего поэта. Письма сильфов с самого начала оказываются вне какой бы то ни было мотивировки. Воздушные духи свободно носятся над землей, появляясь то там, то здесь, и повествуют Маликульмульку обо всем, что открывается их взорам. Так же, без всякой специальной мотивировки, даются письма к Маликульмульку философа Эмпедокла и водяного духа — ондина Бореида. Да и в отношении гномов Зора и Буристана первоначальная мотивировка в ряде случаев стирается. Так, например, письмо XXX начинается словами, не имеющими никакого отношения к поручению Прозерпины: «Недавно, прогуливаясь по городу, любезный Маликульмульк, вздумалось мне осмотреть здешние книжные лавки» — и дальше все письмо посвящено литературным темам, в частности содержит в себе очередной выпад Крылова против давнего литературного врага — Княжнина. Не поручением Прозерпины, а попросту «любопытством» мотивируется и одно из следующих

писем Зора — о посещении им театра (письмо XLIV). Все это нарушает первоначально намеченное фабульное единство сборника писем духов. Но вместе с тем в самом расположении и последовательности писем чувствуется твердая рука, 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 их «бесовской», адской природой; наоборот, парящие в небесах, с высоты взирающие на жизнь, воздушные духи с выразительными именами Дальновид, Световид, Выспрепар предаются высоким философским размышлениям на самые разнообразные темы, непосредственно связанные, однако, все с теми же созерцаемыми ими людскими отношениями.

Наблюдатели и рассказчики-«духи», благодаря своей условно нематериальной природе, всюду могут проникать, при желании принимая тот или другой облик, а зачастую и вовсе оставаясь невидимыми. Это дает им возможность наблюдать жизнь без всяких покровов и прикрас. Обо всем, что они видят, как и о своих размышлениях по этому поводу, они дают подробный отчет в письмах. Это позволяет автору набросать самую широкую сатирическую картину жизни современного ему общества в самых различных ее формах и проявлениях.

Резкость и смелость обличений в «Почте духов» поразили 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., отзывался о «Почте духов» как о «периодическом издании, наиболее философическом и наиболее колком из всех, какие когда-либо осмеливались публиковать в России». Именно это, по-видимому, 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» бросаются в глаза (ср., например, письмо XLV сильфа 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 некоторых из писем и в самом деле был Радищев. В настоящее время после длительной дискуссии по этому вопросу 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 был убежденным и последовательным гуманистом-демократом. 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

(III, 250).

В острых шаржах-гротесках писем «духов» гуманист Крылов метко зарисовывает самые разнообразные и дикие формы обезчеловечения паразитарно-эксплуататорской верхушки общества — крепостников-помещиков. «Почта духов» представляет собой как бы сгущенный итог передовой сатирической традиции литературы XVIII в. В ряде зарисовок «Почты духов» оживают 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 заложеного села или деревни или нескольких душ, проданных в рекруты, дворовых» (I, 139). Все это, в сущности, развитие одного стиха из второй сатиры Кантемира о «злонравном» дворянине Евгении: «Деревню взденешь потом на себя ты целу». В «Почте духов» можно найти очень много мест и эпизодов, напоминающих читателю наиболее примечательные сатирические образы и мотивы журналов Новикова и Федора Эмина. И дело тут не только в литературной преемственности, а и в идейной близости.

С самого же начала своей деятельности журналиста-сатирика Крылов как бы возобновляет и знаменитый спор о характере

ре, формах и задачах сатиры, который велся в свое время между «Трутнем» и «Всякой всячиной»; причем он решительно становится в этом споре на сторону Новикова. «Всякая всячина» обвиняла сатиру «Трутня» в отсутствии «человеколюбия и кротости», изображая сатирика в качестве черного «меланхолика» и человеконенавистника — «мизантропа». В том же Екатерина упрекала и автора «Путешествия из Петербурга в Москву». Крылов в одном из первых же писем «Почты духов» (письмо IV, от сильфа Дальновида к волшебнику Маликульмульку) 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*... Все то, в чем их упрекают, есть некоторым образом хвала их добродетели. Какой смертный, следующий путем истины, не возмущается тех гнусных страстей и пороков, коими свет сей присполнен? 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» (I, 34—35). «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» (I, 37). Во всех этих заявлениях 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 то деление ее 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.

В философических письмах «Почты духов» автор подымает почти все вопросы, которые волновали передовую общественную мысль второй половины XVIII в. Двадцатилетний юноша, писа-

тель-самоучка, Крылов выказывает в них (лучшее свидетельство исключительной его одаренности) блестящую осведомленность 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, 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 чем заключается «истинное блаженство» человека и «истинная мудрость», о том, кто может считаться «истинно честным человеком» равно как «истинным дворянином», ставят вопросы об истинном и ложном героизме, о войнах справедливых и несправедливых, о веротерпимости, о добродетельных царях и о царях-тиранах и т. п. Однако и философические письма сильфов проникнуты сатирическим духом, наполнены «язвительными шутками».

В еще более язвительные сатирические тона окрашены письма гномов. Сатира гномов, как и укоризны сильфов, носит 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, саркастически советует вступающему в свет юнцу: «С самого начала, как станешь себя помнить, затверди, что ты благородный человек, что ты дворянин и, следовательно, что ты родился только поесть 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» (I, 332—333). В полном соответствии с этим в письмах гномов рисуется целая сатирическая галерея трутней различных сословий — даются причудливо-карикатурные образы представителей придворной знати, поместного дворянства, бюрократии, купечества. Гномы зло и едко высмеивают «жестокосердых вельмож», знатных господ — «потомков Калигулина коня», кичащихся своим благородством, и знать новую, взяточников-чиновников, судей Тихокрадовых, купцов Плуторезов, тупоголовую военщину — Рубакиных, развращенное светское общество — щеголей и щеголих Припрыжкиных, Бесстыд, Неотказ, графинь Ветран и княгинь Щепетихиных, своден-хозяек французских «модных лавок» и их братьев — «французских беглецов с вислицы», нанимающихся в учителя, и т. д. Вся эта пестрая и гротескная толпа сатирических карикатур непосредственно примыкает к сатирическим образам и зарисовкам новиковских «Трутня», «Живописца» и «Кошелька».

Крылов подхватывает и развивает один из особенно ходовых мотивов предшествующей сатиры — мотив своеобразной «зоологизации» «злонравного» общества тунеядцев, которая была начата еще Сумароковым и нашла свое наиболее замечательное художественное воплощение в образе фонвизинского Скотинина. Подобно персонажам «Писем к Фалалее» и «Недоросля», сатирические персонажи «Почты духов», один из которых так и называется «Скотонрав», в одинаковых 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. 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. (I, 103).

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» встречаются 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) сильф 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?» (I, 35). Письмо другого сильфа, Световида, как бы развивая эту тему, специально посвящено «удивительному сходству чувств, склонностей и поступок петиметра и обезьяны» (I, 480). Здесь мы как бы имеем первую прозаическую намётку всего знаменитого цикла басен Крылова об обезьянах («Обезьяна», «Обезьяны»; «Зеркало и Обезьяна» и др.).

Однако в своем сатирическом уничтожении «трутней» Крылов идет еще 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 имением», 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» (I, 55). С «каменной статуей» «из разных цветов мрамора» сравнивается и вельможа (письмо XXVI). В своем последующем сатирическом творчестве Крылов пойдет еще дальше — уподобит статуе

самого царя. В одном из самых знаменитых 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 скрыть 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 статуей из слоновой кости, которая в твое отсутствие наделяет много славных дел» (I, 362—363).

Столь же часты у Крылова сопоставления людей с «куклами». «Morbleu!» — сказала сидевшая подле меня кукла в золотом кафтане...» («Почта духов», I, 69). «Чем более живу я между людьми... — пишет гном Зор, — тем более 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 зачинают хохотать во все горло. Никто не делает ничего по своей воле, но все как будто на пружинах...» (I, 261). 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» (I, 215). Это сопоставление светских тунеядцев с механическими куклами встречается и в позднейших сатирических статьях Крылова. Так, в «Мыслях философа по моде» последний, обращаясь к своим «любезным братьям» — светским бездельникам, усиленно культивирующим «наследственное прилепление к невежеству», прямо сравнивает их с балаганными марионетками (I, 331).

Слова Новикова в сатирических ведомостях «Трутня» о некоем владельце двух тысяч душ, который сам без души, развертываются Крыловым в своеобразную картину бездушенного общества, представляющего собой мир механизированных кукол. От всех этих «кукол на пружинах», «машинок на красных каблучках», статуи-калифа — прямой путь к сатире Салтыкова-Щедрина с его сатирической сказкой «Игрушечного дела людишки», 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 приемов, свойственных литературной манере Крылова-сатирика. Основную силу крыловской сатире придает пропитывающая всю ее

насквозь язвительная ирония. В большинстве своих писем «духи» ограничиваются почти протокольным описанием того, что они видят и слышат на земле, в различных сферах общественной жизни. Но краски для этого описания выбраны так удачно, изображаемые лица и эпизоды представлены с такой живостью, самый тон изложения при его словно бы эпической бесстрастности исполнен такого негодующего сарказма, что набросанные картины оказываются жесточайшим обвинительным приговором над всем строем жизни эксплуататорской верхушки общества. Возьмем хотя бы описание дома знатного вельможи, 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 аукционную комнату потому, что тут продаются с молотка публичные достоинства» (I, 153). В особенности замечательно описание прихожей вельможи, наполненной бедняками: «отягченными усталостью и летами» стариками, которые «облокачивались своими седыми головами о холодные стены», бледными и изможденными женщинами с грудными младенцами на руках, безногими инвалидами (I, 154). Описание это не только 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.

Сатира «Почты духов», как уже подчеркивалось, 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. Но в то же время автору «Почты духов» в ряде случаев удалось выйти за условно-рационалистические рамки классицизма, изобразить действительность, говоря словами самого же Крылова, «очень сходно с природой».

Закономерно, что и положительные общественные идеалы Крылова, по сравнению с сатирой новиковских журналов, отличаются еще большим демократизмом. Так, если Новиков сочувственно противопоставлял представителям всех слоев 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 счисляющего 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 од-

ном из писем Дальновида (I, 205). «И самый низкий хлебопашец, исполняющий рачительно должности своего состояния, более заслуживает быть назван *честным человеком*, нежели гордый вельможа и несмысленный судья», — пишет тот же сальф Дальновид в другом месте (I, 146). Здесь автор «Почты духов» также прямо приближается к Радищеву.

Не удивительно, что «Почту духов» постигла примерно та же судьба, что и новиковский «Трутень». Не dokonчив подписного года, «Почта духов» прекратила свое существование, и есть все основания полагать, что произошло это не по желанию и воле издателя¹. Но, как Новиков не успокоился 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». В конце 1791 г., в компании с А. И. Клушиным, знаменитым актером Дмитревским, также не чуждым литературе, и драматургом и актером Плавильщиковым Крылов заводит собственную типографию и книжную лавку. Все это, несомненно, было не коммерческим предприятием, а идейно-дружеским объединением, построенным на началах своего рода трудовой артели. 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. Помещались в нем публицистические и критические статьи, в их числе — уже известные нам рассуждения Плавильщикова, очерки, стихи. Но основное место отводилось все же сатире. Было опубликовано в «Зрителе» и шесть сатирических произведений самого Крылова, в том числе его «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 чашею 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» связана с некоторыми местами из «Писем к Фалалею», но Крылов достигает в ней еще большей силы сарказма. Сатирическая соль «Речи» в том, что жестокая и злая сатира на дворянина-крепостника дается в ней в форме так называемого «ложного панегирика» — восторженной похвалы истинно дворянским «добродетелям» покойника. Вот начало «Речи»:

¹ Это подтверждается новейшими данными, см. Ю. М. Лотман, О третьей части «Почты духов» И. А. Крылова. «XVIII век», сб. III, 1958, стр. 511—512.

«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 гнедою своею лошадию прямо по-братски. Судьба, уважая 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?» (I, 337). Или вот еще 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 кротостию принимал он побои от своих приятелей и после с ними вместе запивал свое горе» (I, 342). «Ложный панегирик» становится вообще одним из излюбленных и особенно удающихся автору жанров крыловской сатиры (см. еще «Речь, говоренная повесю в собрании дураков» и др.). Крылов мастерски вырабатывает здесь ту словесную форму, которую позднее с таким блеском использует Пушкин в знаменитых статьях «Феофилакта Косичкина».

Как и у Новикова, сатира Крылова носит ярко выраженный патриотический характер. С особенной силой проступает это в «Зрителе». Первый же номер журнала открывается уже известной нам статьей Плавильщикова «Нечто о врожденном свойстве душ Российских». По тому, как была дана статья — без подписи, в качестве редакционной, своего рода передовой статьи, — она, по-видимому, 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 бичующим 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». Подобно Новикову и Фонвизину, Крылов сочувственно противопоставляет «старину» и «честных людей старого века» современным ему «людям большого света», которые «вздумали, что тот не может быть хорошим гражданином, кто не умеет танцевать, прыгать, вертеться, говорить по-французски и болтать целый день, не затворяя рта в беседах. К такому воспитанию

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» (I, 241). Эту сатирическую формулу модного воспитания, кстати сказать, почти буквально повторит позднее Пушкин в своих известных строках об Онегине.

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 «молодых щеголей», выучеников иностранных гувернеров, обучивших их «трудной науке не думать» и не менее важной науке — «убивать время»; обезьян-петиметров, превосходно усвоивших «искусство изъясняться с английскими лошадьми» и мотать наследственные поместья; «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».

Крыловская сатира в «Зрителе» носит еще более 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 путешествия в ***» и «Письма к Фалалею», — в «Зрителе» незадолго до прекращения журнала печатаются уже упоминавшиеся «Каиб» и «Похвальная речь в память моему дедушке».

Не удивительно, что вскоре после появления первых книжек «Зрителя» типографское предприятие и литературная деятельность издателей журнала привлекли к себе неблагосклонное внимание начальства. 13 апреля 1792 г. последовало высочайшее распоряжение московскому главнокомандующему, князю Прозоровскому, об обыске и аресте Новикова, по делу которого началось следствие; 10 мая был подписан указ о заключении его в Шлиссельбургскую крепость. Почти одновременно с этим петербургский губернатор Коновницын по высочайшему же распоряжению произвел обыск в типографии «Крылова с товарищи». После обыска 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. Вскоре после этого, с конца года, прекратилось и издание «Зрителя».

В 1793 г. Крылов и Клушин приступили к изданию нового журнала — «Санкт-Петербургский Меркурий». В этом третьем журнале сатира оказалась не только ослабленной, но и вообще почти прямо сведенной на нет. Сам Крылов печатал в нем 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 какой бы то ни было политической заостренности. Вторая же статья — «Похвальная речь Ермалафиду» — носит чисто литературный характер сатирического выступления против ряда 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 еще в 1791 г. должен был покинуть Петербург и перенести типографию в свое тамбовское имение, село Казинку. По приказу императрицы типография Рахманинова была опечатана, а все ее издания конфискованы. Около этого же времени по приговору сената была сожжена в Петербурге только что опубликованная трагедия Княжнина «Вадим Новгородский», рецензия на которую незадолго до того появилась в «Санкт-Петербургском Меркурии». Еще 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 приобрел благонамеренно-одический характер. За это время в журнале было опубликовано только четыре стихотворения Крылова, в том числе одна победная ода и автобиографическое послание «К счастью», окрашенное, несмотря на свою шутиливость, в достаточно пессимистические тона. 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 равен,

Останешься последним равен;
За правду знатю не любим,
За истину от всех гоним,
Умрешь и беден и бесславен.

(III, 256)

Не менее сильно выраженный автобиографический характер носит последнее стихотворение Крылова, опубликованное в декабрьской книжке «Санкт-Петербургского Меркурия», «Мой отъезд». В той же книжке 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 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.

**Литературная
позиция молодого
Крылова.**

Уже в «Почте духов» молодой Крылов обнаружил блестящее писательское мастерство. Формы и виды его сатиры чрезвычайно гибки и разнообразны. Крылов пользуется здесь и сатирическими стихами (стихотворная «Челобитная», метившая все в того же исконного его недруга 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 элементов литературной пародии. При этом замечательно, что Крылов высмеивает оба существовавшие в его время и друг другу противопоставленные основные направления 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 зачал уже опасаться, не святого ли он повесил». Через некоторое время Каиб встречается и с самим поэтом, который трудится над слаганием другой, не менее хвалебной оды «Ослашиду, неприятелю повешенного визиря». «О! это ничего, поверьте, что это безделица», — поясняет он удивленному калифу. «Мы даем нашему воображению волю в похвалах с тем только условием, чтоб после всякое имя вставить можно было. Ода — как шелковый чулок, который всякий старается растяги-

вать 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 все оказывается совсем иным. При этом литературная пародия сочетается у Крылова с явными политическими тенденциями — неприкрашенным изображением картин подлинной и весьма суровой жизни крепостных крестьян: нежные пастухи и пастушки выглядят в действительности «запахканными творениями, загорелыми от солнца, заметанными грязью», которые умирают с голоду и мерзнут от стужи.

Еще сильнее и крепче такая же связь в написанной Крыловым на самой грани XVIII и XIX вв., в 1800 г., «шутотрагедии» «Трумф», или «Подщипа». «Трумф» включает в себе не только резкую политическую сатиру против российских самодержцев вообще, но и дает остро сатирическое, почти памфлетное изображение павловско-гатчинского режима. Пьеса Крылова в 1807 г. не была пропущена цензурой и не смогла появиться в печати не только при его жизни, но и гораздо позднее (впервые была опубликована лишь в 1871 г.; несколько ранее, в 1859 г., была издана за границей). Однако она получила широкое распространение в списках; в частности, пользовалась большой популярностью в декабристской среде. Некоторые места «Подщипы» действительно принадлежат к ярким образцам политической сатиры. Таково, например, описание Государственного совета и некоторые другие эпизоды, которые лицеист Пушкин с восхищением припоминает в своем «Городке». В частности, в качестве комико-сатирического эффекта Крылов мастерски использует речь персонажей: коверкающего русский язык и произношение, наглое и самоуверенно-тупого немецкого принца Трумфа и сюсюкающего князя Слюняя. Вместе с тем сатира на монархов все время дается в форме пародии на героическую «придворную» трагедию, которая пересмеивается Крыловым по рецептам ироикомиической поэмы: атрибутами трагической Мельпомены наделяется муза комедии — «игривая Талья»: это выражено и в жанровом определении пьесы как «шутотрагедии». В цензуру она была представлена Крыловым с подзаголовком «святошная трагедия», чем подчеркивалась ее близость к народным игрищам. Однако наряду с жестокими атаками на сумароковско-княжнинский классицизм Крылов ядовито высмеивает и карамзинско-дмитриевский сентиментализм (например, в образе Ужимы в комедии «Пирог», 1799—1801 гг.). Несколько ранее в лице писателя Ермалафида (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 («Похвальная речь Ермалафиду», I, 389).

Очень своеобразная повесть Крылова «Ночи», опубликованная в четырех номерах «Зрителя» и развертывающая остро сатирическую картину нравов дворянского общества, представляет собой сплошную пародию. Повесть начинается с пародирования знаменитых «Ночных дум» английского поэта-предромантика Юнга, а заканчивается не менее ядовитой пародией на диаметрально противоположную в стилевом отношении авантюро-плутовскую новеллу.

Многообразие объектов литературной пародии лучше всего показывает самостоятельность молодого Крылова, не удовлетворявшегося ни одним из существовавших литературных направлений, с боем пробивавшегося на фонвизинско-радищевский путь неприкрашенного, правдивого изображения действительности. В журнальной сатире Крылова путь этот окончательно еще 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 века. 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, подчеркивая 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-пестром зверинце басен Крылова мы без труда распознаем старых знакомцев — Каибов, Грабилеев, Дурсанов, Беспутых, 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 недалеких волков, елейных, ловко обделывающих свои дела и делишки кумушек-лисиц, модничающих обезьян и т. д. Сатирическая зоркость Крылова осталась все 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 все еще продолжали фигурировать олицетворенные 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 стал бы в своих баснях «первым великим натуралистом в нашей поэзии», как называет его Белинский (понимая здесь натурализм в смысле гоголевского направления — «натуральной школы»), 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 трех томах, 1944—1946 гг. (цитаты даны по этому изданию); «Стихотворения Крылова», Л., 1954, в серии «Библиотека поэта». Очень большая литература о Крылове посвящена по преимуществу литературной деятельности Крылова XIX в., главным образом его басням. Ранняя деятельность Крылова в 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 еще 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 Радищева в «Почте духов» см. статью Б. Коплана «Философские письма «Почты духов» в сб. «А. Н. Радищев. Материалы и исследования», 1936, стр. 355—399 (в ней подробно изложена и вся история вопроса). См. еще 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. Степанов «И. А. Крылов. Жизнь и творчество», М., 1958, П. Н. Берков «Почта духов» И. А. Крылова» «Труды юбилейной научной сессии ЛГУ», Л., 1946, стр. 245—246; сб. «И. А. Крылов. Исследования и материалы», под ред. Д. Д. Благого и Н. Л. Бродского, М., 1947; о Крылове-драматурге: А. В. Западов «И. А. Крылов» в сб. «Русские драматурги. XVIII век», 1959, стр. 399—450. Ю. Д. Иванов «Идейные и творческие искания молодого Крылова», «Ученые записки МГУ», вып. 196, М., 1958, стр. 177—201.



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 получил самое широкое распространение «примиряющий» все социальные противоречия, субъективистский сентиментализм Карамзина — непосредственный предшественник романтизма Жуковского. Карамзин был младшим современни-

ком Радищева. Первое крупное произведение Карамзина «Письма русского путешественника» начали 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, подчас преломляясь и воплощаясь обоими писателями в схожей во многом литературной форме (жанр путешествий, богатырская поэма-сказка и др.). Но проблемы, которые ставила перед ними действительность, получали в их творчестве совсем разное, 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». Особенное значение для формирования личности Карамзина имело четырехлетнее (1777—1781) пребывание в пансионе профессора Шадена, ревностного приверженца знаменитого в то время поэта-моралиста Геллерта. Основное место в педагогической системе Шадена занимало «воспитание сердца» в духе сентиментального пиетизма. 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 повел 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, ввел в масонскую ложу и увез 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. Карамзин начал мечтать о том, чтобы поехать учиться в Лейпциг, где учились Радищев и Кутузов. В Европе рассчитывал он «собрать нужное 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 выбрал себе в наставники известного швейцарского пастора и богослова Лафатера, завязав с ним заочно довольно оживленную 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. В этом главным образом и сказалось на нем 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 юношеском развитии Карамзина примерно то же место, какое занимал в отношении Радищева Ушаков. Облик Петрова и свои отношения с ним Карамзин 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, нашел 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» (III, 361). О тогдашней настроенности двух друзей дает яркое представление сама обстановка их совместного жилища: «Оно разделено было тремя перегородками: в одной стоял на столике, покрытом зеленым сукном, гипсовый бюст мистика Шварца... другая освящена была Иисусом на кресте под покрывалом черного крепа». Однако наряду с религиозными настроениями, прививаемыми масонами, в Карамзине и Петрове живо проявились и литературные интересы. Карамзин 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». «Нежный певец» Швейцарии, «учитель добродетели и невинности», Геснер остаётся в числе любимейших писателей Карамзина, поскольку стремление к восприятию действительности в идиллических тонах является вообще одной из основных потребностей его литературного сознания. Масоны пытались направить литературные наклонности Карамзина по мистическому руслу, в чем до известной степени и успели. Карамзин принял ближайшее участие в переводах некоторых религиозно-дидактических сочинений. Наряду с этим он вместе с Петровым составляет и редактирует по поручению Новикова первый русский детский журнал «Детское чтение для сердца и разума», издававшийся специально для «благо-

родных» — дворянских — молодых читателей. Детям прививалось убеждение в благодетельности общественного неравенства, якобы установленного ради общего счастья 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 перевел 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», русифицируя названия мест действия, фамилии героев, самый их язык. Это было первым опытом Карамзина в столь излюбленном им впоследствии жанре повести.

В «Детском чтении» в 1789 г. Карамзин опубликовал и свою оригинальную «русскую истинную повесть» «Евгений и Юлия». Сюжет ее крайне несложен. Сиротка Юлия живет в поместье приятельницы ее покойной матери, добродетельной г-жи Л. Юлия любит сына г-жи Л., Евгения, который учится в чужих краях. Через некоторое время Евгений возвращается. 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 умирает. Несчастливая Юлия и г-жа Л., лишившись «в сей жизни всех довольствий», «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 уже сказывается с достаточной отчетливостью психическая настроенность Карамзина, основной тон отношения его к действительности: в области личной — убеждение в непрочности земного счастья и проистекающая отсюда «темная 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 слушают, 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 самим уничтоженный,

и т. д. По приезде в Москву Карамзин сблизился с проживавшим здесь в это время немецким поэтом Якобом Ленцем, одним из типичнейших представителей немецкого предромантического направления, так называемого «Sturm und Drang» («бури и натиска»). После ряда литературных и житейских неудач Ленц 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 пропагандировал¹. В 1787 г. Карамзин опубликовал свой перевод шекспировского «Юлия Цезаря», предпослав ему восторженное предисловие. Это была первая пьеса Шекспира (сумароковский «Гамлет», как и бездарная переделка Екатериной II «Виндзорских кумушек», конечно, в счет не идет), появившаяся на русском языке². В предисловии Карамзин решительно восстает 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, подражающего только природе. «Не многие из писателей столь глубоко проникли в человеческое естество, как Шекспир. Все великолепные картины его непосредственно Nature подражают... 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. Недаром Белинский в 1836 г., в одной из своих журнальных заметок, целиком перепечатал это предисловие, не зная, что оно принадлежит Карамзину, 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» (II, 200—201). Свое 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»

¹ Об общении Карамзина с Ленцем см. в книге академика М. Н. Розанова. «Поэт периода бурных стремлений Якоб Ленц, его жизнь и произведения», М., 1907, глава XV — «В Москве».

² Перевод «Юлия Цезаря» был издан анонимно; кроме того, издание это было сожжено по приказу Екатерины в ряду некоторых других изданий Новикова и является величайшей библиографической редкостью.

«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 подъемом, который непосредственно предшествовал революционным событиям во Франции, а у нас сильнее всего сказался в появлении радищевского «Путешествия». Недаром вслед за переводом «Юлия Цезаря» Карамзин издает в 1788 г. перевод боевой антифеодальной пьесы Лессинга «Эмилия Галотти», за которую современники называли последнего «немецким Шекспиром». К этому же времени относится и начало охлаждения Карамзина к масонам, мистическая обрядность и розенкрейцерские интересы которых становились ему все более чуждыми. В 1789 г. Карамзин и вовсе 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. Дальнейший жизненный путь Карамзина к этому времени полностью прояснился: он твердо решил не служить и не заниматься сельским хозяйством, а целиком 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» (XIV, 253), 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 подчеркивая, что оно является «не постыдным, а святым делом».

Сейчас же по возвращении в Москву Карамзин 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, заранее отказываясь печатать «теологические» и «мистические» сочинения. Это знаменовало подчеркнутый разрыв редактора с идеологией масонства, что 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», обращенную к Екатерине. В этом стихотворении он подчеркивал, что «святее» 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 (I, 15). В свете недавних событий смысл всего этого был, конечно, совершенно очевиден для современников: это был первый в нашей литературе призыв «милости к падшим»¹. Помогал Карамзин Новикову и после освобождения его из крепости.

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. В перечислении разделов журнала Карамзин на первое место подчеркнуто 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 привлечен не только его ближайший литературный единомышленник И. И. Дмитриев, но и старые писатели — Державин и Херасков. Однако большая часть журнала заполнялась самим Карамзиным: здесь была напечатана значительная часть его «Писем русского путешественника», 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 был опубликован перевод отрывков из драмы знаменитого древнеиндийского поэта Калидасы «Шакунтала»). Впервые у нас Карамзин стал систематически помещать в своем 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 (песня «Стонет сизый голубочек» и др.), 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 все 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 необходимость срочной журнальной работы. Все это заставило его отказаться от издания журнала и

¹ Стихотворение, очевидно, было написано Карамзиным в еще более энергичных тонах, 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.

перейти к выпуску альманахов и литературных сборников — тип издания, также введенный у нас впервые Карамзиным. Им был выпущен ряд таких сборников (альманах «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 подчеркнуто вызывающим по отношению к поэтике классицизма названием «Мои безделки».

Сопровождавшаяся не только все 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 подозрительностью. Такое 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 губительны», что «народ есть острое железо, которым играть опасно». О деятелях революции Карамзин отзывается как о «новых республиканцах с порочными сердцами» и т. п. Однако письмо это было напечатано им лишь при четвертой публикации «Писем», в 1801 г. В предшествующих публикациях текст «Писем» или обрывался непосредственно перед этим письмом, или из серии публикуемых писем оно выпускалось. И есть все основания предполагать, что содержащаяся в этом письме оценка революции отражает точку зрения на нее Карамзина не 1790 г., а именно 1801 г. Об этом прямо свидетельствуют и имеющиеся в тексте весьма типичные «предсказания» задним числом. Так, Карамзин, например, заявляет в нем, 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 Дантова и гибели якобинцев, но в 1790 г. подобные заявления были бы действительно непостижимым предвидением, почти пророчеством. Ни одной рукописи «Писем», неоднократно перерабатывавшихся Карамзиным для последующих изданий, до нас не дошло. 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 объяс-

нялась невозможность для Карамзина опубликовать свое 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. Но по мере дальнейшего развертывания французской революции политическая его настроенность начинает резко меняться. Если первый период революции, открывшийся событиями 1789 г., будил в его душе некую восторженно-неопределенную мечтательность о новом «золотом веке» для человечества, вторая ее фаза, начавшаяся в 1793 г., — казнь короля, диктатура якобинцев, террор. — поселила в нем непреодолимый страх. О чем бы Карамзин ни писал в это время, мысль его неуклонно обращается к «ужасным происшествиям Европы». Прямые намеки на «времена ужаса» находим в его очерке быта древних греков («Афинская жизнь»), в «сказке для детей», которую он шутя пишет для дружеской семьи на заранее заданные слова («Дремучий лес»). Карамзин из республиканца становится убежденнейшим 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 целостность крова нашего и быть рассудительным». Несмотря на все это, Екатерина до конца продолжала относиться к Карамзину с прежней подозрительностью.

Восшествие на престол Павла Карамзин приветствует восторженной одой. 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.

На самом деле в четыре года последующего тиранического режима Павла литературная деятельность Карамзина оказалась поставленной в еще более неблагоприятные условия. «Цензура, как черный медведь, стоит на дороге, — жаловался Карамзин Дмитриеву, — к самым безделицам придираются» (99). 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, могу исчезнуть заживо, — в полном отчаянии писал Карамзин. — Умирая авторски, восклицаю: да здравствует российская литература!»

Воцарение Александра I Карамзин снова встретил хвалебной одой, в которой выразительно приветствовал в лице нового царя «милая весны явление», несущее «забвенье всех мрачных ужасов зимы» (I, 198—199). Вскоре Карамзин возвращается 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 это время все более и более крепнут консервативные взгляды Карамзина. В своей историко-публицистической «Записке о древней и новой России» (1811) 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 резкое неудовольствие последнего и надолго сделалась подпольным документом. Подвергает Карамзин в «Записке» решительной переоценке в духе будущего славянофильства 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». Но вместе с тем Карамзин не становится в ряды мракобесов александровского времени. В противоположность им, остается он и «европеистом». Отсюда и название им своего журнала «Вестник Европы».

Среди общественно-политических течений и группировок первой четверти века Карамзин, по его собственным словам, занимает место между «аристократами и демократами, либералистами и сервилитами», ведя особую «среднюю линию» дворянского просвещенного 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 в это время сближается, он продолжает сохранять позицию независимого человека, который имеет свое 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 безмолствовал 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 твердые законы, гражданские и государственные». Эта

Независимая позиция Карамзина, как и вся его литературная деятельность вообще, была 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 создает специальное литературное общество «Беседу любителей русского слова». Наоборот, за реформу Карамзина энергично вступилась литературная молодежь — Жуковский, Батюшков, кн. Вяземский и другие, — объединившаяся, в противовес «Беседе», в литературный кружок «Арзамас», в русле которого началась и литературная деятельность Пушкина-лицеиста. Сам Карамзин не принимал участия в разгоревшейся борьбе. С начала века он все больше отходил от художественной литературы. В 1803 г. он написал свою последнюю повесть «Марфа Посадница, или покорение Новагорода»; 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 словам, «постригается в историки»: получив официальное звание историко-графа и пенсию, принимается за грандиозный труд по написанию «Истории Государства Российского», которым он настойчиво продолжает заниматься в течение больше двадцати лет, до самой смерти. В 1818 г. выходят из печати первые восемь томов «Истории»; смерть застигает Карамзина во время работы над двенадцатым томом, посвященным периоду так называемого Смутного времени. «История» Карамзина проникнута ясно выраженной консервативно-монархической тенденцией и потому 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 года: «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 откры-

тием. Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка Колумбом. Несколько времени ни о чем ином не говорили», — так вспоминал о появлении «Истории» Пушкин (XII, 305).

«Письма русского путешественника».

Первым большим выступлением Карамзина в литературе, в котором ярко проявились черты нового литературного направления, сентиментализма, были «Письма русского путешественника» — не только самое крупное по объему, 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 прорастает диаметрально противоположность обоих этих произведений по их идейно-художественному существу. Революционный патриот Радищев полностью строит свое «Путешествие» на материале русской действительности, активно и неприкрыто включаясь в классовую борьбу своего времени, выступая в качестве непримиримого борца на стороне угнетенного крестьянства. Космополитически настроенный «всечеловек», каким он ощущал себя ко времени отъезда в «чужие края», Карамзин полностью строит свои «Письма» на материале действительности западноевропейской; обо всем том, что он видел, он рассказывает в качестве некоего постороннего наблюдателя, спокойно созерцающего смену разнообразных впечатлений, мелькающих одно за другим перед его глазами. «Путешествие» Радищева — отражение объективной действительности; своей книгой он преследует агитационные цели, адресует ее широким кругам читателей, по сути дела всему народу. Карамзин особенно ценит в своих «Письмах» то, что они отражают его внутренний, замкнутый в себе мирок. «Письма» — его лирический, «чувствительный» дневник. «Вот зеркало души моей в течение осьмнадцати месяцев, — пишет он в заключительном «Письме из Кронштадта», — оно через двадцать лет (если столько проживу на свете) будет для меня еще приятно — пусть для меня одного! Загляну и увижу, каков я был, как думал и мечтал; а что человеку (между нами будь сказано) занимательнее самого себя?..» (II, 790). Радищев в целях самозащиты ссылался на «Сентиментальное путешествие» Стерна как на источник, которому он якобы «подражал». Но на самом деле «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, в период своего заграничного путешествия отрицавший какое-либо значение для себя предшествовавшей ему русской литературы, в философско-теоретической установке своих «Писем» («зеркало души») действительно бли-

зок традиции Стерна. Кроме Стерна, Карамзин зачитывался в это время 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»; певцом «Мессиады» Клопштоком; идилликом Геснером, наконец, английскими и немецкими «поэтами природы» — Томсоном и другими. Сквозь эту литературную призму в значительной мере и преломлялись заграничные впечатления Карамзина, чаще всего окрашенные в радужные тона сентиментальных эмоций. Однако наряду со всем сказанным Карамзин, продолжая давнюю культурную традицию, начатую еще в петровское время, преследовал своим путешествием и 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. Все 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, учеными, 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. Причем все это дается в «Письмах» не в плане сухого, делового описания, а в качестве непосредственных переживаний эстетического, исторического, морализирующего, философского порядка. В «Путешествии» Радищева почти нет 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.

Пытливое внимание Карамзина привлекает и общественная жизнь Европы — быт, нравы, развлечения, политические учреждения. Он ходит на театральные представления; присутствует

на народных гуляньях, 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 биржу, суд присяжных, лондонскую тюрьму, лондонский дом сумасшедших — Бедлам. При этом о чем бы Карамзин ни рассказывал, тон его описаний неизменно остается одним и тем же — спокойным тоном любопытствующего созерцателя. Попутно Карамзин дает в «Письмах» многочисленные зарисовки всех тех, с кем он сталкивается во время своего путешествия — прусских офицеров, немецких студентов, ремесленников, трактирщиков, купцов, франкфуртских евреев, швейцарских крестьян, титулованных французских эмигрантов, парижских нищих и хозяек парижских литературных салонов, английских лордов, страдающих сплином, посетителей народных кабачков, лондонских уличных «сирен» и т. д. Зарисовки эти, обычно выдержанные в легких юмористических тонах, обнаруживают в Карамзине, наряду с «чувствительным» путешественником, внимательного наблюдателя быта и нравов, умеющего «примечать» и «описывать». Заграничные письма Фонвизина опубликованы еще не были, и карамзинские «Письма русского путешественника» явились для читателей того времени небывалым по широте и разнообразию сводом сведений о западноевропейской жизни и культуре. «Письма русского путешественника», в которых Карамзин «так живо и увлекательно рассказал о своем знакомстве с Европою, легко и приятно познакомили с этою Европою русское общество» (Белинский, VII, 135).

Того остро критического отношения к Западу, каким были исполнены письма Фонвизина, «Письма русского путешественника» лишены, тем не менее ко многим явлениям западноевропейской действительности Карамзин отнесся с явной иронией и скептицизмом. Например, если, въезжая в Швейцарию, он готов был воспринимать ее 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, отсутствие широких интересов у большинства обитателей швейцарских кантонов. Не без иронии относился подчас Карамзин и к знаменитым европейцам, к которым совершал свои благоговейные паломничества. Он так, например, рассказывает о своем 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 Гёте? — Нет, он во дворце. — Во дворце! во дворце! — повторил я, передражнивая слугу, — взял трость и пошел в сад» (II, 139). Вообще путешествие Карамзина не только не

усилило в нем пристрастий к чужому, но помогло избавиться от его прежней космополитической настроенности. Если, выезжая из России, он чувствовал себя «всечеловеком», возвращаясь 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 Кронштата; но мне он мил! Здешний трактир можно назвать гостиницею нищих; но мне в нем весело!» (II, 789).

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» Радишев и которое было связано у него с готовностью пожертвовать жизнью на благо народа, бросается в глаза.

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 *китайскими тенями* моего воображения, грустить с моим сердцем и утешаться с друзьями!» (II, 790). 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.

Подытоживая «Письмами русского путешественника» свои впечатления от Европы, Карамзин одновременно стремится перейти на русскую тематику. Ровно через полгода после появления первых «Писем» Карамзин печатает свой очерк, посвященный изображению русского крестьянина, «Фрол Силин, благодетельный человек»; в следующем году печатается его неоконченная повесть из русской помещицкой жизни «Лиодор»; еще через три месяца — «Бедная Лиза», которой Карамзин в последующих изданиях придает характерный подзаголовок «российская повесть»; в конце того же года — повесть из русского исторического прошлого «Наталья, боярская дочь». Русская тематика преобладает и в последующих художественных произведениях Карамзина. Однако для изображения русской действительности Карамзин, в полную противоположность Радищеву, ищет иных литературно-жанровых форм. Картины реальной западноевропейской жизни, даваемые в «Письмах», сменяются показом «китайских теней» воображе-

ния» — сентиментального вымысла; трезвый и пытливый, несмотря на все свои «чувствительные» эмоции, наблюдатель уступает место «грустящему», но обычно тут же и «утешающемуся» мечтателю.

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 особенно значительной в литературно-общественном отношении повести «Бедная Лиза» (1792). Не лишенное хотя и условной, но несомненной поэтичности изображение в повести героини-крестьянки и ее драматической судьбы в плане подчеркнутой симпатии и сочувствия к ней автора само по себе было безусловно прогрессивным литературным фактом. Введение крестьян в литературу не в качестве комических персонажей, а на равных человеческих правах с дворянскими героями (знаменитое утверждение Карамзина в «Бедной Лизе»: «И крестьянки любить умеют!»), которых они во многих отношениях даже превосходят, сам Карамзин рассматривал как явление глубоко новаторское, хотя мы уже сталкивались с этим и до него (не говоря о радищевском «Путешествии», вспомним «Розану и Любима» Николева). В несколько ранее опубликованном «Фроле Силине» Карамзин, в противовес традиционной героике классицизма, демонстративно выдвигает в качестве подлинного героя добродетельного крестьянина: «Пусть Виргилии прославляют Августов! Пусть красноречивые льстецы хвалят великодушные знатных! Я буду хвалить Фрола Силина, простого поселянина, и хвала моя будет состоять в описании дел его, мне известных» (III, 661). Введение в литературу героев-крестьян, прославление крестьянских добродетелей опять-таки сближает Карамзина с «Путешествием» Радищева. Однако характер показа крестьянской жизни и отношение к ней обоих писателей резко противоположны. Если Радищев показывает ужасы крепостнической эксплуатации во всей их страшной обнаженности, Карамзин набрасывает на быт и условия жизни крестьян некий розовый флёр. Счастье крестьян, по Карамзину, — в их собственных руках. Отец Лизы, очевидно, из государственных крестьян, «был довольно зажиточный поселянин, потому что он любил работу, пахал хорошо землю и вел всегда трезвую жизнь». Фрол Силин — крепостной, но об этом 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» (III, 664). Уже М. Чулков подметил в «Горькой участи» социальное расслоение деревни на бедняков и кулаков — «съедуг». Карамзин, наоборот, в лице «чувствительного» деревенского богатея Фрола Силина рисует бескорыстного благодетеля крестьян — «друга человечества». В начале своего очерка Карамзин заявляет, что он описывает Фрола Силина

прямо с натуры — по личным детским воспоминаниям. В подстрочной сноске автор добавляет: «Он еще жив. Один из моих приятелей читал ему сию пиесу. Доброй старик плакал и говорил: «Я этова не стою, я этова не стою!» (III, 661). Подобные заявления чаще всего имеют у Карамзина характер литературного приема. Но если даже допустить соответствие рассказа Карамзина о Фроле Силине реальным фактам, показателно, что Чулков изображает в своих кулаках-«съемках» типичное явление русской деревенской действительности; Карамзин же в своем очерке останавливается на совершенно исключительном случае. Еще более далек Карамзин от реальной крестьянской жизни в «Бедной Лизе». Само содержание этой подчеркнуто «российской повести» слишком подозрительно напоминает рассказ парижской нищей о несчастной судьбе ее покойной дочери Луизы, приводимый Карамзиным в его «Письмах». «Прекрасная, любезная», чувствительная и невероятно добродетельная Лиза, равно как и ее столь же чувствительная мать, рисуются красками, имеющими весьма отдаленное отношение к подлинной крестьянской действительности. Для того чтобы условно-идиллический характер образа Лизы стал наглядно-осязаемым, достаточно сопоставить его с едровской Анютой из «Путешествия» Радищева.

Всем этим определяется социальная природа карамзинского творчества. Горячий сторонник прогресса, «всечеловек», провозглашающий у английского консула тост «за цветущую торговлю», гордящийся тем, что первый ввел в русский язык слово «промышленность», радостно встречающий первые шаги французской революции, Карамзин вместе с тем был убежденным русским дворянином-помещиком. «Дворянство есть душа и благородный образ всего народа», — заявляет он. В идеализирующих тонах, явно в противовес писателям-сатирикам (к сатире Карамзин вообще относился отрицательно) любовно рисует он в «Рыцаре нашего времени» патриархально-поместный быт провинциальных дворян — носителей «духу Русского» и «благородной дворянской гордости». Творчество Радищева проникнуто духом непримиримой борьбы с крепостничеством. Карамзин, наоборот, антифеодальное 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 царьки». Но минувшего не вернуть. Настоящее же не слишком утешительно. Отпущенное жалованной грамотой 1762 г. в свои поместья дворянство испытывало потребность после героики военных служб и походов насладиться мирной деревенской идиллией «в объа-

тиях натуры». Восстание Пугачева обнаружило всю непрочность этой идиллии, наглядно показав, как тонок слой, отделяющий крепостную Аркадию от зияющей под ней бездны. Еще резче демонстрировала непрочность феодального уклада французская революция.

В новых условиях 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 великолепие, скрежещут зубами, но молчат или не действуют пока обузданы законом или силой» («Мысли об истинной свободе»). И вот «Добросердов»-Карамзин «дает чувство», ведет другие «речи», убеждая, что крепостные отношения между помещиком и крестьянами могут и должны быть основаны на началах гуманной «чувствительности». Крепостничество есть зло — готов признать Карамзин, но тут же он добавляет, что «во всяком состоянии человек может найти розы удовольствия» (III, 495). «Крестьянин, живущий в своей темной, смрадной избе», счастлив больше, чем молодой вельможа, «который истощает все хитрости роскоши для того, чтобы менее скучать в жизни» («Разговор о счастье», III, 493). 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 все 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 усадьбе графа Салтыкова «сельскую комедию». В финале этой пьесы, как и в комической опере В. 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 силой, 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. еще очерк «Нежность дружбы в низком состоянии»).

О характере дворянского, феодально-утопического сентиментализма Карамзина, сглаживающего и примиряющего социальные противоречия, дает наиболее наглядное представ-

ление та же «Бедная Лиза». В основе фабулы «Бедной Лизы» лежит одна из наиболее характерных 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, обращенные не только на «жертву» — Лизу, но в какой-то степени и на ее «палача» — Эраста.

Прежде всего Карамзин с самого начала подчеркивает, что герой повести, молодой офицер Эраст, отнюдь не был развращенным, а всего лишь «слабым» и «ветреным», но по существу очень неплохим человеком. 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 нем, как о пастушке): «Я буду жить с Лизою, как брат с сестрою (думал он): не употреблю во зло любви ее и буду всегда счастлив!» 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 возмущен тем, что Эраст 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 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» остается 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 она не была уже для Эраста «сим ангелом непорочности, который прежде воспляял 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 со своим полком на войну, должен был расстаться с Лизой. В том, что случилось далее, виной опять все та же «слабость» и «ветреность»: вместо того чтобы сражаться с неприятелем, Эраст «играл в карты и проиграл почти все свое имение». Единственной возможностью поправить дела оказалась женитьба на пожилой богатой вдове.

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.

Повесть приобрела небывало широкую популярность, 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. Ожесточенная литературно-общественная борьба, которая вспыхнула вокруг Карамзина, 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».

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. 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, условиями жизни современного ему светского общества. Соответственно этому любовная тема является главной в подавляющем числе повестей Карамзина. Разница лишь в обстановке, которой он окружает своих героев. 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 ветренная 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 семейного счастья. Автор неоднократно ставит свою героиню на самую грань падения, но всякий раз все заканчивается благополучно. В конце повести навсегда соединившиеся Юлия и Арис поселяются в своем поместье, наглядно доказывая своим примером, «что

удовольствие счастливых супругов и родителей есть первое из всех земных удовольствий» (III, 68). «Юлия» стала родоначальницей так называемой «светской повести» — жанр, получивший 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 в западноевропейскую действительность. Так, фабула повести «Наталья, боярская дочь» (1792), пользовавшейся в свое 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 подсахаренная русская старина, которой Карамзин явно хочет заслониться от своей чреватой революционными бурями и потрясениями современности, имеет столь же отдаленное отношение к подлинной истории, какое имеет идиллический быт бедной Лизы и ее матери к подлинной жизни крестьян. Старина является здесь по существу лишь условной рамкой для рассказываемой Карамзиным очередной любовной истории с драматической завязкой, но также самым идиллическим разрешением. Еще 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 глубоким рвом и подъемными 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 ее нанести, — и на всем этом покров тайны, «тайны страшной», которую автор так и не раскрывает читателям. Все повествование ведется в форме не столько рассказа, сколько подсказа, намека. По-видимому, молодые люди, охваченные непреодолимой страстью друг к другу, — брат и сестра; печальный старец, хозяин замка, обиталища «вечной горести», — их отец, изгнавший сына, заточивший

дочь и сам бесконечно страдающий от этого. Но о разгадке тайны можно только догадываться; автор доводит заинтересованность читателей до высшего напряжения и, не разрешая его, круто обрывает повесть. Все 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.

Любовная тематика была в достаточной степени свойственна нашей повествовательной литературе XVIII в., в которой одним из самых популярных был жанр экзотического любовно-авантюрного романа, столь увлекавший когда-то и мальчика Карамзина. Однако в своем творчестве Карамзин резко отталкивается от этого типа повествования. Камерная, по существу своему любовная тема получает у него и соответствующее художественное воплощение. Нескладные «Мирамонда и Даиры», крайней громоздкости, фабульной и сюжетной запутанности «отменно длинного, длинного, длинного» романа XVIII в. Карамзин противопоставляет сжатую форму небольшой повестинovelлы, в которой центр тяжести с внешних любовных приключений переносится на анализ самого любовного чувства. Анализ этот не отличается особенной глубиной и носит по существу такой же «камерный» характер, как весь мир карамзинской повести в целом. Для Карамзина показательно повышенное внимание к психологической детали, стремление описать каждый жест, разбить каждое движение на ряд моментов, подробностей, 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» (III, 161). 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. Все это, конечно, еще 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 Эрнеста и Доравры» Федора Эмина) образцами психологического повествования.

Вообще фантазиям и вымыслам традиционного любовно-авантюрного романа Карамзин подчеркнуто противопоставляет в своих повестях изображение реальной действительности. Своему рассказу Карамзин стремится сообщить иллюзию полного

соответствия жизненным фактам. Подобно тому как свои заграничные впечатления Карамзин излагал в форме писем к друзьям, свои повести он обычно ведет в форме рассказа, обращенного к тем же друзьям, о некоем случае или происшествии, с которым автор-рассказчик непосредственно 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. Упорное утверждение Карамзиным реальности рассказываемого, конечно, не более как литературный прием, имеющий целью подчеркнуть, что автор стремится к изгнанию из своего повествования всякого рода «литературности», к изображению реальной действительности, а не к фантазированию по стершимся шаблонам любовно-авантюрных романов. Карамзин и сам, видимо, ощущает некоторую наивность этого приема, неоднократно по ходу рассказа сам же подшучивая над ним, стирая то и дело разницу между терминами «быль» и «сказка», именуя себя как автора «сказочником». Две его повести, «Прекрасная царевна и щастливой Карла» и «Дремучий лес», являются сказками и в прямом смысле этого слова. Тем не менее на многих читателей того времени прием этот оказывал несомненное действие: сентиментальные прогулки к Лизиному пруду — лучшее тому доказательство.

Говоря о романах, предшествовавших Карамзину, Белинский подчеркивал их «книжность, педантизм и риторичку, отсутствие всякой связи с жизнью». Карамзин «первый на Руси заменил мертвый язык книги живым языком общества... первый на Руси начал писать повести... в которых действовали люди, изображалась жизнь сердца и страстей посреди обыкновенного, повседневного быта» (VII, 132—133).

Одним из обязательных признаков реализма является конкретное воспроизведение типических явлений действительности, создание живых образов-типов. Карамзин тоньше и шире, менее схематично, чем писатели-«классики», рисует характеры и изображает душевную жизнь своих героев (в этом несомненно и благотворно сказалось его увлечение Шекспиром). Встречаемся мы у него и с попытками запечатлеть некоторые типические явления современного ему дворянского общества. Таков образ пресыщенного той рассеянной и бесплодной светской жизнью, которую он вел, 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 перекликается с тем «уроком», который прочтет лет тридцать спустя Тане Лариной пушкинский Онегин. Но особенно замечателен в этом отношении неоконченный роман «Рыцарь нашего времени» (1803), в котором автор прямо ставит, подчеркивая это уже самим заглавием, характерно предвосхищающим заглавие знаменитого лермон-

товского романа, задачу показать героя своего времени. Белинский справедливо отмечал значительность этой попытки: «Русская литература, к чести ее, 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 упрежден в этой мысли, не будучи никем упрежден в искусстве и совершенстве ее выполнения. Мысль эта принадлежит Карамзину. Он первый сделал не одну попытку для ее осуществления». Конечно, все это еще не делает карамзинских повестей реалистическими произведениями. Мы сталкиваемся в них с явным стремлением не столько правдиво воспроизвести действительность, сколько приукрасить ее на идиллический, сентиментальный лад. Но все же повести Карамзина были шагом к сближению литературы с реальной жизнью. Дальнейшее движение по этому пути ослабляло то, что философской основой его художественного метода был 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 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 (III, 370—371). И в самом деле, на первый план во всех повестях Карамзина выступает личность автора-рассказчика. Действительность дается в них сквозь призму авторской эмоции. Часто автор и прямо прорывает повествовательную ткань то восклицанием, то взволнованным обращением к действующим лицам, то сентенцией, то непосредственным обращением к читателям. Автор-рассказчик неизменно находится между читателем и предметом рассказа; его личное отношение к повествуемым событиям окрашивает все повествование, сообщая рассказу особую психологическую тональность. То, что большинство повестей Карамзина прямо адресовано узкому кругу друзей или даже одному «нежнейшему другу», «любезной Аглае», также придает им характер особой интимности, задушевности.

Эта субъективная лирическая окраска в сочетании с легким, ироническим тоном, переходящим зачастую в автоиронию, сказывается на самой структуре карамзинской прозы. Зачинательница нашей новой художественно-повествовательной прозы, проза Карамзина еще очень и очень близка к стихотворной речи. «Пой, Карамзин! И в прозе // Глас слышан соловьиный», — приветствовал в 1791 г. первые прозаические опыты Карамзина восхищенный Державин. И в своей «гармонической, цветной» прозе (термины самого Карамзина) он, действительно, скорее еще «поет», чем говорит. Самый склад ее, изобилующий

поэтическими фигурами и тропами — инверсиями, обращениями, восклицаниями, повторениями, метафорами и т. п., — подчас весьма напоминает склад стихотворной речи.

Таково, например, начало «Острова Борнгольма», повести, которую современники полностью заучивали наизусть, как стихи. Концовка повести «Сиерра-Морена» имеет характер как бы завершающего музыкально-лирического аккорда: «Тихая ночь — вечный покой — святое безмолвие! к вам, к вам простираю мои объятия!» (III, 146). Не удивительно, что концовка эта непосредственно сказалась на заключительных строках 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»). Свообразными «поэмами» в прозе являются во многом и его повести, продолжая в этом отношении линию романа-«поэмы» Хераскова. Субъективизм карамзинской прозы скazujeется и в ее речевой стихии. Вся она, вплоть до передаваемых автором собственных слов различных персонажей, написана, в противоположность «Путешествию» Радищева, одним и тем же сглаженным литературным «слогом» — изящно выработанной речью дворянского салона-гостиной. Действительность дается Карамзиным не только сквозь призму меланхолической и чувствительной души автора, но и сквозь единый — только авторский — речевой строй.

Проза Карамзина явилась родоначальницей нашей так называемой поэтической прозы, не только породив многочисленных эпигонов, но оказав существенное влияние на прозу и Жуковского, и Батюшкова, а в 20-х и 30-х годах XIX в. на прозу Бестужева-Марлинского. Первым по-настоящему научил не «петь», а «говорить» в прозе, создал подлинную стихию реалистической художественной прозы Пушкин. Однако в ее развитии повествовательная манера Карамзина сыграла несомненную роль. Недаром сам Пушкин в начале 20-х годов, задавая себе вопрос, «чья проза лучшая в нашей литературе?», отвечал решительно: «Карамзина», тут же выразительно прибавляя: «Это еще похвала не большая» (XI, 18).

Основными структурными чертами карамзинской повести

являются единство и простота фабулы, четкость композиции, быстрота 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 наивозможно более сжатым, лаконичным, прямо идущим к цели. «Слова мои текли бы рекою, если бы я только хотел войти в подробности; но не хочу, не хочу! Мне еще многое надобно описывать; берегу бумагу, внимание читателя и... конец главе!» («Рыцарь нашего времени», III, 248). Карамзин стремится к известному опрощению слога, языка, освобождению его от условных перифразов, изысканности и напыщенности традиционного стиля романов XVIII в. Действует он здесь приемом своеобразного языкового пересмеивания, перелицовки. Дается традиционно-литературный языковой штамп, который тут же переводится на обычный разговорный 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», III, 249). «Грозная царица хлада воссела на ледяной престол свой и дохнула вьюгами на Русское царство, то есть зима наступила...» («Наталья, боярская дочь», III, 96—97). Все эти тенденции карамзинского стиля отнюдь не получили полного художественного осуществления в прозе самого Карамзина. До конца они были осуществлены только в пушкинских «Повестях Белкина», на преумзвенную 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 ее здоровые стилевые тенденции, закладывая тем самым основы нашей художественно-реалистической прозы.

В последних своих повествовательных произведениях Карамзин попытался выйти за пределы узколюбобвной тематики и соответствующих ей малых повествовательных форм. В 1799—1803 гг. он работает над романом «Рыцарь нашего времени», в котором он намеревался развернуть картину жизни своего героя начиная с его детских лет, на фоне жизни современного общества. Но замысел этот оборвался на нескольких первых главах. Последнее свое художественное произведение, начатое в 1803 г. и самое крупное (если не считать «Писем русского путешественника») по объему — повесть «Марфа Посадница, или покорение Новагорода» — Карамзин довершил. В противоположность предшествующим своим повестям, он строит «Марфу Посадницу», которой придает подзаголовок «историческая повесть», как произведение, посвященное изображению не личной жизни героев, а важным историческим событиям. Любобвная

интрига, правда, имеется и здесь (роман дочери Марфы Ксении и вымышленного Карамзиным новгородского вождя Мирослава), но она из центра сдвинута на периферию — играет второстепенную роль. В основу повести Карамзин кладет острую политическую тему, повторяющую по существу тему «Вадима Новгородского» Княжнина, хотя и отнесенную 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 «издателя» 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 вольности. Они поступили только безрассудно: им должно было предвидеть, что сопротивление обратится в гибель Новгороду, и благоразумие требовало от них добровольной жертвы» (III, 166). 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 проныцательными и предпочли героическую борьбу предсудительной 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, но «при описании некоторых случаев кровь новгородская явно играет в нем» (III, 167). И действительно, 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»), последняя защитница новгородской вольницы предпочитает смерть примирению с самовластием.

В минуту казни, взойдя на эшафот, Марфа 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 ее 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 вольность, 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 любовью 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 зывали: *слава и долголетие Иоанну!*» Но «народ еще безмолвствовал». И лишь тогда, когда эшафот был разрушен, «граждане наконец воскликнули: *слава государю российскому!*» (III, 236, 237). На этом повесть заканчивается. Как видим, концовка эта внешне весьма напоминает знаменитую концовку пушкинского «Бориса Годунова».

Образ «гражданки новгородской» Марфы — первый граждански-героический образ женщины в нашей литературе — нарисован Карамзиным с большой патетичностью и даже силой. Вот, например, как описывается получение Марфой известия о страшном поражении, понесенном героически сражавшимися новгородцами. «Убиты ли сыны мои?» — спросила Марфа с нетерпением. «Оба», — отвечивал Александр *Знаменитый* с горестию. «Хвала небу! — сказала Посадница. — Отцы и матери новгородские: теперь я могу утешать вас!..» (III, 216—217). Эту героическую ситуацию Пушкин очень близко воспроизведет в «Рославлеве» (Полина, недаром так увлекавшаяся карамзинской Марфой, сообщает своей подруге известие о патриотической смерти ее брата и своего жениха: «Глаза ее 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 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 реакционных мракобесов. Один из них в доносе на Карамзина правительству прямо заявлял, что его повесть проникнута «якобинским духом». На самом же деле «Марфа Посадница» проникнута явно монархической тенденцией. Карамзин настойчиво подсказывает читателю мысль, что торжество самодержавия над древней вольностью является исторической необходимостью, с которой надлежит полностью примириться. Эта позиция Карамзина особенно характерна, если вспомнить, какое большое агитационное значение приобретет 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 будет всячески ими воспеваться. Карамзин, говоря ироническими словами Герцена, ограничивался в своей повести тем, что «возлагал иммортели на могилу Новгородской республики» (VII, 191), одновременно утверждая «необходимость самовластья». Повесть является крас-

норечивой 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 повести Карамзина еще весьма относителен. Задача «воскресить минувший век во всей его истине», которую поставит перед автором художественно-исторического произведения Пушкин, Карамзину-беллетристу явно 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 еще одной попыткой создать русское художественно-историческое произведение (первая такая попытка, как мы вспомним, была сделана Сумароковым в его «Димитрии Самозванце»), попыткой, на большом пути историко-литературного развития непосредственно предшествующей «Борису Годунову» Пушкина.

**«Новый слог»
Карамзина.**

Очень большое значение имело творчество Карамзина для развития литературного языка. Упорядоченный Ломоносовым, четко и строго дифференцированный по трем стилевым категориям литературный язык сохранял в основном свое значение почти для всей нашей литературы XVIII в., даже в тех ее 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. Все более стали устаревать и многие «славенские» элементы ломоносовской стилистической системы, связанные с традициями древнерусской письменности — языка «книг церковных».

«Реформа стилей русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в., прикрепленная живым сознанием современников и последующей культурной традицией к имени Н. М. Карамзина, фактически подготовлялась 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 свое наиболее определенное с стилистической точки зрения, наиболее детально разработанное в плане общей нацио-

нальной литературно-языковой нормы, хотя и искусственно суженное, социально ограниченное и в силу этого однобокое 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, «славенщизны», упрощает синтаксис, создает логически-четкий и вместе с тем легкий, изящный, одинаково удобный и в произношении, и на письме «новый слог». Все это имело очень важные последствия. «Слог его изумил всех читателей, действовал на них, как удар электрический», — пишет по горячим следам Н. И. Греч. «...схоластическая величавость, полуславенская, полулатинская, — замечает Пушкин о ломоносовском языке, — сделалась было необходимостью: к счастью, Карамзин освободил язык от чуждого ига и возвратил ему свободу, обратив его к живым источникам народного слова» (XI, 249).

Приближение литературного языка к живой, разговорной речи было, несомненно, прогрессивно, однако «новый слог» Карамзина все же далек от подлинной народности. Карамзин, уничтожив ломоносовскую иерархию трех стилей, стремился образовать некий сглаженный «светский» стиль языка, пригодный к употреблению в дворянском салоне. Посвящая все свое творчество «прекрасному полу», Карамзин старался создать способ литературного изложения, не только понятный, но и приятный начитанной 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, из которой Карамзин заимствует только то, что идет навстречу его сентиментальной эстетике, решительно отвергая все, 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.: «Один мужик говорит *ничужечка* и *парень*: первое приятно, второе отвратительно. При первом слове воображаю красной летний день, зеленое дерево на цветущем лугу, птичье гнездо, порхающую малиновку или пчелку и покойного селянина, который с тихим удовольствием смотрит на природу и говорит: «*вот гнездо! вот ничужечка!*» При втором слове является моим мыслям дебелый мужик, который 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!» (39). В словах этого частного дружеского письма 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 прочно удержались в языке. Помимо уже упоминавшегося слова *промышленность*, Карамзиным были созданы такие, например, слова, как *влюбленность*, *будущность*, *общественность*, *человечный*, *утонченный*, *трогательный*. Зачастую он сообщал старым русским или обрусевшим церковнославянским словам новое значение. Так, например, он впервые стал употреблять слово *образ* в значении поэтического образа.

Противники реформы Карамзина жестоко упрекали его в офранцузении русского языка. В первый период литературной деятельности (период заграничной поездки и восторженной «всечеловечности») Карамзин, действительно, подчас механически переносил в русский язык французские слова и выражения. Однако в дальнейшем он пытался освободиться от этого. Очень показательным в этом отношении сличение различных печатных редакций «Писем русского путешественника». Карамзин последовательно и настойчиво добивается изгнания из языка «Писем» галлицизмов. 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 отошел Карамзин от своих юношеских увлечений галлицизмами в языке «Истории Государства Российского», представляющим 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 реформа Карамзина, лучше всего доказывается тем, что вокруг нее вспыхнула в первые и десятые годы XIX в. ожесточенная литературная борьба. Против Карамзина оказались в основном «литературные старожеры», 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-лицейст. 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» (XIII, 80). Сняв те плотины, которыми Карамзин заслонялся от народной языковой стихии, открыв ей свободный доступ в литературу, Пушкин установил норму 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 не только с самой резкой оппозиции 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.

Художническим «исповеданием веры» Карамзина-поэта первого периода его деятельности явилось стихотворение «Поэзия», написанное им еще в 1787 г. По своему характеру и содержанию оно весьма напоминает «Эпистолу от россиянина к Аполлину» Тредиаковского: сперва в нем дается общий обзор развития мировой литературы, затем высказывается убеждение, что времена расцвета поэзии наступают и для России. Особенно характерен состав называемых в стихотворении писательских имен: это своего рода литературный Пантеон молодого Карамзина, резко отличающийся от Пантеона Тредиаковского и вообще писателей-«классиков». Назвав в качестве первого поэтического памятника Библию и традиционно коснувшись античных авторов, среди которых он с особенным сочувствием упоминает идилликов Биона, Феокрита и Мосха, 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 («Йонг — несчастных утешитель!») и певец природы Томсон. Много места уделяется Карамзиным оценке Шекспира. Взамен сдержанно-покровительственного упоминания Сумароковым в его эпистоле «непросвещенного Шекспира» Карамзин в духе одновременно написанного им предисловия к «Юлию Цезарю» дает развернутую 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, которой в программных эпистолах Тредиаковского и Сумарокова отводилось главное место, 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 поначалу

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, молодой Карамзин явно стремится в это время к реформе 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 Гваринос»; 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». В действительности 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 свое 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. Так, например, размер его «Осени»: «Веют осенние ветры||В мрачной дубраве;||С шумом на землю валятся||Желтые листья...»

Однако радикально-реформаторские тенденции Карамзина в отношении стихосложения не оказались прочными. Уже с 1792 г. Карамзин снова возвращается к каноническому рифмованному стиху (в частности, в 1793 г. он переводит отрывок из «Илиады» Гомера 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. Муравьева (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 сочувственно выделял именно Хераскова), уже закладывались основы нового, сентиментально-поэтического стиля¹. Но именно в творчестве (в том числе и в стихах) Карамзина стиль сентиментализма получил законченное и полное литературное выражение.

¹ О М. Н. Муравьеве см. Г. А. Гуковский, *У истоков русского сентиментализма, «Очерки русской литературы и общественной мысли XVIII века»*, Л., 1938, стр. 235—314, и статью А. Н. Бруханского, М. Н. Муравьев и «легкое стихотворство», «XVIII век», сб. 4, 1959, стр. 157—171.

Основной чертой поэзии Карамзина также является почти совершенный отказ его от гражданско-государственных и вообще политических тем и мотивов поэзии классицизма, в том числе и общественно-политической сатиры, сосредоточение внимания на темах личной, частной жизни. В «Ответе моему приятелю, который хотел, чтобы я написал похвальную оду великой Екатерине» (1793), Карамзин писал: «Бедный чижик не дерзнет || Петь гремящей Зевса славы: || Он любовь одну поет; || С нею в рощице живет» (I, 76). Сравнение себя с «бедным чижиком» — такое же демонстративно-вызывающее самоуничижение, как и название сборника своих сочинений «безделками». Дело, понятно, не в том, что Карамзин всерьез 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 «соловьем». 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). Гражданственной 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-романтическом 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 объему, почти равное «Водопаду» Державина (392 стиха), Карамзин заканчивает следующей автоэпитафией: «Что истина своей рукою || Напишет над моей могилой? Он любил: || Он любил: || Он нежной женщины нежнейшим другом был!» (Б. П., 171).

Идеалом Карамзина-лирика является 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 по-новому строит Карамзин и са-

мый образ поэта. Если в поэтике классицизма поэт — носитель норм должного, учитель разумного бытия, глашатай истины, если для Радищева он — провозвестник вольности, мужественно восстающий «на губительство и всесилие», по Карамзину, поэт — всего лишь «искусный лжец», создатель «приятных вымыслов», уводящих от «бедной существенности» в мир «прекрасного». Единственный устав для поэта — впечатление данной минуты. Поэтому не следует удивляться, а тем более осуждать его 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 — стихотворение «Протей, или несогласия стихотворца» (1798), являющееся своего рода манифестом сентиментального импрессионизма.

Сам Карамзин дал образец такой впервые им у нас создаваемой поэзии оттенков, полутонов, переливов чувств в своем едва ли не самом художественно-выразительном стихотворении «Меланхолия» (подражание Делилю), написанном почти в самом конце его литературно-художественной деятельности (в 1800 г.) и как бы ее подытоживающем:

Страсть нежных, кротких душ, судьбою угнетенных,
Несчастливых счастье и сладость огорченных!
О Меланхолия! Ты им милее всех
Искусственных забав и ветреных утех.
Сравнится ль что-нибудь с твоею красотой,
С твоей улыбкою и с тихою слезою? (Б. П., 221).

Стихотворение это превосходно передает основной — ущербный, осенний — колорит карамзинского творчества. Меланхолическому лирику Карамзину сумерки «милее ясных дней»; его пленяют закатные часы, «когда светило дня на небе угасает»; ему «приятнее всего» «...не шумные весны любезная веселость, || Не лета пышного роскошный блеск и зрелость... || Но осень бледная, когда, изнемогая || И томною рукой венки свой обрывая, || Она кончины ждет» (Б. П., 222). Поэзия Карамзина по темам, по настроениям, даже зачастую по самой фактуре стиха во многом непосредственно подготовляла литературную деятельность Батюшкова и Жуковского. Так, эпикурейско-анакреонтическое стихотворение Карамзина «Веселый час» (1791) прямо предвещает не только одноименное стихотворение Батюшкова, но и некоторые лицейские стихи Пушкина; антологическое «Приношение Грациям» (1793) — «Мечту» того же Батюшкова; «Меланхолия» явно перекликается 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...» (Б. П., 129); или строфа стихотворения «Берег» (1802): «Жизнь!

ты море и волнение || Смерть! ты пристань и покой! || Будет там соединенье || Разлученных здесь волной» (Б. П., 234). Стоит взять курсивом слова «там» и «здесь», чего у Карамзина не сделано и что является любимым приемом 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»). Все 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. 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» (Б. П., 162). Именно этим стремлением быть приятным «нежному полу» порожден длинный ряд всякого рода стихотворных «игрушек»: мадригалов, стихотворных экспромтов, рифмованных бон-мо, надписей: «к дамской табакерке», «на статую Купидона» и т. п. 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 резкое осуждение эта сторона поэзии Карамзина вызывала у Пушкина, неоднократно в противовес этому подчеркивавшего, что сам он пишет «не для прекрасного пола».

Значение Карамзина.

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 мимолетных чувствований мечтательного «меланхолика». Вообще замечательные творческие достижения Карамзина быстро заштамповались, опошлись, 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 сенти-

ментализм 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, подчеркивая 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» (VII, 132, 133, 134, 139). 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 носят 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 знаменами Карамзина, реформатора литературного языка, создателя «нового слога», протекает деятельность «Арзамаса» — колыбели Пушкина-лицейца.

Карамзин был 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-трех трагедий Сумарокова, нескольких стихотворений Ломоносова, «Недоросля» Фонвизина, некоторых од Державина и в особенности его оды «Бог»). Почти все 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 др.).

В формировании Карамзиным нового сентиментального литературного направления 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. 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-х годах

Поэзия
Дмитриева.

XVIII в.; после же 1802—1803 гг. он почти 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 Карамзину, 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.

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» (еще до этого он пародировал одический стиль в «Гимне восторгу», 1792 г.). В «Чужом толке» Дмитриев смеется 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 смеется сатирик и над традиционным арсеналом заштампованной 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 еще 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 словами Пушкина, кончается. В том же 1794 г. Дмитриев взамен одического жанра дает 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 кланут Ермака, но, сами того не желая, прославляют его геройство; в концовке к этому присоединяется и сам автор. Стихотворение начинается в типично «оссиановских» тонах. Однако в дальнейшем Дмитриев стремится отойти от традиционно «оссиановских» штампов (ночь, луна, бурный поток, таинственные образы старца и юноши), сообщить своему описанию некий «местный колорит», давая подробное и в основном этнографически точное описание наряда шаманов и передавая в диалогической форме их беседу, выдержанную в уныло мрачных тонах глубокой

скорби и безысходного 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 не поэтичны; 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 еще этого слова» (VII, 123).

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 еще 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 «легкой» салонной поэзии XVIII в. — Флориан, Гишар, Легуве — «грибы, выросшие у корней дубов» (т. е. великих французских писателей-классиков), как именовал их Пушкин (XI, 496). В силу этого стилизовые тенденции, заложенные в «Ермаке», дальнейшего развития в поэзии Дмитриева не получили. Разработка национально-исторической темы дана им еще в двух стихотворениях: «К Волге» (1794) и «Освобождение Москвы» (1795). Эпиграф из последнего: «Москва, России дочь любима, || Где равную тебе сыскать...» — Пушкин взял к седьмой 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 дрожал»; «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 — «Отставной 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 летах, был взят в качестве недоросля на военную службу. В течение двадцатилетнего отсутствия он не имел никаких известий из дому (почты тогда еще не было), а вернувшись, не нашел жены. Оказалось, что она укрывала у себя в доме разбойников, была изобличена и сослана. Эта тема была обработана Дмитриевым в форме неприятно-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 обращенной по адресу любителей патриархального старого быта:

Я вижу чисто поле;
Вдали ж передо мной
Чернеет колокольня,
И вьется дым из труб.
Но кто вдоль по дороге,
На голом рыжаке

Трюх-трюх, а инде рысью,
Под шляпой в колпаке,
В замазленном колете,
С котомкой в тороках?
Палаш его тяжелый,
Тащась, чертит песок.

Подъезжая к родным местам, «бывший вахмистр Шемшинского полку» 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 находят?
Его ль жилище то?
Лубки прибиты к окнам,
А 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 все 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 все собой проникающая 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 превосхищало не только «низкую природу» иных пушкинских описаний, но и прямо манеру будущей натуральной школы. Пушкин сочувственно припоминает эту «прекрасную балладу» Дмитриева в своем «Станционном смотрителе», сравнивая Самсона Вырина с «усердным Терентьичем». Не удивительно, что «Отставной вахмистр» был с недоумением встречен большинством современников, один из которых саркастически назвал его «рифмопрозаическим творением». Мало того, сам Дмитриев, очевидно в связи с этим, счел нужным придать своей «балладе» другое, как бы не только объясняющее, но и оправдывающее ее необычный тон и характер заглавие «Карикатура» и подвергнул ее 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 «легкой» салонной поэзии, которой он обычно сообщает некий условный сентиментально-элегический налет. Излюбленными жанрами Дмитриева становятся жанры басни, послания, любовной песни-романса, всякого рода альбомных безделушек (эпиграмм, мадригалов, надписей и т. п.), наконец, шутовой 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 нашел их среди простого, низкого народа; Хемницер привел их в город; Дмитриев отворил им двери в просвещенное, образованное общество, отличающееся вкусом и языком». Действительно, продолжая линию Хемницера, Дмитриев не только лишил свои басни сумароковской нарочитой вульгарности, но и прямо привел их в дворянскую гостиную, заставив своих басенных зверей изъясняться по-карамзински выработанным «новым слогом» светского общества. Басни Дмитриева оправлены в форму легкого моралистически окрашенного салонного сказа, подчас, подобно карамзинским повестям, прямо обращенного 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;

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.

И кто из нас, друзья, уверен в том сердечно,
Что счастлив будет вечно?
Послушайте! Я вам пример на то скажу.
С перепелиху жил заяц чрез между...

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» (XIII, 89).

Огромным успехом пользовались и сентиментально-любвные песенки Дмитриева — жанр, уже разработавшийся 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-любвные романсы самого Дмитриева о стенающих сизых голубочках, умирающих от тоски по своим голубкам («Стонет сизый голубочек»), или о крепостных Парашах, своим пением и пляской улаждающих чувства поместных 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. Одну из них, «Причудница», Дмитриев, правда, окружает национальными сказочными атрибутами, вплетая в нее элементы не только русского, но и украинского фольклора; однако она представляет собой всего лишь склоненное 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 de Gompère»). «Модная жена» — сатирико-бытовой анекдот на тему о ловкой светской моднице и ее доверчивом рога носце-супруге. Но анекдот этот облечен в форму легкого и изящного шуточного стихотворного рассказа, рисующего не мифологическую историю любви Амура и Психеи, что имеем мы в «Душеньке» Богдановича, а картины повседневной жизни светского общества.

В сближении поэзии и повседневности, равно как в превосходно выработанном Дмитриевым, гладком и шутивно-изящном разговорно-поэтическом слого, подготовившем слог Батюшкова, князя Вяземского и других, заключается одно из основных достижений его литературно-поэтической деятельности, «Дмитриев не

был поэтом в смысле лирика,— пишет о нем 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 действительностью: ибо в нежно-вдыхательной сентиментальности все же больше жизни и природы, чем в книжном педантизме» (VII, 123). Белинским дана здесь точная оценка исторического значения Дмитриева. И недаром, анализируя «Евгения Онегина», он же припоминает (конечно, подчеркивая всю колоссальную разницу между двумя этими произведениями) именно «Модную жену» Дмитриева, о которой с похвалой отзывался и сам Пушкин.

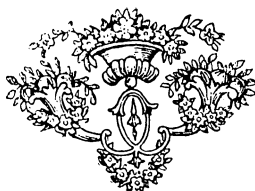
ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Собрание сочинений Карамзина в последний раз было издано в трех томах Смирдиным в 1848 г., т. I — стихотворения и исторические статьи; т. II — «Письма русского путешественника»; т. III — повести, очерки и статьи различного содержания (цитаты из прозы Карамзина даны по этому изданию).

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 Карамзина до издания «Вестника Европы», но в ней содержатся почти все его основные литературно-художественные произведения. Наиболее полным изданием сочинений И. И. Дмитриева является изд. 7, 1893 г., под редакцией 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. Я. Кучерова даны в вып. 7 малой серии «Библиотеки поэта» — «Карамзин и поэты его времени» и в большой серии «Библиотеки поэта», Л., 1953 (цитаты из стихотворных текстов Карамзина; как правило,— по этому изданию; сокращенно обозначены — Б. П.). Крупный историко-литературный интерес представляют «Письма Карамзина к И. И. Дмитриеву», Спб., 1886 (цитаты из них приводятся нами по этому изданию). Библиографический перечень весьма многочисленной литературы о Карамзине до 1883 г. дан С. Пономаревым в «Материалах 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. П. Погодина «Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников», ч. 1 и 2, М., 1866. Наиболее обширным 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. вторая — «Карамзин и его заслуги. Карамзинский период рус-

ской 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» (Собрание сочинений Тихонравова, т. III, ч. 1, 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). Новейшие статьи: А. В. Западов «Н. М. Карамзин», в кн. «Русская проза XVIII в.», т. 2, М.—Л., 1950, стр. 225—236 и Г. Н. Пospelов «Н. М. Карамзин», в сб. «Классики русской литературы», М.—Л., 1953, стр. 79—84. Языку и стилю Карамзина и Дмитриева в сборнике «Материалы и исследования по истории русского литературного языка», т. I (изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1949) посвящены статьи А. И. Ефимова «Фразеологический состав повести Карамзина «Наталья, боярская дочь», стр. 69—94 и В. В. Виноградова «Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева», стр. 161—278.





Заключение

Оглянемся на весь рассмотренный нами процесс развития литературы XVIII века.

«Так как искусство, со стороны своего содержания,— подчеркивает 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, еще более, как почва к растениям, которым она дает 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).

В первые два-три десятилетия XVIII в. процесс литературного развития запаздывает относительно развития общественной жизни, отстает от нее. Весьма еще немногочисленные читатели того времени довольствуются традиционными жанрами старорусской письменности: рукописными повестями полупереводного, полуюригинального характера, школьными драмами (театр Кунста — Фюрста, как мы помним, оказался весьма недолговечным), силлабическими виршами. Однако в эти старые формы все настойчивее проникает новое содержание. Благочестивые повести превращаются в «истории» о славных подвигах преуспевающих русских «матросов» и «кавалеров» — представителей новой «Российской Европии». Традиционно-религиозные образы и мотивы школьных драм аллегорически переосмысляются на новый, злободневно-политический лад. В нескладных и тяжеловесных силлабических виршах воспеваются новые, сентиментально-любвные чувства. Все это — предварение нового этапа литературного развития. Особенно показательной в этом отношении является литературно-публицистическая деятельность Феофана Прокоповича — писателя, непосредственно связанного со старой, церков-

ной 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 предклассицизма — школьного, схоластического классицизма второй половины XVII — начала XVIII века — к классицизму нового просветительского типа и непосредственным предшественником Антиоха Кантемира, писателя, который «начал собой историю светской русской литературы» (Белинский).

В сатирах Кантемира уже бросается вызов писателя-гражданина, стоящего на позиции передового просвещенного дворянства, силам реакции, общественному «злонравию» и непросвещенности. 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, в рядах которого оказались все крупнейшие писатели этих лет — первые деятели новой русской литературы — Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков.

Идейно-политической основой русского классицизма была концепция так называемого «просвещенного 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», в его торжественно-хвалебных одах — жанр, который был для поэта способом пропаганды хозяйственного, научного и культурного прогресса страны, развития ее производительных сил, ее движения вперед, расцвета всех сторон национальной жизни.

В титаническом облике вышедшего из широких масс трудового народа Ломоносова, в его всеобъемлющем «ренессансном» энциклопедизме с наибольшей силой олицетворилась мощь становящейся великой русской нации, сказались лучшие черты нацио-

нального психического склада — ясность ума, стойкость характера, несокрушимая энергия и любовь к труду, беззаветная преданность родине, могучая жизнеутверждающая сила, оптимизм, вера в человеческий разум вообще и в особенности — в замечательные качества и способности своего народа. Именно Ломоносов разрешил назревшие к тому времени задачи крупнейшего национально-исторического значения, над которыми трудились его предшественники и современники и решение которых было совершенно необходимо для возможности последующего развития литературы по путям Просвещения: 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.

В соответствии с концепцией «просвещенного абсолютизма» писателями-«классиками» строились и образы положительных героев. Галерея их открывалась идеализированным образом царя-просветителя и преобразователя Петра I, образом, который проходит через всю литературу русского классицизма XVIII века и, наполняясь новым содержанием, возобновляется в творчестве Пушкина. Входят в эту галерею образы патриотов, превыше всего радеющих о «пользе общества», борющихся с внешними врагами или царями-тиранами. Помимо Петра наиболее значительны в этой замечательной в своем роде галерее образы державинских полководцев, прежде всего и больше всего Суворова, и фонвизинских «честных людей», представителем передового просвещенного дворянства, высшим выражением которых является Стародум «Недоросля». Под пером писателей-«классиков» складывается и образ поэта-гражданина, конструируемый уже в сатирах Кантемира и достигающий наибольшей художественной силы в поэзии борца за «правду» Державина. Развивая традиции классицизма и, вместе с тем сообщая им новое качество, выразительный образ революционного деятеля — «мужественного писателя, восстающего на губительство и всеислие», создает в конце века Радищев.

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 грубые и невежественных крепостников-помещиков и продажный чиновничий аппарат — подьячих, — по существу своему менее всего был просвещенным. Все сильнее и настойчивее бились об устои «национального государства помещиков и торговцев» приливавшие волны протеста закрепощенного крестьянства. Вот почему в русском классицизме параллельно с утверждающей, одической струей все заметнее дает себя знать сатирическая, кантемировская струя: обличение «непросвещенного» дворянства, откупщиков, «крапивного семени» — подья-

чих — в сатирах Кантемира, в комедиях, сатирах, притчах Сумарокова, обличение реакционного духовенства в тех же сатирах Кантемира и некоторых произведениях Ломоносова, наконец, обличение «злых царей»-тиранов в тираноборческих трагедиях Сумарокова, в «Тилемахиде» Тредиаковского. Причем, опять в связи с концепцией просвещенного абсолютизма, писателями-«классиками» даются «уроки царям», делаются более или менее завуалированные попытки давать им «наставления», учить их «как поступать государю и править государством» (предисловие Тредиаковского к «Аргениде»). Критическое 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 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.

Упорядочение Ломоносовым литературного языка, утверждение новой ритмически организованной, гибкой и звучной стихотворной формы, соответствующей новому содержанию, открыло возможности для дальнейшего стремительного литературного развития. И в последнюю треть века мы действительно наблюдаем замечательный и количественный, и качественный рост и развертывание нашей художественной литературы, содержание которой обогащается и расширяется в связи с ходом и развитием всего процесса исторической жизни русского народа. Постепенное формирование буржуазной системы хозяйства начинает разлагать изнутри феодально-крепостническую систему. Предельно усиливается крепостническая эксплуатация. Это вызывает все нарастающий народный протест, разрешившийся могучим стихийным взрывом—крестьянской войной первой половины 70-х годов под предводительством Пугачева,— потрясшим сверху донизу всю империю крепостников. В то же время с 60 годов XVIII века начинается бурный рост просветительных идей, охватывающих широкие слои русского общества, формируется передовая идеология Русского Просвещения, аналогичного, но отнюдь не тождественного с западно-европейским и прежде всего французским Просвещением.

Все это глубоко отражается в общественном сознании, а тем самым — и в художественной литературе. В связи с развитием общественной жизни и общественного сознания растет 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 третьесословные тенденции (проза Ф. Эмина, М. Чулкова, драматургия Плавильщикова). Еще важнее проявление и в общественной мысли, и в художественной литературе элементов новой, демократической идеологии и демократической культуры, порождаемой условиями жизни трудящейся и эксплуатируемой массы закрепощенного крестьянства (сатирические журналы Новикова, позднее — Крылова, «Недоросль» Фонвизина, антикрепостническое народное творчество вроде безыменного «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 ожесточенная 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 эпизоды этой борьбы.

Сильнейшее воздействие на перегруппировку общественных сил и в соответствии с этим на дальнейший ход литературного развития оказало восстание Пугачева и последующий режим дворянско-полицейской диктатуры, созданный Потемкиным. Под влиянием непосредственной угрозы всему помещицкому строю некоторые писатели — представители дворянского просветительства и дворянской оппозиционности, вроде Богдановича, — переходят в правительственный лагерь; другие, разочаровавшись в концепции «просвещенного абсолютизма», в организующей силе разума, на которую опирались в своем творчестве писатели-«классики», уходят кто в масонскую мистику, кто в объятия «чувствительности», в частную домашнюю жизнь на лоне «натуры», среди своих крепостных, которых — в порядке защиты от призрака «новой пугачевщины», создания успокаивающих иллюзий — они изображают в виде добродетельных и кротких пейзажей и пейзажков. В соответствии с разочарованием в разуме, «уме», как руководящем и все определяющем начале, усиливается внимание к потребностям «сердца», к внутреннему миру человека, к отдельной человеческой личности, к частной, семейной жизни и быту. В связи с этим в поэзии «лира» сменяет-

ся «свирелью»: на первый план начинают выдвигаться камерные жанры личной, любовной лирики, и так называемой «легкой поэзии», которые, хотя и имелись уже в творчестве классиков, в частности, теоретика русского классицизма Сумарокова (элегии, идиллии, эклоги, песни, «анакреонтические оды», но занимали явно второстепенное место. Так начинает складываться новое большое литературное направление — русский 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» Федора Эмина, — но рашатывается и изнутри: «Елисеем» Василия Майкова и «Душенькой» Богдановича, лирикой Хераскова и в особенности «богатырской» поэзией Державина. Окончательно оформляется исподволь подготовлявшаяся литературная школа сентиментализма в 90-е годы в «Письмах русского путешественника», в повестях и лирике Карамзина, в поэзии Дмитриева. Мало того, как в самом сентиментализме (баллада «Раиса» и некоторые повести Карамзина, «Ермак» Дмитриева), так и за его пределами (некоторые стихотворения Державина, некоторые произведения Хераскова) дают себя знать предромантические тенденции — предвестие будущего русского романтизма первых десятилетий XIX века. В предромантические тона окрашены и некоторые поздние стихотворные произведения Радищева.

Но могучее движение народных масс, с такой силой давшее себя знать в восстании Пугачева, 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 знаменательно, чем появление Ломоносова в литературе середины века.

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 преимущественно воспринятые им лучшие традиции нашей литературы XVIII в. обрели у него новое качество, новое революционное звучание. Такое революционное звучание получает под пером Радищева 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 ее подлинным хозяином, господином. Революционным содержанием наполнилась у Радищева и идея патриотизма. В. И. Ленин указывает: «...слово тоже есть дело; это положение бесспорное для приложения к истории вообще или к тем эпохам истории, когда открытого политического вы-

«ступления масс нет...»¹ Таким словом-делом и было «Путешествие из Петербурга в Москву».

В замечательной, единственной в своем роде книге Радищева впервые сказались важнейшая особенность, которой будут позднее отмечены наиболее крупные и передовые явления русской литературы и которая обусловит ее мировое значение: тесная связь художественного творчества с освободительным, революционным движением в стране.

Уже в целом ряде явлений древней русской литературы, как это убедительно показывают труды новейших исследователей, намечалось в известной мере движение к реалистическому изображению действительности. Движение это в XVIII веке еще более усилилось.

С лучшими чертами, присущими передовым явлениям нашей литературы XVIII в., — патриотизмом, гражданственностью, критическим отношением к существующим общественно-политическим порядкам, сочувствием страданиям поработанного народа — непосредственно связано все 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. Это проницательно указывал уже Белинский, говоря, что наша новая литература «постоянно стремилась к самобытности, народности, из риторической стремилась сделаться естественною, *натуральною*. Это стремление, ознаменованное заметными и постоянными успехами, и составляет смысл и душу истории нашей литературы» (X, 294). В этом отношении не может 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, еще весьма далекого от реализма, — явился одновременно поэтом, который первый хотел показать в своих сатирах «натуральные» образы и картины реальной действительности, явить «голой правды силу», «первый на Руси свел поэзию с жизнью». Кантемир стал зачинателем в литературе XVIII в. реально-сатирической линии, протянувшейся через все столетие, продолжаясь «Гимном бороде» Ломоносова, комедиями, сатирами и притчами Сумарокова, сатирической журналистикой конца 60-х — первой половины 70-х годов, ирои-комической поэмой Василия Майкова, прозой М. Чулкова, драматургией Фонвизина, сатирическими одами Державина, в творчестве которого явились вместе с тем и ярко представленные элементы «поэзии действительности», сатирой Крылова, «Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева. Тем самым в русской литературе XVIII в., в рамках основных и господствующих ее направлений — класси-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 9, стр. 53.

цизма и сентиментализма — складывалось, а к концу века и сложилось то, что по праву можно назвать русским предреализмом — особое, насыщенное идеями Просвещения и разрабатывавшееся «критическими писателями» 60-х — 90-х годов направление «действительной живописи», «сатирическое направление», которое так ценила революционно-демократическая критика и в котором действительно начинал формироваться метод последующего критического реализма XIX века¹.

При этом чем общественно-прогрессивнее было то или иное литературное явление, тем выше была степень его реалистичности, тем ярче выступала его национальная самобытность. Вспомним подражательность западным образцам сатиры «Всякой всячины» и, наоборот, такие в высшей степени оригинальные, почерпнутые из самой гущи русской действительности произведения, как «копии» переписки между барином и крестьянами в новиковском «Трутне» или «Письма к Фалалее» 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». Классик и вместе с тем предреалист, Фонвизин в «Недоросле» сознательно заострил, порой комически преувеличил образы помещиков-крепостников, но эти заостренные, намеренно преувеличенные образы глубоко правдиво выразили уродливую, звериную сущность данного социально-исторического явления — российского крепостничества. Поэтому создание таких образов было одним из самых замечательных достижений нашей литературы XVIII века. Фонвизин прокладывал здесь пути Гоголю и Салтыкову-Щедрину.

Вершиной народности, достигнутой литературой XVIII в., является творчество сентименталиста и вместе с тем предреалиста, Радищева.

Подчеркивая антиреалистический по существу своему харак-

¹ Некоторые советские исследователи склонны утверждать, что уже в XVIII веке в русской литературе сложился критический реализм, считая представителями его Фонвизина, Радищева и даже Державина. Однако подобные суждения связаны с очевидным невниманием к тому, что, являясь отражением жизни, художественная литература — искусство слова и, следовательно, развитие ее находится в теснейшей органической связи с развитием ее материала и орудия — языка. Между тем, в этом отношении прав В. В. Виноградов, указывая, что «реализм, как словесно-художественная система в литературе не может сложиться до образования соответствующего национального литературного языка» (В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, М., 1959, стр. 472), что имело у нас место в эпоху Пушкина. Произвольное подталкивание, «ускорение» реального русского историко-литературного процесса XVIII века субъективно связано и с распространившимися было одно время представлениями, что все хорошее в литературе непременно относится к реализму; связано это и с недостаточной терминологической проницательностью самого понятия реализм (см. Д. Д. Благой, Особенности русского реализма XIX века, в сб. «Проблемы реализма (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе 12—18 апреля 1957)», М., 1958, стр. 263—279.

тер изображения русской жизни главой сентиментального направления Карамзиным, 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 на действительность, дать глубоко правдивую, написанную с точки зрения интересов трудового народа — крестьянства — картину современной ему реакционной царско-крепостнической России.

Вместе с тем, несмотря на крайний субъективизм Карамзина, его преимущественную обращенность на самого себя, несомненное и немалое значение имело его повышенное внимание к жизни «души», к внутреннему миру человека. Недаром уже известные нам слова автора «Писем русского путешественника»: «Что человеку... занимательнее самого себя» очень близко повторяет в предисловии к журналу Печорина Лермонтов («История души человеческой... едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа»). Мало того, к словам Карамзина близок и ряд высказываний Льва Толстого.

Вообще, независимо от возникновения в русской литературе XVIII века предреализма — самого значительного, наиболее чреватого будущим из всех ее достижений — многие замечательные явления ее не только отмечены неповторимым историческим своеобразием — черта всему в ней присущая, — но и сохраняют непреходящую эстетическую ценность. Достаточно напомнить хотя бы образцы научной поэзии Ломоносова, ряд могучих поэтических созданий Державина.

Лучшие начала литературы XVIII в. были органически восприняты и подняты на высоту совершеннейшего художественного синтеза гигантски развившим опыт Фонвизина, опыт Державина, опыт Карамзина, восславившим свободу «вслед Радищеву», наследником всего нашего литературного прошлого и провозвестником нашего литературного будущего — величайшим русским национальным поэтом Александром Пушкиным.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие к четвертому изданию	3
Введение	5
Историография русской литературы XVIII в.	11
<i>Источники и пособия (26).</i>	

I

Новое содержание в старых формах. На путях к классицизму

(Литература первых десятилетий XVIII)

Новая идеология (29). Развитие науки (32). Преобразования в быту (32).	
Новая интеллигенция (33). Новое искусство (34). Новая литература (35).	
Повести	36
Повесть о матросе Василии Кориотском (37). Повесть об Александре (40). Повесть о купце Иоанне (43). Стихотворные повести (45).	
Стихотворство	46
Виршевое стихотворство (46). Любовная лирика (48).	
Драматургия	51
Создание публичного театра (51). Новый светский репертуар (52). Школьный и придворный театр (56). Интермедии (60).	
Народная литература	63
Народные песни (63). «Мыши kota погребают» (66). Драма «Царь Максимилян» (67).	
<i>Источники и пособия (70).</i>	
Феофан Прокопович	71
Биографические данные (71). Личность Феофана (73). Патриотизм Феофана (74). Литературная деятельность (74). Трагедокомедия «Владимир» (76). Лирика (78).	
<i>Источники и пособия (80).</i>	

II

Русский классицизм. Становление национального литературного языка. Новая система стихосложения

(Литература 30—50-х годов)

Новые очаги просвещения (82). Общественная мысль (84). Развитие искусства (86). Создание постоянного русского театра (88). Развитие литературы (90). Классицизм (91).

Кантемир 97

Жизнь и личность Кантемира (98). Литературная деятельность (99). Сатиры (99). Кантемир — родоначальник реально-обличительного направления (108). Сатиры второго периода (110). Судьба сатир Кантемира (112). Художественные особенности сатир Кантемира (113). Стиль сатир (113). Стих Кантемира (115). Другие произведения Кантемира (116). Научно-популяризаторская деятельность Кантемира (117). Значение Кантемира (118).

Источники и пособия (118).

Тредиаковский 119

Жизнь и деятельность (119). Начало литературной работы (123). «Езда в остров любви» (124). Попытка обновления литературного языка (125). Ранняя лирика (126). Начало преобразования стиха (127). Классицизм Тредиаковского (132). Политические взгляды Тредиаковского (134). Стиль Тредиаковского (136). «Тилемахида» (138). Тредиаковский-филолог (141).

Источники и пособия (142).

Ломоносов 143

Жизнь и деятельность (143). Преобразование русского стиха (146). «Ода на взятие Хотина» (148). Борьба за национальный литературный язык (149). Учение о трех штилях (152). Литературная позиция Ломоносова (154). «Разговор с Анакреонтом» (155). Воспевание героев (157). Тема России (160). Темы войны и мира (161). Тема науки (163). Борьба за научное мирозерцание (164). Поэт-ученый (168). Борьба за отечественную культуру (170). Идеинная сила и слабость од Ломоносова (171). Проблема художественной формы (174). Поэтика оды (178). Значение литературной деятельности Ломоносова (181). Ближайший продолжатель Ломоносова — Поповский (183).

Источники и пособия (184).

Сумароков 186

Личность и деятельность (186). Творчество (188). Трагедии (191). «Дмитрий Самозванец» (194). Общая характеристика трагедий (198). Комедии (199). Поэзия Сумарокова (204). Басни (205). Сатиры (206). «Хор ко превратному свету» (207). Любовная лирика (209). Поэтика Сумарокова (211).

Источники и пособия (212).

III

На путях от классицизма к сентиментализму и реализму. Сентиментализм и зарождение предромантизма. Предреализм.

(Литература последней трети века)

Просвещение. Наука. Печать (217). Общественная мысль (220). Расцвет искусства (225). Расцвет литературы (228). Сентиментализм (230).

Сатирические журналы 1769—1774 гг.	234
Н. И. Новиков	234
Новиков-сатирик (236). Полемика «Трутня» и «Всякой всячины» (242). «Живописец» (251). «Кошелек» (257). Просветительная деятельность Новикова (259). Значение сатирических журналов Новикова (261). <i>Источники и пособия (264).</i>	
Народная сатира и публицистика	266
Сатирические стихи и анекдоты (226). «Плач холопов» (269). Воззвания Пугачева (271). <i>Источники и пособия (275).</i>	
Драматургия 60—90-х годов. Фонвизин	275
Русская комедия до Фонвизина. Лукин (276). Жизнь и деятельность Фонвизина (281). Сатирические произведения (289). Драматургия Фонвизина (293). «Бригадир» (294). «Недоросль» (296). Пьесы Веревкина (308). Комическая опера (310). «Анюта» Попова (311). «Мельник» Аблесимова (313). «Гостинный двор» Матинского (315). Политическая трагедия (316). Драматургия Николева (317). Княжнин (321). Комедии Княжнина (323). Трагедии Княжнина. «Рослав» (325). «Вадим Новгородский» (328). Творчество Капниста (335). «Ябеда» (337). Драматургическая деятельность Плавильщикова (340). <i>Источники и пособия (344).</i>	
Поэзия последней трети века. Петров, Василий Майков, Богданович, Херасков	346
Литературная деятельность Петрова (347). Литературная деятельность Василия Майкова (350). Два рода бурлеска (351). «Игрок ломбера» (352). «Елисей, или раздраженный Вакх» (353). Литературная деятельность Богдановича (357). «Душенька» (360). Жизнь и литературная деятельность Хераскова (363). Лирика (364). Драматургия Хераскова (366). Поэмы «Россияда» (368). Проза (371). <i>Источники и пособия (373).</i>	
Повествовательная проза второй половины XVIII века Радищева и Карамзина. Массовая литература. Федор Эмин. Михаил Чулков. В. Левшин.	374
Романы Федора Эмина (376). Жизнь и литературная деятельность Чулкова (381). «Пересмешник» (385). Сатирико-бытовые повести «Пересмешника» (388). «Пригожая повариха» (390). Русские сказки Левшина (392). Значение Чулкова и Левшина (394). «Письмовник» Курганова (395). Массовая повествовательная литература (397). <i>Источники и пособия (400).</i>	
Державин	401
Жизнь и личность (402). Творческое созревание (407). «Фелица» (410). Сатирические оды (416). Автобиографичность Державина (418). Победно-патриотические оды (419). Картины русской жизни (424). Природа (425). Поэт-мыслитель (427). Анакреонтические стихи (429). Последний период творчества (429). Державин и классицизм (430). Поэтическое мастерство Державина (436). Кружок Державина (440). Басни Хемницера (441). <i>Источники и пособия (444).</i>	

Радишев	445
Жизнь. Личность. Миросозерцание (446). Творческий путь Радищева (463). Ода «Вольность» (466). Революционная публицистика Радищева (470). «Житие Ушакова» (474). «Путешествие из Петербурга в Москву» (475). Народ в «Путешествии» (486). Метод и стиль «Путешествия» (489). Судьба «Путешествия» (496). Поэзия Радищева (497). Значение Радищева (502).	
<i>Источники и пособия (504).</i>	
Молодой Крылов	506
Первые драматургические опыты (506). Лирика (507). Крылов-сатирик (509). «Почта духов» (510). «Зритель» (519). Литературная позиция молодого Крылова (523).	
<i>Источники и пособия (526).</i>	
Карамзин и его школа. Дмитриев	526
Литературная деятельность Карамзина (527). «Письма русского путешественника» (537). Повести (540). «Новый слог» Карамзина (554). Поэзия Карамзина (557). Значение Карамзина (561). Поэзия Дмитриева (562).	
<i>Источники и пособия (568).</i>	
Заключение	570

Дмитрий Дмитриевич Благой
ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

Редактор *Д. Л. Устюжанин*
Художники *Б. С. Никифоров, И. Ф. Герберг,*
Я. С. Телишевский
Художественный редактор *М. Л. Фрам*
Технический редактор *М. Д. Козловская*
Корректор *С. М. Березина*

* * *

Сдано в набор 13/VI 1960 г. Подписано
к печати 1/X 1960 г. 60^х92¹/₁₆. Печ. л. 36,5.
Уч.-изд. л. 38,83. Тираж 18 000 экз. А 09621.
Учпедгиз, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.
Цена без переплета 7 р. 75 к., переплет 2 р.

* * *

Типография изд-ва «Уральский рабочий»,
Свердловск, ул. им. Ленина, 49.

О П Е Ч А Т К И

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
176	13 сверху	<i>е, и, ъ, ю</i>	<i>е, и, ъ, ю</i>
575	5 сверху	«анакреонтические оды»,	«анакреонтические оды»),
576	20 снизу	не может быть	не может не быть
581	17—18 снизу	Повествовательная проза второй половины XVIII века Радищева и Карам- зина.	Повествовательная проза второй половины XVIII века до Радищева и Ка- рамзина.