

ПРОФ. Г. А. ГУКОВСКИЙ  
РУССКАЯ  
ЛИТЕРАТУРА  
XVIII ВЕКА

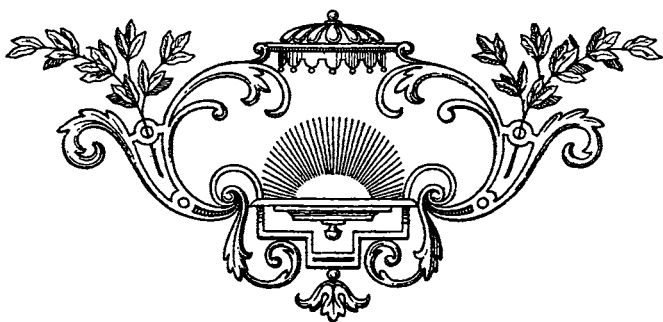
УЧПЕДГИЗ

1939

ПРОФ. Г. А. ГУКОВСКИЙ

РУССКАЯ  
ЛИТЕРАТУРА  
XVIII ВЕКА

У Ч Е Б Н И К  
Д Л Я  
ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
НАРКОМПРОСА РСФСР  
МОСКВА

1 9 3 9

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
ЛЕНИНГРАДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА

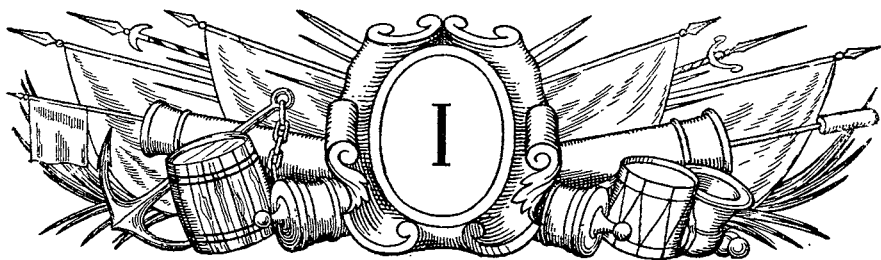
---

ВТОРАЯ ГЛАВА „КАНТЕМИР. ТРЕДИАКОВСКИЙ“ НАПИСАНА Л. В. ПУМПЯНСКИМ.

---

*Допущена всесоюзным комитетом  
по делам высшей школы при СНК  
СССР в качестве учебника для сту-  
дентов литературных факультетов  
государственных университетов и  
педагогических институтов.*

---



## ВРЕМЯ ПЕТРА I

**И**ЗЛОЖЕНИЕ истории новой русской литературы по старой и справедливой традиции начинается и в общих курсах и в университетском преподавании с первой четверти XVIII столетия, т. е. со времени Петра I. В самом деле, это был переломный период русской культуры, как и русской истории вообще.

**Положение России при Петре Первом.** Конечно, тот переворот, который произвел Петр в социально-политическом и культурном укладе Руси, был подготовлен предшествующим развитием страны, конечно, и то решительное сближение с Западом, которое является характернейшим признаком петровского времени в области культуры, намечалось еще и до Петра. Однако именно в петровское время элементы новой европейской культуры пропитали все отрасли культурной жизни верхушки русского общества в несравнимо большем количестве, чем это могло быть раньше, и дело шло уже не только о количестве этих элементов, но и об общем характере, о качестве новой культуры, решительно отличавшем ее от старины. Между старым обликом жизни, медленно развивавшейся в боярских домах и в царских приказах XVII века, и новой лихорадочной деятельностью людей, окружавших Петра, легла пропасть. Отдельные «западники» прошлого, вроде В. В. Голицына, любовника царевны Софьи, ценителя европейского образования и изысканных форм быта, или боярина Артамона Матвеева, покровителя театра при дворе Алексея Михайловича, были исключением в своей среде; глубокие процессы экономического и политического роста страны, толкавшие ее к сближению с Западом, с его техникой, с добытыми им организационными формами государственной жизни, не могли еще в XVII столетии взорвать косные навыки правительства, боярства, купечества, цеплявшихся за старину и уступавших «новизне» с трудом. Все изменилось при Петре, когда сам царь с ожесточением принялся рубить старину.

Конечно, не нужно думать, что только один Петр своей единоличной волей осуществил переворот, сделавший Россию могущественной и культурной европейской державой. Положительным содержанием своих реформ Петр ответил на потребность, назревшую в народе, и передовые силы страны поддержали его. Но его личная заслуга была все же велика. Пусть он был жесток, пусть он был самодур. К. Маркс сказал: «Петр Великий варварством победил русское варварство»<sup>1</sup>. В. И. Ленин говорил: «Петр ускорял перенимание западничества варварской Русью, не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства»<sup>2</sup>.

Свирепость Петра, кровавое подавление его слугами народных волнений, его готовность загубить для успеха своего дела десятки тысяч людей, построить новую столицу на костях замученных «мужиков», устрашающая система пыток и казней, заставлявших трепетать всю страну, — все это хорошо известно. Тяготы колоссального преобразования страны нес при Петре прежде всего и больше всего трудовой народ. И. В. Сталин сказал: «Петр Великий сделал много для возвышения класса помещиков и развития нарождавшегося купеческого класса. Петр сделал очень много для создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев. Надо сказать также, что возвышение класса помещиков, содействие нарождавшемуся классу торговцев и укрепление национального государства этих классов происходило за счет крепостного крестьянства, с которого драли три шкуры»<sup>3</sup>.

Петр сделал чрезвычайно много для государства, такого, каким оно только и могло быть в его время, он боролся с варварством, и о нем сказал Ф. Энгельс, что это был «действительно великий человек, — великий совсем не так, как Фридрих «великий», послушный слуга преемницы Петра, Екатерины II»<sup>4</sup>.

Дело в том, что во второй половине XVII столетия, непосредственно перед приходом к власти Петра, определилось критическое положение русского государства. Оно явно отставало от Западной Европы и экономически, и политически, и культурно. В это время взоры западных грабителей обратились на Русь. Здесь был прямой путь в Персию и в Индию. Да и сама Русь была лакомым куском, казалось, дававшимся в руки. Нашей родине грозила опасность порабощения. Петр понял это, он встал во главе народа и, подавляя его как царь помещиков и торговцев, в то же время спас его государственный организм.

Петр отстоял национальную независимость, самостоятельность русского государства, ставшего при нем по-настоящему европейским государством. То же самое произошло при нем с русской культурой. Не только оружием и не только торговлей хотели враги победить Россию, но и европейской культурой. Петр должен был построить в России европейскую культуру, которая могла бы

<sup>1</sup> Маркс и Энгельс, Соч., т. XIII, ч. I, стр. 29.

<sup>2</sup> Ленин, Соч., т. XXII, стр. 517.

<sup>3</sup> Ленин и Сталин, Сборн. произведений к изучению истории ВКП(б), т. III, 1937, стр. 523.

<sup>4</sup> Маркс и Энгельс, Соч., т. XVI, ч. II, стр. 12.

противостоять Западу, как его армия противостояла западным армиям. При этом он хотел, чтобы его страна училась у Запада, но не теряла своего национального лица. Он вовсе не хотел просто подражать Западу, повторять его. Не хотел этого и русский народ. Задача, вставшая перед Россией, была другая. Надо было построить свою собственную национальную культуру, такую, которая усвоила бы все лучшие достижения Запада. Россия входила в Европу победительницей; она должна была войти в нее не робкой ученицей, повторяющей чужие уроки, но войти со своим собственным новым словом, со своим лицом, со своим складом мысли, со своими задачами. Ей нужна была культура общеевропейского типа, и в то же время русская культура. Основы такой именно культуры и заложило петровское время.

Русские люди начала XVIII века многому учились на Западе; но они не хватало всего, что им предлагали услужливые иноземцы, а отбирали из сокровищницы западной культуры то, что им было нужно для их целей.

**Язык петровского времени.** Характерные в этом смысле явления происходили в петровское время в русском языке<sup>1</sup>.

Старая Московская Русь не выработала и не могла выработать языкового национального единства, способного охватить различные типы речевого употребления. В этом сказывалась еще непреодоленная феодальная раздробленность, разграниченность сословного мышления и провинциальная замкнутость старомосковской культуры. Все еще сохранял свое значение язык государства и церкви (тесно связанных друг с другом), язык славянский, конечно, в течение столетий в большей или в меньшей степени приблизившийся к русскому языку, и утерявший свой староболгарский облик. Русский народный язык все еще не смел проникать в официальные высшие сферы письменной речи, если не говорить о деловых документах правительственных канцелярий, «приказов», которые писались на искусственном, но все же русском в основном языке, а иногда допускали и яркие, образные народные выражения. Существенную роль в литературной речи высших слоев в конце XVII века играли и полонизмы, и украинские элементы, занесенные учеными монахами из Киева и связанные в сознании современников со схоластическим типом культуры вообще.

Несмотря на то, что взаимопроникновение всех этих типов речи создавало уже и до Петра известную языковую смесь, они ощущались еще как принципиально-раздельные и, в частности, отъединенные от народной стихии речи, овладевшей в литературе лишь более или менее «незаконными» видами творчества, как социальная сатира, памфлет, бытовая новелла или, например, автобиография протопопа Аввакума.

---

<sup>1</sup> См. В. В. Виноградов, *Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.*, М.-Л. 1938; Е. Ф. Будде, *Очерк истории современного литературного русского языка*, СПб 1908; Н. А. Смирнов, *Западное влияние на русский язык в петровскую эпоху*, СПб 1910; А. И. Соболевский, *Рецензия на работу Смирнова* (Сборн. отделения русского языка и словесности Академии наук, 1904, т. 78 и др.).

Петровское время произвело огромной важности переворот в языке прежде всего потому, что оно предопределило не только смешение, но и относительное внешнее объединение прежде разъединенных элементов языка. Вернее, оно начало этот процесс объединения, ранее подготовлявшийся медленно и суженно, а теперь пошедший бурно и открыто. Процесс этот был узаконен в середине XVIII века теоретическим обобщением и гениальной практикой Ломоносова, затем в конце века осложнен работой Карамзина и завершился только в творчестве Пушкина, подлинного создателя нового литературного русского языка.

В петровское время отдельные элементы «славянизмы», канцелярски-деловой речи, иностранные заимствования в языке стали более естественно, чем это могло быть раньше, терять свою «отдельность» и вливаться в общую стихию русского языка. При этом не было еще даже попыток создания внутреннего единства и равновесия элементов речи. Получалась смесь разнородных элементов, механически сведенных вместе, в которой, например, славянизмы еще звучали, как обломки самостоятельной системы речи. Но сосуществованию этих самостоятельных языковых систем в литературно-речевом обиходе был нанесен решительный удар. Остался отъединенным и даже еще более отделился язык церкви именно как язык нерусский, церковно-славянский, и это отделение языка церкви от языка народа и государства еще более определило характер второго, как единого. Это был именно прежде всего язык государства, созданный Петром.

Конечно, при этом язык петровской государственности, механически строивший единство разрозненных элементов, не мог еще стать подлинно национальным языком, потому что он не сливался со стихией народной речи, демократической в своей основе, потому что и самая петровская государственность строилась на подавлении народа. Классовая дифференциация языка не могла быть преодолена петровским временем, и народный язык противостоял языку новой верхушечной культуры. Но этот последний язык строился как единство, выступавшее как бы в качестве речевого символа единства страны.

Таким образом, чрезвычайная пестрота речи книг, документов и литературных произведений начала XVIII века не была беспринципной «порчей» старых традиций речи, а прогрессивным преодолением их. Характернейшей чертой языковой практики и языковой политики петровского времени было при этом «обмирщение» языка, придание ему светского характера. Это соответствовало общей тенденции культуры этого времени отказаться от засилья церковного мировоззрения, от власти религии над умами, над жизнью каждого отдельного человека и общества в целом. Церковные реформы Петра имели своей целью подчинение церкви государству. Задачи, которые Петр ставил перед своей страной и перед своими подданными, не только имели открытый «светский» характер, но и не мотивировались властью церковно-религиозными предписаниями, как это делалось раньше.

Сам Петр не считал необходимым скрывать своего враждебного отношения к реакционной церковности. Наоборот, он пропагандировал свою борьбу с нею. Эта борьба выражалась не только в правительственных действиях, но и в достаточно ярких демонстрациях Петра вроде «всешутейшего собора»; это была почти официально организованная компания пьяниц, которая устраивала оргии, пародийно повторявшие церковные обряды. Был там и свой патриарх, и другие церковные чины, была и «божественная» огромная книга, на самом деле представлявшая собой ящик с «сулеями» для водки и т. д. Веселые пиры — представления этого «всешутейшего собора», весьма круто издававшегося над церковью, не только были широко известны в народе, но происходили у него на глазах. Неудивительно, что благочестивые люди считали Петра антихристом. С другой стороны, неудивительно, что Петр требовал ликвидации

власти церковности в самом языке. Один из его помощников рекомендовал переводчикам писать «не высокими словами, но простыми русскими словами»; «со всем усердием трудися и высоких слов славенских класть не надобеть».

Покидая величественную благочестивость церковного языка, люди петровского окружения ринулись в другую крайность. Увлекаясь европеизацией во всех областях, они стали начинать свою речь всяческой иностранщиной. В русский язык влилось много западных слов.

В это время в столичном обществе считалось, что нехорошо говорить победа, а лучше говорить виктория, надо вместо битва говорить баталия, вместо крепость говорить фортеция, вместо прикрытие — бедекен, вместо честолюбие — амбиция, вместо сыны отечества — патриоты, вместо управление — дирекция и т. д. Характерно при этом, что множество этих и им подобных слов, входивших в язык, имели самое разнообразное происхождение: тут были и латинские, и польские, и французские, и немецкие, и голландские, итальянские и всякие другие слова. Более того, в словах, происходивших из одного языка, часто сохранялись фонетические и морфологические признаки другого языка, через который они проникали в Россию, например, в голландских словах — немецкие, в немецких — польские. Русские люди, уснащавшие свою речь иностранщиной, не подражали какому-либо определенному западному языку, а хотели выразаться вообще «по-европейски».

Но зачем же им понадобились при этом все эти фортеции, виктории, кавалеры и пр.?

Почему не хотели они называть вещи русскими словами? Не было ли здесь «обезьянства», подражания Западу и презрения ко всему отечественному? Нет, не было, если иметь в виду лучших передовых людей эпохи, а не модничавших чиновников и подхалимов, извращавших смысл реформы. Множество иностранных слов входило в русский язык вместе со множеством новых предметов и понятий, впервые появлявшихся на Руси и известных уже на Западе, имевших там свои названия. Так вошли к нам слова военной техники: бастион, мортира (французские), или слова морского дела: гавань, рейд, фарватер, шкипер, руль, рея, каюта и др. (голландские), бот, бриг, мичман (английские) и др., или общеевропейские названия наук: физика, навигация, география, химия. И очень многие из этих слов остались в русском языке до нашего времени, потому что они были нужны русскому языку, потому что они обогащали его достижениями международной культуры.

Почти так же, как со словами типа фрегат, физика или бомбы, обстояло дело и с фортецией и с кавалером. Этими словами обозначали новые явления русской, уже европейской действительности. Старые же слова: крепость, юноша — попрежнему обозначали старые вещи и уже не годились для нового.

Новые свойства человека требовали новых слов. Новых слов требовали и новые чувства, новые отношения, новые качества людей; отсюда слова вроде: деликатный, аванажный, пунктуальный, сублильный, афронт, визит, политес и др. Надо было в самих словах, в названиях новых вещей подчеркнуть бесповоротный отказ от вредного старья. Если прежде войско было в основном беспорядочным феодальным ополчением, то новое — регулярное (тоже иностранное слово), обученное, организованное, маневрирующее по команде, победоносное грех было бы назвать по старому войском. Это была уже армия.

Увлечение иностранщиной в русском языке петровского времени вовсе не было безотчетным следованием чужому. Когда же оно у неразумных модников приобретало такой характер, когда оно мешало русской культуре, Петр и его единомышленники протестовали; сам Петр написал одному из своих посланников: «В реляциях твоих употребляешь ты зело много польские и другие иностранные слова и термины, за которыми самого дела выразишь невозможно; того ради впредь тебе реляции свои к нам писать все российским языком, не употребляя иностранных слов и терминов».

В законодательных же документах, в указах, регламентах и официаль-



ных изданиях Петр и его сотрудники, считая необходимым пользоваться новыми словами иностранного происхождения, обыкновенно тут же поясняли их привычными русскими словами, например: «коликко преславных и крепких фортец или крепостей, портов (пристанниц) и каналов или прокопов для сообщения рек, озер и морь сделано».

Нужно сказать, что даже чрезмерное увлечение иностранщиной в языке не всегда было проявлением модничанья. Просто очень трудно было выразить старыми русскими словами новые чувства и представления, а если и были такие старые слова, они не выражали общего колорита европеизации русского культурного сознания переломного времени; между тем, именно его-то и хотелось выразить прежде всего. Поэтому-то В. И. Курякин записывал в своем дневнике, т. е. для себя, не щеголяя в «свете»: «В ту свою бытность (в Италии) был инаморат славную хорошеством одною читадинку... и так был инаморато, что не мог ни часу без нее быти... и взял на меморию ее персону»; и он же писал, что брат царицы Натальи делал добро «без резону, по бизарии своего гумору», что Лефорт «пришел в крайнюю милость и конфиденцию интриг амурных» и что он был «дебощан французской». А об одном переводчике, Волкове, которому было поручено перевести французскую книгу по садоводству, рассказывали, что он покончил жизнь самоубийством, отчаявшись справиться с задачей — передать французские понятия по-русски.

Прошло несколько десятилетий после смерти Петра, и надобность в иностранщине прошла. Старая допетровская Русь в основном погибла, новые вещи и понятия стали привычными, противопоставлять фортецию крепости и даже атог — горячности не было уже смысла. Тогда русские писатели Ломоносов, Сумароков и другие занялись очисткой русского языка от чуждых элементов. Они издевались над модниками, все еще пестрившими русскую речь иноязычными словами. Но они, как впоследствии и Пушкин, вовсе не хотели отделить русский язык китайской стеной от Европы; они оставили в нем те научные термины, политические слова и др., которые, не являясь достойным какого-либо единого национального языка, служат живой связью между языками и культурами. Такие слова, как армия, бастион, флот, политика, революция — это неотъемлемое достояние и нашей русской советской речи.

**Вопросы просвещения.** Одним из основных бедствий русской жизни до Петра было почти поголовное невежество русских людей. Поэтому первоочередной задачей правительства Петра было по возможности быстрое насаждение просвещения в России<sup>1</sup>.

На первых порах Петр решил посылать своих подданных учиться за границу. Он и сам начал с того, что поехал набираться мудрости на Запад. Во время своего путешествия в 1697—1698 гг., как и потом в каждый свой выезд за границу, Петр с величайшей жадностью посещал музеи, лаборатории, библиотеки, знакомился с учеными, разыскивал всевозможные научные редкости и повсюду учился. Среди западных ученых он особенно отличал великого мыслителя и математика Лейбница, которому поручил составить проекты насаждения просвещения в России, которому дал чин тайного советника и жалование в тысячу талеров в год. В свою очередь Петр был избран членом французской Академии наук; получив извещение об этом избрании, Петр ответил письмом, в котором писал, что он с радостью и благодарностью принимает звание

---

<sup>1</sup> Основопологающей работой по данному вопросу является книга П. П. Пекарского, *Наука и литература в России при Петре Великом*, т. I, «Введение в историю просвещения в России XVIII столетия», СПб 1862. В этом исследовании собран обширный материал, которым ученые пользуются и до сих пор. Из новейших работ см. Л. И. Тимофеева, *Очерки по истории русской литературы XVIII в.* (Литературная учеба, № 9, 1937).

академика и постарается сделаться достойным этого звания, распространяя науки в своем отечестве.

Начиная с 1697 г. потянулись на Запад десятки русских молодых людей учиться. Некоторые из них сами стремились ехать, других Петр посылал против их воли. До нас дошли записки и заметки нескольких из русских посланцев Петра о их заграничных впечатлениях (П. А. Толстого, Б. П. Шереметьева, гр. Матвеева, Неллюева и др.). Из них видно, как трудно усваивалась западная культура и наука непривычными к ней русскими дворянами и боярскими детьми. И все же, возвращаясь в Россию, и сами они и их слуги привозили с собой навыки новой сознательной дисциплины и новые культурные интересы.

Однако посылка русских людей за границу за наукой не разрешала проблемы создания кадров. И вот Петр постепенно организует новые светские технические школы в России. Прежде всего была организована Математическая и Навигацкая школа в Москве, потом перенесенная в Петербург и превратившаяся в Морскую академию. В 1712 г. были образованы в Москве и Петербурге инженерная и артиллерийская школы. Возникают горные школы в провинции. В 1714 г. Петр приказал во всех губерниях создать школы, так называемые «цыфирные», в которых должны были обучаться не только дворянские дети, но и «ребятки изо всяких чицов людей» (конечно, кроме крепостных крестьян). Дело это прививалось туго, с большими трудами; цыфирные школы, из которых должны были выходить будущие офицеры, чиновники и т. д., не во всех губерниях смогли работать, потому что нехватало учителей, да и обыватели уклонялись от посылки сыновей в школы. Тем не менее цыфирные школы были первой попыткой поставить дело народного образования сколько-нибудь широко, и они принесли очень большую пользу. Не прошел даром и указ Петра (1721 г.) об основании школ при каждой епархии. Хотя эти школы имели церковный характер, но учились в них не только дети духовенства; так, например, в петербургской школе при Александро-Невском монастыре большинство было детей разночинцев, мастеровых, подьячих, даже крепостных; да и по окончании епархиальных школ далеко не все их ученики становились священниками; многие шли в гражданскую службу, в армию и т. д. Характернейшей особенностью петровских школ был их демократизм. Недаром сам Петр заявлял, что в науке имеет значение не знатность, а талант. Вся политическая практика Петра доказывает, что он ни мало не боялся выдвигать людей «низкого» происхождения на высокие посты. Также и в школах его времени учили мальчиков и юношей самого различного социального состава. Но Петр не мог преодолеть основы социального уклада страны, крепостного права, и крестьянство оставалось почти незатронутым его просветительскими мероприятиями. Пропагандируя науку собственным примером, основывая школы, посылая молодых людей за границу, Петр думал при этом о необходимости создания не только чисто-практических и низовых учебных учреждений, но и высшего научного центра в стране, центра, в котором бы творилась русская наука.

В январе 1724 г. Петр утвердил устав Академии наук, но открыта она была лишь после его смерти, в 1725 г. При этом существенно то, что ей был придан характер, значительно отличающий ее от других европейских академий. Западные учреждения этого типа, в частности Парижская академия, были только научно-исследовательскими организациями, объединявшими крупных ученых. Петр понимал, что в России таких ученых еще нет, а довольствоваться выписанными из-за границы учеными он не хотел; перед ним стояла задача удовлетворить потребности своей страны и он вовсе не хотел придавать «блеск» своему двору или бросать пыль в глаза Европе за счет казны своего государства. Поэтому в основанной им Академии помимо научной работы должна была вестись и учебная, и в состав Академии включался университет; выписанные же профессора-академики обязаны были помимо своей исследовательской работы читать лекции для студентов и, кроме того, готовить себе смену из числа русских молодых людей. В 1726 г. при академическом университете была открыта также гимназия, подготовлявшая юношей для слушания университетских лекций.

Следует отметить, что преемники Петра не сумели и не захотели развить его идею. Академия при них захирела. В 1738 г. в ее гимназии училось всего 18 человек. Подлинный подъем Академии начался только тогда, когда в нее пришел первый гениальный русский ученый, Ломоносов.

Если принять во внимание, что Академия наук при Петре не функционировала, основным видом учебного учреждения в его время следует признать практическую школу технического типа. Тем не менее было бы большой ошибкой думать, что практический характер лишил петровские школы общекультурного значения. Наоборот, эти школы дали России не только множество (по тем временам) техников, офицеров, врачей, чиновников, — они дали России множество образованных людей, во всяком случае образованных в такой степени, которая была доступна слишком немногим до Петра. При этом существует самый характер образованности, насаждавшейся петровскими школами. Это была не церковно-богословская ученость и не схоластическая выучка риторико-логического типа, а пропаганда реальных знаний мира, природы и общества, доступных науке того времени. Именно светский характер науки, именно уверенность новой школы в силе этой науки понять мир и помочь работать в нем, именно снятие запретов мысли и знания, давивших на мышление человека московской Руси, — все это имело огромное воспитательное и освобождающее значение в формировании нового мировоззрения. Изучая навигацию, русский юноша знакомился в то же время с географией, математикой, физикой, усваивал ряд политических понятий, начинал усваивать разницу между знанием и верой, рос как человек и как гражданин.

**Печать.** Велика была роль петровских учебных заведений в распространении знания в нашей родине. Велика была также роль предпринятой правительством Петра пропаганды культуры при помощи печати<sup>1</sup>.

До Петра в России вообще мало печатали книг, да и то печатались книги только богослужебные церковные и церковно-славянским шрифтом. Петр изменил это положение. Прежде всего он сговорился с голландским купцом Тессингом, и тот начал печатать русские книги у себя в Амстердаме, в 1700 г. Затем его типография перешла в другие руки, но продолжала работать на Россию. Там же печатала русские книги и еще одна типография, Ильи Копиевского, который сам и переводил книги. Одновременно книги издавались в Москве и потом в Петербурге. По мере развития типографского дела в России, надобность в печатании книг за границей отпала.

Всего в царствование Петра было издано более 600 книг и брошюр. Нужно сказать, что распространять книги было трудно. Книга была вещь дорогой и покупателей она находила очень мало. Тем не менее, книга доходила постепенно до читателя, и многие из петровских изданий не только расходились, но и переиздавались.

В 1708 г. произошло большое событие в истории русской книги и русской культуры вообще: вышла первая книга, напечатанная «гражданским шрифтом». Петр хотел отделить насаждаемую им культуру от церковного влияния, подчеркнуть ее светский характер. Поэтому он произвел разделение церковных и светских книг в самом их шрифте, в их внешнем виде. Еще раньше начали заменять славянские цифры (в виде букв) арабскими, что создало возможность для русских людей заниматься математикой.

---

<sup>1</sup> См. указ. сочинение П. П. Пекарского, а также второй том его труда «Описание славяно-русских книг и типографий 1698—1725 гг.» (СПб 1862).

Петр требовал издания книг полезных, практических. Художественная литература не издавалась при нем почти вовсе; на нее не хватало ни средств, ни времени у реформаторов страны. Петр издавал учебники в первую очередь, и книги, нужные для воспитания новой гражданственности. Почти все эти книги были переводами. Тут были пособия по геометрии, по географии, по математике вообще, по фортификации, по военному делу и т. д. Затем переводились и издавались книги по истории, основные книги по государственному праву. Несколько раз издавались басни Эзопа, тоже не как художественная литература, а как нравоучительная книга. Издавались и публицистические произведения русских авторов.

Сам Петр с величайшим вниманием следил за ходом издательской деятельности в своей стране, нередко указывал книги, которые необходимо было перевести и издать, редактировал переводы, заботился даже об изяществе внешнего вида издаваемых книг. При этом он неизменно соблюдал интересы обновленной русской культуры. Так, он велел перевести книгу Пуффендорфа, имевшую важное политическое и воспитательное значение; посылая ее для перевода, Петр писал: «посылаю при сем книгу Пуффендорфа, в которой два трактата, первый — о должности человека и гражданина, другой — о вере христианской; но требую, чтобы первый токмо переведен был, понеже в другом не чаю пользе нужде быть, и прошу, дабы не по конец рук переведена была, но дабы внятно и хорошим стилем. Петр». Другой раз Петр заказал перевод одной немецкой книги по сельскому хозяйству и сам написал при этом такое наставление переводчикам: «Понеже немцы обыкли многими рассказами негодными книги свои наполнять только для того, чтобы велики казались, чего кроме самого дела и краткого пред всякою вещью разговора переводить не надлежит; но и вышереченный разговор, чтоб не праздной ради красоты и для вразумления и наставления о том чтущему было, чего ради о хлебопашестве трактат выправил (вычерная негодное) и для примера посылаю, дабы по сему книги переложены были без излишних рассказов, которые время только тратят и чтущим охоту отъемлют».

Как и в вопросах школы, в своей издательской деятельности Петр преследовал ближайшие практические задачи; ему нужна была книга, чтобы обучить по ней мореходов, офицеров, техников, чиновников, судей, дипломатов. Но фактическое влияние изданных при нем книг было, конечно, гораздо шире. Они открывали перед читателем целый мир культуры, они в корне изменяли его мировоззрение.

Петр хотел добиться того, чтобы русские люди усвоили и внешние навыки воспитания, хорошего тона, благопристойности. Для этого он приказал издать специальные руководства, учебники. Второй книгой, напечатанной в 1708 г. гражданским шрифтом, был переведенный с немецкого сборник образцов писем, «Приклады, како пишутся комплименты разные» (приклады — значит примеры). В 1717 г. впервые был напечатан учебник хорошего тона: «Юности честное зеркало, или показание к житейскому обхождению» (также перевод). Это была очень полезная книга; в ней говорилось о том, как надо вести себя за столом, как надо разговаривать со старшими, как держать себя в обществе, говорилось и о том, каким должен быть нравственный молодой человек.

Многие из довольно элементарных указаний и советов «Зеркала» были и новы и необходимы для молодых людей того времени. Но дело было вовсе не только в том, чтобы научить людей не плевать, не резать хлеба, приложить к груди, и не чавкать за едой. Дело было в том,

чтобы внушить людям новый идеал воспитанного человека, спокойного и сдержанного в обществе, почтительного к родителям и старшим, уважающего чужую личность, любящего культурные развлечения. Тонкие чувства, человечность, самоуважение и общественную дисциплину проповедывала эта книга, которая кажется такой наивной и даже смешной в наши дни. Впервые русскому человеку проповедывали мораль не церковную и не основанную на подчинении грубой силе, впервые его учили представлениям о хороших человеческих отношениях, пусть во имя светского дворянского идеала, — но все же во имя человеческого идеала.

Правила поведения, воспитывавшие понятия чести, благородства, уважения к личности, переплетаются в «Зерцале» с советами, как ловчее добиться придворной карьеры и как обращаться со слугами, к которым «Зерцало» не благоволит, считая, что они «грубы и невежи». Эти советы ловкости и спеси едва ли могли развращать русского дворянского читателя. Он и без «Зеркала» очень хорошо умел и делать карьеру и презирать слуг; более того, в «Зерцале» и эти две группы советов давались в относительно культурном виде, с оговорками, с приличными мотивировками.

Почти то же самое относится и к письмовнику: «Прикладам, како пишутся комплименты разные». После образцов посланий «от потентатов к потентатам», т. е. официальных писем монархов друг к другу, в этой книге шли образцы писем частных лиц, вроде «благодарственного писания за доброе угощение», «благодарственного писания за данный добрый совет приятелю», «поздравления с новым годом к некоторой знатной госпоже», «просительного писания некоторого человека к женскому полу» или писем студента к своему отцу. В самом конце приводился даже образец «поздравительного писания некоторого дворового к равному своему при наступившем новом лете» и ответа на него. Опять и здесь, вместо грубых отношений людей пропагандировалась вежливость, душевное внимание, тонкие чувства, благородная любовь к даме и т. п.

И «Зерцало» и «Приклады» произвели большое впечатление на читателей, охотно раскупавших эти книги; обе они переиздавались.

Итак, практицизм петровского просвещения не имел в виду забвение воспитания людей и граждан. Школы и книги воспитывали душу так же, как они образовывали ум.

**Газета и публицистика.** Во всех мероприятиях Петра и его правительства в области культуры была еще одна цель: агитация за реформы, политическая агитация, борьба с реакционной стариной за новые формы жизни и государственности, стремление растолковать народу смысл действий царя.

Одним из важнейших нововведений Петра было издание первой в России газеты, «Ведомости», которые начали выходить с 1703 г. В этом году родилась русская журналистика.

За первый год вышло всего 39 номеров газеты; в дальнейшем она выходила также нерегулярно. С 1712 г. она печаталась то в Петербурге, то в Москве. Газета была совсем маленькой, гораздо меньше любой заводской газеты наших дней. Статей в ней не было совсем, а была только краткая информация о событиях и замечательных фактах в России и за границей. Нередко газету редактировал сам Петр; он же бывал ее корректором, он же указывал материал, который надо было перевести из иностранных газет.

В задачу петровских «Ведомостей» входило расширить политический и общекультурный кругозор их читателей и пропагандировать действия Петра как в военной, так и в гражданской области. В первом же номере их сообщалось: «На Москве вновь ныне пушек медных и таубиц и мортиров вылито 400. Те пушки ядром по 24, по 18 и по 12 фунтов, таубицы бомбами пудовые, полупудовые и мортиры бомбами девяти, трех и двух-

пудовые и меньше. И еще много форм готовых великих и средних к литью пушек, гаубиц и мортиров. А меди ныне на пушечном дворе, которая приготовлена к новому литью, больше 40 000 пуд лежит. Повелением его величества московские школы умножаются и 45 человек слушают философию, и уже диалектику окончили. В математической штурманской школе больше 300 человек учатся и добре науку приемот. На Москве ноября с 24 числа по 24 декабря родилось мужеска и женска полу 386 человек. Из Персиды пишут: индейский царь послал в дарах великому государю нашему слона и иных вещей не мало. Из града Шемахи отпущен он в Астрахань сухим путем». Известие о слоне должно было показать рост международного веса России, уважение к Петру иностранных «потентатов». Далее сообщается, что олонецкий поп Иван Окулов набрал с тысячу человек охотников, перешел шведскую границу и напав на шведов побил 450 человек шведов, а «из попова войска» только ранены два солдата. Таким образом, петровская газета агитировала за партизанские действия в войне против шведов.

Те же цели пропаганды петровских реформ и петровских войн преследовала в основном публицистика того времени. Вообще говоря, первая четверть XVIII столетия, не давшая значительных произведений художественной литературы, была для России временем расцвета публицистики, непосредственно выражавшей борьбу классовых сил и борьбу идей вокруг реформаторской деятельности Петра. При этом, поскольку печатный станок находился в распоряжении правительства, печать служила публицистической защите реформ и разъяснению их. Однако и реакция в частности реакция церковная, находила пути проявления себя в публицистическом слове. Характерна в этом смысле была деятельность одного из «главарей» церкви при Петре, Стефана Яворского; одно время он был митрополитом и, после смерти последнего патриарха, «местоблюстителем патриаршего престола», потом стоял во главе синода. Это был человек старого московского склада культуры (он родился в 1658 г., т. е. во время начала реформ был уже не молод; умер он в 1722 г.), ученый монах, но ученый в схоластическом, богословском смысле, принципиальный сторонник церковности в жизни и мышлении. Он с ненавистью говорил о светской науке, в лице Коперника доказавшей нелепость принятого церковью взгляда на вращение солнца вокруг земли: Копернику мол «приснилось, будто солнце, луна, звезды стоят, а земля оборочается противно священным писаниям. Смеются с него богослови». В начале деятельности Петра в 1700 годах Стефан Яворский поддерживал царя и славил его в своих проповедях. Но уже в конце того же десятилетия размах реформ отпугнул его, и он скоро отошел в лагерь реакционеров, противодействовавших деятельности царя. Для пропаганды своего недовольства он использовал свои проповеди.

Уже в 1708 г. Стефан Яворский громил с церковной кафедры пиры, на которых царь со своими приближенными «из церковных сосудов пьют нещадно сивач». Намек на Петра, отобравшего в казну церковные имущества, был здесь так явен, что Стефан побоялся произнести это место проповеди, когда читал ее. С этого же времени начались его нападки на беззакония в правительственных учреждениях, на неправильное, по его мнению, общее политическое направление власти. В 1712 г. Яворский выступил с резкой проповедью против новообразованной должности обер-фискала, ущемлявшей, между прочим, права церкви. В этой проповеди

он напал на военную политику Петра («Кто закон божий разоряет, от того мир далеке отстоит»), явно намекая на то, что Петр «не берег закон божий», что он «предлюбы творил», что он отбивал жену ближнего и покинул свою; в конце проповеди Стефан недвусмысленно выражал сочувствие опальному царевичу Алексею и молился о том, чтобы он был забыт от бед и прощел. Петр разгневался, прочитав текст проповеди, и Стефан был лишен права проповедывать в церкви; запрещение тяготело над ним около трех лет.

Политический характер имела и та яростная полемика, с которой выступил Яворский против протестантизма, «люторства», — в частности, в своем основном произведении, богословском трактате «Камень веры». Борьба с «люторством» была в сознании Яворского борьбой с Западной Европой, с влиянием Немецкой слободы, с новшествами, подрывающими основы старины. Н. С. Тихонравов писал, что в «Камне веры» Яворский «выразил свой прогост духу и направлению преобразовательной деятельности Петра Великого»<sup>1</sup>. Противник веротерпимости, Стефан заявлял, что не проклятиями надо бороться с ережиками, а оружием, смертью («едино... таковым врачевание — смергы!»). В конце концов Петр лишил Стефана какого бы то ни было реального влияния даже на церковные дела.

Стефан Яворский был искусным писателем, но его проповедническое искусство было архаично; он стремился к изысканности, вычурности слога, к хитроумному риторическому блеску согласно схоластической теории литературы (он написал и руководство по риторике — на латинском языке — «Риторическая рука»).

Почти ничего из написанного Стефаном Яворским не могло быть напечатано при его жизни. «Камень веры» был издан лишь в 1728 г., в пору реакции после смерти Петра, в царствование Петра II, сына казненного царевича Алексея. Проповеди Яворского увидели свет только в начале XIX века; наоборот, публицистика, защищавшая дело Петра и, в частности, тоже принимавшая формы церковной проповеди, издавалась и распространялась правительством.

Публицистический просветительский характер имели изданные при Петре переводы политических книг, например, уже упоминавшейся работы Пуффендорфа; такое же назначение имели предисловия, обращения к русскому читателю, предпосылавшие переводам полезных руководств, объяснявшие их пользу, достоинство, агитировавшие за необходимость усваивать их содержание. Были и специальные издания политико-агитационного характера.

В 1717 г. вышло первое издание книги с очень длинным названием: «Рассуждение какие законные причины его царское величество Петр первый, царь и повелитель всероссийский и прочая, и прочая, и прочая, к начатию войны против Карола 12 Шведского 1700 году имел, и кто из сих обоих потентатов, во время сей пребывающей войны, более умеренности и склонности к примирению показывал» и т. д.

Это был политический трактат о войне с Швецией, задачей которого было доказать право Петра на войну, право России на нее. Книга написана остроумно, сильно; шведам в ней достается крепко. Написал книгу вице-канцлер барон П. П. Шафиров, но не один; его редактором и сотрудником был сам Петр, вписавший в нее некоторые места и между прочим яркое заключение. Замечательно предисловие к книге, имеющее форму «дедикации, или приношения» маленькому сыну императора, Петру Петровичу (умершему в 1719 г. трех лет от роду). Это — общая характеристика успехов и достижений петровского царствования, обзор побед в области техники, просвещения, государственного строительства. Законная

<sup>1</sup> Н. С. Тихонравов, Соч., т. II, М. 1898 г., статья «Московские вольнодумцы начала XVIII века и Стефан Яворский».

гордость достигнутым звучит в каждом слове одного из сподвижников Петра (конечно, и сам Петр имел касательство к составлению этого предисловия). Здесь уже дана в развернутом виде формула прославления Петра, прошедшая через всю литературу XVIII века и нашедшая свое завершение в поэзии Пушкина («Медный всадник» и др.), вплоть до противопоставления того, какою была Россия до Петра и какою она стала при нем. Шафиров заявляет, что он не хочет «многими витийскими или риторическими красноречиями или логическими аргументами доказывать» величие Петра, «но самыми делами вкратце освидетельствовать» (характерный реализм мышления). Петр, как ни один монарх, «не только обучал, но и прославил» свой народ, когорый «до его государствования отчасти мало, отчасти же и ничего не был искусен».

Петр, царь-работник, «сочинил из России самую метаморфозис, или претворение».

Большой интерес представляет и «заклучение к читателю», в котором почти открыто сам царь обращался к своим подданным со словом убеждения.

Нельзя не ценить высоко это стремление сурового царя подробно, обстоятельно втолковать своим подданным те серьезные политические основания, которые заставляют его вести войну.

**Феофан Прокопович.** Пропагандистом Петра и его дела был один из наиболее талантливых его помощников, один из крупнейших деятелей реформы и без сомнения крупнейший литератор петровского времени, Феофан Прокопович (1681—1736)<sup>1</sup>. Это был чрезвычайно умный и чрезвычайно ученый монах. Образование, полученное им в Киеве и в Италии, далеко выходило за пределы богословской учености.

Его библиотека насчитывала до 15 000 книг на разных языках. Современник-иностранец (датчанин фон-Гавен) писал о Феофане: «Этот превосходный человек по знаниям своим не имеет себе почти никого равного, особенно между русскими духовными. Кроме истории, богословия и философии, он имеет глубокие сведения в математике и огромную любовь к этой науке. Он знает ряд европейских языков, из которых на двух говорит, хотя в России не хочет употреблять никакого, кроме русского, — и только в крайних случаях говорит на латинском, в знании которого не уступит любому академику».

Петр заметил Феофана еще в 1706 г., когда тот приветствовал его в Киеве речью-проповедью. В это время талантливый монах делал блестящую научно-педагогическую карьеру в Киевской академии. Затем, приехав в Петербург по вызову Петра в 1716 г., Феофан получил высокие церковные назначения и сделался фактическим руководителем всех церковных дел, которые Петр поручил ему, зная, что он не выдаст его в таком сложном деле. Одновременно Феофан помогал царю в ряде общеполитических его начинаний.

Феофан совмещал в себе черты ученого-гуманиста эпохи возрождения с просветительскими стремлениями европейской мысли его времени. Глубокая и страстная убежденность в правоте дела Петра, ненависть к остаткам средневековой схоластики, к старозаветной

---

<sup>1</sup> См. о нем И. Чистович, Феофан Прокопович и его время, СПб 1868; П. О. Морозов, Феофан Прокопович как писатель, 1880; Н. Высоцкий, Феофан Прокопович и его сотрудники («Русский архив» № 8, 1913).



косности, энергичная практичность природы и мировоззрения толкали Феофана к решительному вмешательству в политическую жизнь. Он был беспощадно жесток по отношению к врагам реформы, врагам просвещения, реакционным церковникам, даже к своим личным врагам, в которых он видел политических врагов Петра. Его духовный сан не мешал ему любить не только светские книги, но и земные радости, и искусство, в частности, музыку. Он любил жизнь, ее опасности и победы, борьбу, активность, и потусторонние идеалы церкви его ни мало не удовлетворяли. В своей богословской практике (он написал не мало работ по богословию) он явственно склонялся к протестантизму и боролся с схоластической традицией как католической, так и старозаветной православной церкви. Недаром «идеологи» реакционной московской церковности обвиняли его в ереси, в кальвинизме, в неверии. Феофан отвергал слепую веру в писания «отцов церкви», считая для себя обязательной только веру в Библию. Один из его противников доносил властям, что Феофан «не верит чудесам святых, печатанных в книгах» и говорит: «мне де книга-критика верить не велит». Понятно, что религиозное мировоззрение этого монаха-рационалиста приводило в ужас церковников, которыми он управлял при Петре, а один испанец, католический монах Рибейра, сомневался вообще в том, что у Феофана были какие бы то ни было религиозные убеждения.

Феофан был одаренным писателем. Он писал и стихи, очень хорошие по тем временам, восходящие к образцам западной поэзии эпохи Возрождения. Но он не мог отдаться своему поэтическому таланту. Не до стихов было этому энергичному сотруднику Петра. В молодости, когда он жил в Киеве и профессорствовал в Киевской духовной академии, он написал руководства по поэтике и по риторике (на латинском языке), в которых боролся против средневековой схоластики, любви к аллегориям, вычурности и манерности и проповедывал здоровую простоту стиля.

Он учил в своем курсе поэтики следовать образцам классической античной литературы: Гомеру, Вергилию, Горацию, Овидию и др. Он отбрасывает в своей риторике (1706) сложную схоластическую классификацию слога различных жанров и принимает более простое деление слога на три вида: высокий, средний и низкий, деление, впоследствии усвоенное и Ломоносовым. В этом же курсе он борется за рациональную ясность стиля.

«Самый обыкновенный недуг нашего времени, — пишет он, — есть тот, который мы можем назвать курьезным слогом, потому что в числе других средств для приобретения ученой знаменитости ученые хвастуны усвоили себе манеру выражаться как можно удивительнее и необыкновеннее». Здесь Феофан предвосхищает теоретические взгляды Сумарокова.

В это же время (1705) Феофан написал для школьного спектакля в Академии стихотворную трагедо-комедию «Владимир»; в ней он изобразил крещение Руси; в образе мудрого реформатора Владимира он прославил Петра, а в сатирических образах диких и наглых негодяев-жрецов Курояда, Пеяра (пьяницы) и Жеривола, обманывающих народ и корыстно отстаивающих язычество, — реак-

ционеров, противников петровских реформ, и, в частности, духовенство его времени.

Сцены, в которых действуют жрецы, написаны бойко, забавно; они имеют характер остроумной сатиры. Не понять прозрачных намеков Феофана, не увидеть за именами и событиями X века живую современность было невозможно. Пьеса Прокоповича недвусмысленно агитировала за дело Петра. И понятно, почему в доносе на Феофана (автором его был некий Маркел Родышевский, в свое время вместе с Прокоповичем преподававший в Киевской академии) говорилось, что он, Феофан, «архиереев, нереев православных жрецами и фарисеями называет; священников российских называет жериволами, лицемерами, идольскими жрецами».

«Владимир» Феофана Прокоповича представляет собой незаурядное художественное произведение. Во многом эта «трагедо-комедия» следует правилам школьной, схоластической теории драматургии, изложенным между прочим и в курсе поэтики самого Прокоповича. Так, она построена по законам этой теории: сначала идет пролог, своего рода стихотворное предисловие (вся пьеса написана в стихах). Затем — пять актов, из которых первый заключает изложение экспозиции, сущности конфликта; это так называемый «протазис»; второй акт заключает завязку, т. е. начало действия, — «эпитазис» школьной теории. У Феофана завязкой является начало борьбы жрецов с Владимиром, решившим упразднить язычество. Третий акт — кульминация действия, должен изображать борьбу, препятствия, столкновения; это «катастазис». У Феофана здесь показан Владимир, сомневающийся на путях к истине, и спор Жеривола с философом-христианином. Четвертый акт — переход к развязке (борьба в душе Владимира). Пятый акт — «катастрофа», или развязка: по приказу Владимира идола сокрушены и жрецы посрамлены. Заканчивается пьеса эпилогом — хором ангелов и апостола Андрея, предрекающего славу Киеву.

Несмотря на внешне точное следование канонам, две особенности отличают «Владимира» от обычных школьных драм украинской традиции, даже помимо острой политической прогрессивной тенденции пьесы; во-первых, это — попытка изобразить душевный, психологический конфликт в сознании Владимира, раздираемого сложной борьбой старых привычных представлений с новой истиной, постепенно открывающейся ему, и с другой стороны, борьбой плотских вожделений его с высоким идеалом морали, преодолевающим страсти. Во-вторых, это обилие и яркость бытовых сатирических мотивов в пьесе Прокоповича, иронических и забавных черточек, придающих «трагедо-комедии» подлинную живость, — как и злая характеристика негодяев-жрецов; жрец Курояд рассказывает о Жериволе:

Аз дивную вещь видех: когда напитанный  
Многими жертвами, он лежаще в охлады,  
А чрево его бяше превеликой клади  
Подобное; обаче в сытости толикой  
Знамение бысть глада и алчбы великой;  
Скрежеташе зубами на мнози без меры,  
Движа уста и гортань!..  
И во сне жрет Жеривол,

а потеряв аппетит от убивающих его бедствий, Жеривол «единого токмо пожирает быка на день». Таким образом, Жеривол дан Феофаном в тонах сказочного сатирического гротеска<sup>1</sup>.

Когда Петр вызвал Феофана в Петербург и поручил ему важные государственные дела, он забросил стихотворство, продолжая заниматься им главным образом на досуге, для себя, а все свое дарование отдал пропаганде дела Петра.

Он писал законоположения, богословские трактаты, педагогическую книгу «Первое учение отрокам», исторические сочинения, политические статьи и, в особенности, проповеди. Он написал и предисловие «Морскому уставу» и обширный «Духовный регламент» (1720—1721), официальное положение о церкви в новой ее организации. Регламент содержит не только закон, но и публицистическое истолкование его. Феофан обрушивается в нем на старые церковные порядки, дает сатирическое изображение важничавших епископов и подхалимствующих воров-прихлебателей епископских, описывает проповедников, кривляющихся и играющих роль на кафедре (здесь современники видели намек на противника Феофана — Стефана Яворского). Попутно Феофан требует борьбы с туеядцами, лентяями-нищими доказывая, что их отлынивание от работы наносит экономический ущерб государству. Одна из основных идей регламента — необходимость просвещения, науки, которые способны преодолеть неурюстройства прежней русской жизни. «Дурно многие говорят, — заявляет Феофан, — что учение виновно есть ересей... Учение доброе и основательное есть всякой пользы как отечества, так и церкви, аки корень и семя и основание»; «если посмотрим чрез истории, аки чрез зрительные трубки, на мимошедшие веки, — увидим все худшее в темных, нежели светлых учением временах». Этот лозунг просветительства, ставший основой передового мышления в России XVIII века, был непосредственно направлен против реакции петровского времени, всегда апеллировавшей к религии, церковным традициям, к опасению распространения ересей и безбожия от науки.

Против суеверий, против жадности попов, против спекуляции церковников на «чудесах» Феофан видит противоядие в просвещении. «Регламент» предлагает в качестве одной из просветительных мер составление и издание популярных книжек — «некие краткие и простым человеком уразумительные и ясные книжицы»; затем «Регламент» останавливается на другом, еще более важном орудии просвещения — школах, «домах училищных». Общий смысл «Регламента» — призыв бороться с реакционной стариной, с ветхозаветным застойным укладом жизни во имя прогресса. А ведь это был совершенно официальный правительственный документ!

Большое значение для пропаганды и разъяснения мероприятий петровского правительства имели проповеди Феофана Прокоповича, которые произносились в церкви и, кроме того, печатались. Эти проповеди имеют в малой степени церковный характер. Это

---

<sup>1</sup> О драме Феофана см. статью Н. С. Тихонравова, Трагедо-комедия Феофана Прокоповича «Владимир». Соч. Н. С. Тихонравова, т. II, М. 1898.

политические агитационные речи и статьи, написанные очень живо, ярко, просто.

Основа политической пропаганды Феофана — его убеждение в необходимости для России монархии, и именно единовластия Петра I. Он доказывает всеми способами, что власть Петра полезна для России, что необходимо безусловно повиноваться мудрому царю. При этом характерно и важно было то, что Феофан, доказывая правоту монаршей власти Петра, прибегает не к религиозному обоснованию ее, а наоборот, пользуется аргументацией светской, чисто политической, взятой из государственной науки его времени. Он исходит из теории естественного права, которую поворачивает, подобно западным государstвооведам XVII века, в сторону «естественного» обоснования абсолютизма как власти, подчиняющей себе эгоистические стремления отдельных людей, составляющих государство, и направляющей их на общую пользу. Исходя из этой же концепции, Феофан решительно восстает против тенденции церкви играть роль в политике и ратует за полное подчинение ее централизованной власти. Однако Феофан не хотел и не мог ограничиться в своих речах-проповедях доказательством этих общих положений. Его проповеди были злободневны: они откликались на текущие политические события. Так, в одной из них (1716) Феофан сравнивал новую преобразованную Россию с древней, допетровской и доказывал преимущества первой. Он говорил о новых зданиях, о сильных крепостях, о сенате и губернаторах, об устройстве суда и законов, о росте просвещения, о построении флота, о завоевании Балтийского моря и т. д.

В 1717 г. в день святой Екатерины Феофан произнес проповедь на тему «Крепка яко смерть любви» (любовь), в которой он прославлял Екатерину Алексеевну, жену Петра, и тут же напал на лицемеров, реакционеров, не сочувствовавших петровскому делу. Надо было славить Екатерину, надо было сравнивать допетровскую Русь с петровской, потому что надо было бороться с косностью, непониманием в массе населения и с прямым противодействием прогрессу в боярской и церковной среде. В 1718 г. в проповеди «О власти и чести царской» Феофан сатирически изображал противников реформ. Старозаветные люди возмущались тем, что царь, нарушив закон предков, ездил сам за границу; Феофан написал проповедь, в которой разъяснял пользу этих поездок для правительства и для страны. Петр требует от своих подданных денег на постройку флота; Феофан выступает с проповедью, в которой горячо доказывает необходимость для государства ценою любых жертв создать свой флот (1720).

Здесь он говорит: «Да рассудит всяк, чему толь пространное поле водная моря и безмерный океан создал бог? к питию ли? довели бы на сие реки источники, не толикое вод множество, большую часть земноводного сего круга объемлющее, еще же и питию человеческому весьма неудобное... Понеже невозможно было людем иметь коммуникацию земным путем от конец до конец мира сего, того ради великий промысл божий пролиял промеж селения человеческая водное естество, взаимное всех стран сообществу послужити могущее. А от сего видим, каковая и коликая флота морского нужда; видим, что всяк человек не любящий, не любит добра своего и божию о добре нашем промыслу неблагоприятен есть.

Но обще о пользе флота много бы глаголати, но ненужно, яко всякому благорассудному известно есть. Мы точно вкратце рассудим, как собственно российскому государству нужный и полезный есть морской флот. А в первых понеже не к единому морю прилежит пределами своими сия монархия, то как не бесчестно ей не иметь флота? Не сыщем ни единой в свете деревни, которая, над рекою или озером положена, не имела бы людок; а толь славной и сильной монархии, полуденная и полуночная моря обдержажей, не иметь бы кораблей? хотя бы ни единой к тому не было нужды, однако же было бы то бесчестно и укорительное. Стоим над водою и смотрим, как гости к нам приходят и отходят, а сами того не умеем. Слово в слово так, как в стихотворских фабулах некий Тантал стоит в воде, да жаждет. И потому и наше море не наше. Да посмотрим, как то и поморие наше? разве было бы наше по милости заморских сосед до их соизволения.

Далее идет аргументация не менее светская: флот необходим в военных целях: «Кратко рещи: поморию, флотом не вооруженному, так трудное дело с морским неприятелем, как трудно связанному человеку драться с свободным, или как трудно земным при реке Ниле живонным обходиться с крокодилами».

В своих сочинениях и проповедях Феофан не жалеет красок, чтобы ядовито, остроумно высмеять врагов реформы; он нападает на попов-мракобесов, на елейных лицемеров, вредящих государственному делу. В его сочинениях много намеков на текущие политические события, на определенных лиц. Он легко забывает о традиционной торжественности тона и стиля проповедей и вводит в нее шутку, народный анекдот, политическую заостренность.

В своих проповедях Феофан дает живые зарисовки характеров (по типу и образцу знаменитой книги Лабрюера), сатирические портреты, близкие к тем, которые стали основной литературной манерой его друга, Кантемира. Вот, например, живая бытовая картинка:

«Когда слух пройдет, что государь кому особливую свою являет любовь, — как все возмутятся! Все — к тому на двор, все поздравляти, дарити, поклонами почитати, служити ему и умитрати за него будто головы... И тот службы его исчисляет, которых не бывало, тот красоту тела описует, хотя прямая харя! тот выводит рода древность из-за тысячи лет, хотя был и харчевник или пирожник... Но хотя бы и прямо кто и достойно возлюблен был от толких лиц, тебе что из того? То чуждое, не твое счастье... — Да, однакож! — Да что же однакож! — Чтобы слово доброе заложил или хотя бы не повредил... — А с тем, кто в такое добро вбрел, что делается?.. Тот, уже и сам себя забыв, кто он, неведомо что о себе мечтает! Между тем от зеркала не отступит, и делает экзерцицию, как бы то честно и страшно явити себе, как то и сидети и поставити и похаживати и поглядывати и поговаривати...»

Пропаганде Петра и его дела посвящено и единственное напечатанное стихотворное произведение Феофана: «Епиникион» (1709), т. е. победная песнь, посвященная прославлению Полтавской победы. Это ода, в которой Феофан предает проклятию изменника Мазепу и восторженно воспекает величие победителя — Петра. «Епиникион», так сказать, официальное произведение, написанное усложненным стилем, славянизированным языком, с применением риторических украшений и мифологических образов.

После смерти Петра I Феофан также писал официально-похвальные стихи в честь Екатерины I, Петра II (латинская ода),

наконец, Анны Ивановны. Он не стеснялся выше меры превозносить Анну даже по таким поводам, как переезд ее на дачу:

Но не вмещает в себе Аннинных дел славы  
Ни дом сей, ниже область Анниной державы.

Он писал Анне Ивановне:

Богом венчанна  
Августа Анна!  
Ты наш ясный свет,  
Ты красный цвет,  
Ты красота,  
Ты доброта,  
Ты веселие  
Велие...

Поэтически интереснее более «домашние» стихотворения Прокоповича, в которых он приближается к складу народных песен, например, стихотворение о Прутском походе Петра I:

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

Народно-песенный характер этих стихов обусловил и значительную тонизацию их, приближающуюся к правильному хорейскому размеру. Простая, живая речь слышится и в шуточных стихотворениях Прокоповича.

Феофан был поэтом, стремившимся к усовершенствованию и обогащению русского «виршевого» (силлабического) стиха. Это в особенности видно в таких его стихотворениях (лучших из дошедших до нас), как, например, послание к Кантемиру: «Творцу сатиры «К уму своему», написанное октавой, строфой классических итальянских поэм Тассо и Ариосто (это были первые русские октавы), или «Плачет пастушок в долгом ненастии», написанном с перекрестными рифмами и перемеживающимися стихами — 10-сложными и 4-сложными. После смерти Петра положение Феофана сильно пошатнулось. На него воздвигла гонение поднявшая голову феодально-церковная реакция, и он был в большой опасности. В опасности было и дело Петра, за которое Феофан боролся всю жизнь. Подавленный и личным и общественным бедствием, Прокопович и написал печальное стихотворение «Плачет пастушок в долгом ненастии» (1730), в котором описывал несчастное положение лучших людей страны в пору реакции. В это время Прокопович организовал вокруг себя кружок просветителей петровской школы, культурных людей, сторонников прогресса, готовых активно выступить против реакции. Членами этого кружка, называвшего себя «Ученой дружиной», были и немолодой уже петровский службист, образованный литератор и ученый В. Н. Татищев и юный поэт А. Д. Кантемир.

Когда на престол вступила Анна Ивановна, Феофан принял активное участие в борьбе с «верховниками» — олигархами и в вос-

становлении единовластия царицы. Победа самодержавия обеспечила победу Феофана над его противниками, и последние годы своей жизни он провел в почете, не колеблясь жестоко расправляться со своими врагами. Велико было политически воспитательное значение деятельности Феофана. Он приучал русских людей сознательно относиться к вопросам политики. До Петра никто из властей не обращался к подданным за сочувствием. Цари и их слуги считали, что подданные — рабы, которым сам бог велел не рассуждать и слушаться беспрекословно. Право царя на власть обосновывалось религией, — и это решало дело. Петровское время принесло новые веяния в этом вопросе. Правда, Феофан также доказывал, что царю надо повиноваться, но и он, и сам Петр считали нужным именно доказывать это, приводить политические, исторические, юридические аргументы. Они обращались к разуму подданных, требовали от них сознательного повиновения. И подданный начинал понимать, что он не раб, а гражданин, что он имеет право думать, рассуждать о политике; он исполнялся чувства собственного достоинства, видя, что сам император старается оправдать перед ним свои действия в книжке о шведской войне, видя, что друг и сотрудник императора, Феофан, обращается к его сознательности, а не просто приказывает и требует. Конечно, гроза царского гнева была сильна; тем, кого не убедил Феофан, кто захотел бы не послушаться царского указа, грозили свирепые кары. Но все же царский указ выглядел иначе, когда он не опирался только на силу, а оправдывался соображениями, которые правительство считало нужным сообщать народу. Понятно, нельзя преувеличивать откровенности Петра и его правительства. Они не сообщали народу многого, чаще всего главного. Однако то обстоятельство, что они вообще обращались к народу, уже имело большой вес.

И эта политическая пропаганда, шедшая с трона, и вся просветительская деятельность Петра пробудили богатые творческие силы в народе. Типическими людьми петровского времени, типическими представителями его в публицистике, притом людьми незаурядных дарований, были, — каждый в своем роде, — Посошков и Татищев.

**Посошков.** Из дворцовых крестьян-ремесленников Иван Тихонович Посошков (1652—1726), талантливый механик изобретатель, выбился в люди, сделается промышленником, предпринимателем, разбогател, — и погиб, арестованный через полгода после смерти Петра по политическому подозрению, как «опасный человек». В тюрьме его без сомнения пытали, и он умер через несколько месяцев. Кроме нескольких работ о технических вопросах, о военном деле и др., Посошков написал обширный политический и экономический трактат «Книгу о скудости и богатстве». В нем он давал картину социальной действительности его времени, пропагандировал развитие в России торговли и промышленности, опираясь на буржуазную теорию меркантилизма, ратовал против старозаветных феодальных порядков.

Во многом Посошков стоял еще на почве старозаветных представлений Московской Руси, в частности, в вопросах религиозного мировоззрения. Но практические наклонности его ума, превосходное знание русской жизни и горячее желание блага родине привели его к осуждению ряда сторон старомосковской государственности. Он предлагал правительству Петра реформы, касавшиеся почти всех сословий, и его проекты имели прогрессивный и даже демократический характер. Он настаивал на необходимости насаждения школ, поддерживая этим и Феофана и Петра, в частности, осуждал невежество, нравственное и бытовое разложение духовенства;

он настаивал на ликвидации произвола и всяческих безобразий в администрации и суде. В связи с этим Посошков предлагал составить новое уложение, причем к выработке его считал нужным привлечь «весь народ» в лице представителей всех сословий, не исключая крестьян, и всем предоставить право обсудить его «самым вольным голосом». Посошков требовал от правительства поощрения отечественной торговли и промышленности.

Замечательны соображения Посошкова о крестьянстве; он считает недопустимым сохранение нищеты и невежества крестьян и их бесправия, и ратует не только за насильственное просвещение их, но и за законодательное ограничение крепостного права. Таким образом, этот самоучка, еще связанный в своем мышлении навыками феодальной Руси, дошел до целого ряда проектов политических реформ, буржуазно-демократических в своей сущности.

Характерно глубокое понимание Посошковым вопроса о взаимоотношении русского государственного строительства и приглашаемых для его нужд иностранцев. Посошков сохраняет старозаветное недоверие к «немцам», но оно приобретает у него новый смысл. Не в пример реакционерам своего времени, он признает техническое превосходство иностранцев над русскими и считает, что учиться у Запада необходимо. Он заявляет, что надо ухаживать за иноземными мастерами, приезжающими из-за границы, но с тем, чтобы научившись у них, отослать их обратно.

Посошков прекрасно понял основную суть учебы у иностранцев, принятой Петром: стремление создать русскую технику, русскую национальную культуру, именно для того, чтобы освободиться от иноземного засилья. Посошков писал: «Много немцы нас умнее науками, а наши острою, по благодати божей, не хуже их, а они ругают нас напрасно», и в другом месте: «У наших... русских людей руки есть такие же, что у иноземцев... и иноземцы не от небеси пришли, но такие ж люди, яко и мы: всему тому навычка, да добрая расправа». И не без основания Посошков предостерегал от излишнего доверия к выезжим иностранцам, зная, что их «интерес» в России часто — не интерес России: «верить им вельми опасно: не прямые они нам доброхоты... Мню, что во всяком деле нас обманывают и ставят нас в совершенные дураки»; или: «на немец нам смотреть нечего: они нас обманывают, да деньги у нас выманивают, а самая правда никогда нам не скажут».

**Татищев.** Из совсем другой среды, чем Посошков, вышел Василий Никитич Татищев (1686—1750). Это был аристократ, помещик, учившийся в Петровской артиллерийской и инженерной школе, ездивший не один раз за границу для науки и по служебным делам, активный деятель реформы, служивший в Берг-и мануфактур-коллегиях, потом управлявший горными заводами в Оренбурге и Екатеринбурге, в Перми и в Сибири, наконец, — астраханский губернатор. Татищев был первым ученым историком России и первым ее ученым географом. Его «История Российская», впервые давшая сводку обширного числа документов и летописей, была издана после его смерти, как и все остальные его произведения, например замечательный «Лексикон российский, исторический, географический, политический и гражданский» (доведенный до буквы Л). Свои взгляды на вопросы просвещения, морали, быта, даже политики Татищев высказал в сочинениях: «Духовная», т. е. завещание сыну, «Разговор о пользе наук и училищ», «Краткие экономические до деревни следующие записки».

Татищев был человеком большой и разносторонней образованности. Подобно своему другу и во многом единомышленнику Феофану, он был ревностным сторонником петровских реформ, просветителем и в то же время абсолютистом. Всеми способами он старается доказать в своих работах пользу наук для всех сословий. Он не сомневается в «правах» помещиков на крестьянский труд, но требует, чтобы крестьян учили грамоте, требует учреждения в деревнях аптек, богаделен, медицинской помощи, бань, требует умеренности поборов с крестьян. Он всячески оспаривает положение реакционеров о том, что наука вредит вере. Вообще говоря, религиозно-философские взгляды Татищева были мало церковны. Он отрицательно оценивал роль духовенства, церкви в истории русской куль-



туры и в русской жизни, ему современной; он позволял себе резкие выпады против церковников. Его подозревали в атеизме; на самом деле он был, повидимому, деистом, вроде ранних умеренных просветителей Запада начала XVIII века. Он вызвал отпор даже со стороны своего друга Прокоповича, заявив, что «Песнь Песней» — не религиозное произведение, а поэма о человеческой любви. Рассуждая о науках, Татищев тщательно отделял область богословия от области философии с тем, чтобы оберечь философию и реальные науки вообще от посягательств богословия. Его же лично интересовали только науки, отделенные от богословия. В понимании их он рационалист. Он стремится обособить и мораль и политическое учение теорией естественного закона и разумного эгоизма человека, теорией, сыгравшей в ее дальнейшем развитии такую огромную роль в формировании просветительского мировоззрения XVIII века.

Татищев — рьяный защитник веротерпимости. Как истый просветитель, он борется с позорным мнением о выгодности народного невежества для власти. «Слышу, что светские люди в гражданстве искусные толкуют, якобы в государстве чем народ проще, тем покорнее и к правлению способнее, а от бунтов и смячений безопаснее, — и для того науки распространять за полезное не почитают». Татищев называет это мнение «махиавеллическими плевелами»; он доказывает, что «незнание или глупость как самому себе, так малому и великому обществу вредительно и бедно», что «науки государству более пользы, чем буйство и невежество принести могут», что науки необходимы не только дворянам, но и всему народу: «Я же рад и крестьян иметь умных и ученых».

Большая личная культура, просветительская установка мировоззрения, пропаганда гуманного отношения к крестьянам не мешали Татищеву, как администратору, ни подавлять со всяческой жестокостью малейшее неповиновение подданных, ни даже брать взятки — в виде «благодарности». Таков уж был «дух эпохи». И тем не менее и административная и в особенности техническая работа Татищева, так же, как его проповедь просвещения, так же, как его обширные труды по собиранию, проверке и обработке материалов для истории и географии России, не прошли даром. В ряде областей Татищев оказался предшественником Ломоносова и вообще начинателем, идеи и работы которого были подхвачены и продолжены потом русскими просветителями XVIII века.

**Театр при Петре I.** Как уже было сказано раньше, произведения художественной литературы в собственном смысле почти не издавались при Петре. Правительство не имело возможности уделить ей достаточного внимания. Однако одна область искусства и литературы привлекла к себе усиленное внимание Петра и его сотрудников. Это был театр. Дело в том, что театр мог стать могучим массовым средством пропаганды политических действий Петра и новой культуры. Книга была сравнительно с театром малодоступным для русских людей того времени средством образования и воспитания. Она была дорога; кроме того, в России было еще слишком мало грамотных людей. Между тем театр не требовал грамотности и мог быть общедоступным по цене. Много тысяч зрителей могло пройти через него. Это понял Петр и решил создать в России театр, до него неизвестный сколько-нибудь широкой публике.

При царе Алексее Михайловиче начали ставиться в Москве спектакли; но это был только придворный театр, помещавшийся во дворце и рассчитанный на узкий круг зрителей: на царскую семью и приближенных царя. Такой театр Петру был не нужен. Он хотел организовать театр как средство массовой пропаганды и средство воспитания широких слоев городских жителей. В 1701 г. Петр послал за границу специального человека с заданием пригласить

одну из хороших западных театральных трупп в Москву. С большим трудом удалось заключить в Данциге договор с актером и антрепренером одной из немецких странствующих трупп Иоганном Кунстом.

Тот взялся набрать труппу, приехать с нею в Москву и «царскому величеству всеми замыслами, потехами угодить и к тому всегда доброму, готовому и должному быти». В следующем году Кунст и набранные им актеры прибыли в Москву. Надо было строить театральное здание, и Петр сделал распоряжение об этом. Но царь был в это время далеко от своей столицы; он воевал с шведами под Нотебургом. А московские бояре и чиновники, по старине считавшие театр бесовским игрищем, не сочувствовали новой затее царя. Они начали саботировать приказ Петра и затягивали постройку театра, смущенные, конечно, и тем, что Петр велел строить «комедийную хоромину» на Красной площади, у самого Кремля, в «святом» месте, и это представлялось им кощунством. Они ссылались при этом, как водится, на «объективные» причины: то это были сомнения насчет самого Кунста, то сомнения насчет подготавливаемой им к постановке пьесы, то сомнения насчет выбранного для постройки театра места. Царь, прекрасно понимавший уловки своих чиновников, потребовал от них выполнения приказа. Спорить с Петром было накладно, и театр был построен.

В 1703 или даже в конце 1702 г. труппа Кунста начала давать спектакли для всех желающих. Но беда была в том, что актеры играли на немецком языке, и потому представления их были непонятны московскому зрителю. Поэтому Кунсту было предписано подготовить смену его труппе из русских людей. Еще в 1702 г. было приказано отобрать несколько человек «из русских робят, каких чинов сыщутся к тому делу удобных» и отдать в науку Кунсту. Учениками этой театральной школы были подьяческие и посадские дети. Они и составили первый русский официальный всенародный театр. Вскоре, еще в том же 1703 г., Кунст умер, и вместо него главой театра сделался Отто Фюрст. Петр всячески старался приохотить московский народ к театру.

В 1705 г. он приказал «комедии на русском и немецком языках действовать и при тех комедиях музыкантам на разных инструментах играть в указанные дни в неделе — в понедельник и в четверток и смотрящим всяких чинов людей российского народа и иноземцам ходить повольно и свободно без всякого опасения, а в те дни ворот городских по Кремлю и по Китаю городу и по Белому городу в ночное время до 9 часу: ночи не запирать, с проезжих указной по верстам пошрины не иметь, для того, чтобы смотрящие того действия ездили в комедию охотно».

Основанный Петром государственный театр просуществовал всего несколько лет и распался в 1707 году, после того, как двор переехал в Петербург. Потом Петр опять принимал меры для создания нового театра, но безуспешно.

Тем не менее, театральная антреприза Кунста и Фюрста, имевшая официальный характер, не прошла бесследно. Собственно говоря, начиная с первых лет XVIII века, театральные зрелища уже не прекращались в русских столицах. Нужно подчеркнуть, что спектакли русских учеников Кунста и Фюрста не были первыми русскими спектаклями в Москве в XVIII столетии. Еще ранее, во всяком случае уже с 1701 г., начали ставиться театральные пьесы в Московской духовной академии, реорганизованной при Петре,

усвоившей во многих отношениях традиции Киевской академии и перенесшей оттуда же обычай создавать и ставить на школьной сцене театральные «действия» церковного и панегирического содержания. Этот театр в Москве вскоре уже явно перерос рамки школьного театра и по тому полупрофессиональному характеру, который приобрела самая постановка дела в нем, и по составу и типу его репертуара, в некоторой части своей выходявшего за пределы семинарских традиций. Нужно думать, что тот общественный характер, который оказался свойствен школьному театру славяно-латинской академии, был теснейшим образом связан с правительственной инициативой, выразившейся в организации театра Кунста и Фюрста. Не могла пройти без влияния на школьный театр и театральная техника импортной труппы, и та манера игры, которой научились у опытных немцев их русские ученики.

В еще большей степени все сказанное относится к другому школьному театру, образовавшемуся в Москве и имевшему в значительной мере профессиональный и общедоступный характер, к театру московской хирургической школы при основанном Петром «гофшпитале». Наконец, несомненна связь театра Кунста и Фюрста с театром, основанным любительницей театрального искусства, сестрой царя, Натальей Алексеевной, с увлечением занимавшейся своим детищем и, как говорят современники, даже писавшей для него пьесы. Этот театр функционировал в Петербурге до смерти его основательницы в 1717 г.; он занимал довольно обширное здание и был общедоступным. Ему был передан театральный реквизит театра Кунста и Фюрста. Не исключена возможность, что и русские актеры немецкой антрепризы устроились при театре царевны Натальи. Кроме того, без сомнения, еще с петровского времени начали организовываться временные театральные предприятия более или менее демократического типа в обеих столицах, для представления пьес на праздниках. Театральная жизнь, начавшаяся при Петре в Москве с 1701—1703 гг., а потом захватившая и Петербург, уже не прекращалась.

В репертуар театра петровского времени входили как переводные пьесы, ставившиеся Кунстом и Фюрстом, так и оригинальные, составившие основу репертуара школьного театра и театра царевны Натальи<sup>1</sup>. Значительная часть переводных пьес восходит к традиции

<sup>1</sup> Тексты пьес петровского времени опубликованы в книге Н. С. Тихонравова, Русские драматические произведения 1672—1725 гг., СПб 1874 г., два тома. Затем последовали издания В. Н. Перетца, Памятники русской драмы эпохи Петра Великого, 1902 г.; В. И. Резанова, Памятники русской драматической литературы, СПб 1907 г.; И. А. Шляпкина, Старинные действия петровского времени, Л. 1926 г. Из отдельных публикаций укажем: «Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищегным» И. А. Шляпкина, СПб 1882 г.; «Слава Российская» М. И. Соколова («Чтения Моск. Общ. Истории и древностей» 1892 г., № 2); «Действие об Есфири» и «Действие о князе Петре Златые клычи» Г. П. Георгиевского (Известия отд. русск. яз. и словесн., 1905 г., кн. 1); «Комедия о графе Фарсоне» Н. М. Петровского, СПб 1900 г.; Драма «Иудифь» (Труды отдела древней литературы Института литературы Академии наук СССР, т. III, 1936). Отрывки текстов театра Натальи Алексеевны опубликованы в работе И. А. Шляпкина, Царевна Наталья Алексеевна и русский театр ее времени, 1898.

так называемых «английских» комедий немецкого театра. Это был репертуар, не утеравший окончательно связи с шекспировской манерой, приближавшийся к народному театру. Через него проникли к нам переработанные немецкими труппами пьесы на сюжеты и французских драматургов-классиков, и немецких, и итальянских драматургов придворного типа. Темы этих пьес самые разнообразные; здесь и пьеса об Александре Македонском («О крепости Грубстона, в ней же первая персона Александр Македонский»), и «Два завоеванных города, в ней же первая персона Юлий Кесарь» и пьеса «О Баязете и Тамерлане», и пьеса о Дон-Жуане и т. д. Образы древней истории, так много давшие европейской культуре нового времени, и образы бессмертных легенд человечества становились известными русским зрителям, искаженные и варварскими переводами пьес, и произвольным оперированием историческими сюжетами, и полным отсутствием историзма в самой постановке, — но все же не лишенные своей вековой внушающей силы, своего обаяния.

Эти же неуклюжие переводы знакомили русских людей с богатыми традициями западной литературы, приносившими уже в немецкой их обработке к простым вкусам неискушенного и в значительной своей части демократического зрителя. Так, например, легенда о Дон-Жуане попала на русскую сцену в виде перевода немецкой переделки французской пьесы, написанной в XVII веке актером и писателем де-Вилье. Пьеса «Принц Пикель-Геринг, или Жюделет, самый свой тюремный заключенник» — это перевод переделки пьесы Тома Корнеля, а сюжет пьесы знаменитого француза, брата гениального автора «Сиды», в свою очередь заимствован у Кальдерона. Пьеса «Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы королевы Нумидийская», излагавшая известный героический эпизод римской истории, восходит к переделке трагедии немецкого поэта XVII в. Лознштейна, одного из мастеров изысканного стиля немецкого барокко. Пьеса «Честный изменник, или Фредерико фон Поплей и Алоизия, супруга его» — это перевод немецкой переделки трагедии итальянского поэта XVII века Чиконьини.

Особый интерес в смысле освоения традиции западной литературы имеет проникновение на русскую сцену уже при Петре пьес Мольера. Нам известно о трех таких пьесах: «Драгья смеяння» — очень неудачный перевод «Смешных жеманниц» (переводчик не понял даже названия пьесы, передав слово *précieuses* как «драгья», а не как как модницы, жеманницы); «Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер» — перевод «Амфитриона»; «О докторе битом» — перевод «Лекаря поневоле». Переводы мольеровских пьес, судя по дошедшим до нас текстам первых двух из них, делались прямо с французского языка. Как ни случаен был выбор пьес Мольера для перевода и как ни корявы были сами переводы, Мольер не остался без влияния на русских драматургов первой половины XVIII века. Неудача же переводов, приводившая местами к непонятности русского текста, была не виной, а бедой переводчиков, не имевших ни навыка, ни даже соответствующих выражений в самом языке для передачи сложных человеческих чувств и отношений. Между тем именно эти тонкие, глубокие человеческие чувства и были ценны в переводных

пьесах. Не нужно думать, что их чуждая русской жизни тематика, их искусственность, удаленность от действительности вообще, лишали их значения для русского зрителя. Можно утверждать, что не только образовательное, культурно-просветительное, но и воспитательное значение переводной драматургии петровского времени было велико.

Переводные пьесы немецкого репертуара повествовали об исключительных и героических событиях, об исключительных и героических людях, воинах, рыцарях, полных сверхчеловеческой стойкости, необыкновенно пылких страстей, о верных влюбленных, о борьбе страсти и высокого государственного долга. Все эти высокие и необыкновенные переживания изображены весьма схематично, чаще всего без всякого углубления в сложные оттенки психологии. Но они все же изображены в этих на наш взгляд наивных пьесах, в которых герои беседуют друг с другом изысканно и хитроумно, даже напыщенно, совсем не так, как говорят друг с другом обыкновенные люди. И это-то и было прельстительно, ново и очень поучительно для русских людей, слишком привыкших к грубым нравам допетровской Руси. Перед ними на сцене открывался новый мир, наивный и фантастический, но все же мир благородный, возвышенный мир, восхищавший своим феерическим блеском и героическим великолепием.

Вот, например, в пьесе «Сципио Африкан» изображен возвышенный образ героини Софонизбы, «королевы» Нумидийской. Ее государство завоевано римлянами и их союзником «Масинизой» (Масиниссой); ее муж «король» Сифакс — в тюрьме. Переодевшись римским воином, она проникает в заключение к Сифаксу и освобождает его. Она принуждена выйти замуж за влюбленного в нее Масиниссу. Но и он, пылкий влюбленный, — герой; узнав, что Софонизба должна в качестве пленницы быть отправлена в Рим и сопровождать триумф Сципиона, он предпочитает смерть любимой женщины ее позору. Он посылает Софонизбе яд, и она, согласная с ним, с готовностью принимает яд (то же делает ее сын), лишь бы не пережить унижения. С другой стороны, Сципион, проповедующий преодоление любви во имя долга перед государством и сам следующий своим убеждениям, — также герой. В этой пьесе целый поток величия, героизма, подвигов, представленных в самом эффектном виде.

И в пьесе «Честный изменник» совсем не важно было то, что содержание ее — проповедь беспощадной мести нарушителям дворянской чести герцога Фредерика, т. е. не важен был именно феодальный характер самого понятия чести, проповедуемого в ней, а важно было, что на сцене, на официальной, государственной сцене показывались, признавались и проповедывались человеческие, тонкие, изысканные чувства и отношения, что любовь показывалась здесь не как греховное безумие, а как глубокое и серьезное чувство, что честь заставляла героя губить свое счастье, потому что честь для него — превыше всего. Открытием для русской литературы и для сознания русского человека был диалог между нежными влюбленными, маркизом и Алоизией, разлученными браком Алоизии с герцогом («Арцугом»): их стыдливость, деликатность их чувств, борьба в их душах между чувством и долгом, возвышенность их страсти. Все богатство душевной чистоты в нежности, в любви были искони свойственны искусству русского фольклора; но это было не совсем «признанное» на верхах общества искусство; в письменной же литературе, да еще в ослепительном окружении театральной постановки, подкрепленной авторитетом традиций западной культуры, весь этот комплекс чувств пропагандировался на Руси впервые.

В большинстве переводных пьес наряду с великолепными героями фигурировал любимец западного театра, шут, весельчак, пьяница,

острослов или дурак, забавные выходы которого развлекали зрителя. Он появлялся в виде одного из действующих лиц пьесы, роль которого вставлялась в нее обычно при переработке «высокой» трагедии для немецкого демократического театра. Этот шут, свойственный и драматургии Шекспира и драматургии великих поэтов Испании XVII века, появлявшийся повсюду, где театр обращался к демократическому зрителю, пришелся, видимо, по вкусу и русскому зрителю петровского времени, также включавшему более или менее демократические элементы городского населения. Успеху пьес западного происхождения способствовали и театральные эффекты при постановке их, и вставные арии, и балетные номера, и фейерверк, применявшийся по ходу действия.

Репертуар театра Кунста и Фюрста не вполне удовлетворял Петра и его правительство, так как он не откликался непосредственно на политические события дня, не агитировал прямо за действия царя. В этом отношении школьный театр оказался более гибким и более приспособленным для целей власти. Уже в 1702 г. в Славяно-латинской академии были поставлены пьесы «Страшное изображение второго пришествия господня на землю» и «Царство мира, идолослужением прежде разоренное и проповедью святого верховного апостола Петра, ангела пресветлейшего и великодержавнейшего государя нашего царя и великого князя Петра Алексеевича..., паки восстановленное». По внешности — это были традиционные церковно-школьные аллегорические «действия» типа западных моралитэ, в которых участвовали библейские и исторические персонажи вместе с олицетворенными понятиями вроде церкви православной, Мира, Чести божией, Идолослужения, Любви земной и т. д.; рядом с ними фигурируют Марс, Вулкан, Беллона и др. Но суть в этих пьесах была политическая и пропагандистская. Вторая из названных пьес содержала (до нас дошли только краткие конспекты этих пьес) прославление апостола Петра и, аллегорически, царя Петра; в первой было, например, такое явление:

«Явление 7. Является Королевство польское, укоряющее сенатором лядским ю погибели многих стран, ради самовольного и гордынного несогласия и распрей междоусобных. Им же на пособствие Литве по несогласном совете отшедшим, является торжествующий Марс роксолянский, носящ взятая Ляхом оружия, до него же Фортуна и Победа пришедше, знамения победы тому вручают и трофеум, или столп торжественный, росийскому орлу, вместо гнезда, украшают, до него же орел со оружием огненным слетев, громко находящие Ляхи поражает».

Аналогичные пьесы ставились школьным театром и в последующие годы. Так, в пьесе «Ревность православия» (1704) Петр I прославляется под именем библейского героя Иисуса Навина. В 1705 г. была поставлена пьеса «Свобождение Ливонии и Ингерманландии», превозносившая победы Петра, в 1710 г. по поводу полтавской победы была поставлена пьеса «Божие уничижителей гордых уничижение»; в 1724 г. в «гофшпитале» была представлена пьеса «Слава Российской», приуроченная к коронации Екатерины I.

На школьной сцене, как и в театре Натальи Алексеевны, ставились также сюжетные пьесы религиозно-церковного характера,

инсценировки библейских сюжетов или житий святых. Однако и в этих пьесах заметна тенденция служить политике Петра и его действиям вообще. Так, в «Комедии о Есфири» петровского времени в библейской истории царя, отвергнувшего свою жену и взявшего себе иноплеменицу в наложницы, а потом женившегося на ней, подчеркнуты черты сходства с судьбою Эсфири-Екатерины, жены Петра. В сценах же коронавания Эсфири дана как бы непосредственная инсценировка церемониала коронавания Екатерины, происшедшего в 1724 г. Пьеса должна была оправдать, разъяснить и прославить удивительную для многих подданных царя его женитьбу на Марте Скавронской<sup>1</sup>.

Особый раздел в драматургии петровского времени составляют инсценировки популярных повестей-романов, восходящих к иностранным источникам, но начавших свое бытование в рукописной литературе еще в XVII веке. Тут и комедия о прекрасной Мелюзине, и инсценировка романа о Евдоне и Берфе и «Акт о Калеандре и Неонильде», огромная пьеса, которая могла итти на сцене лишь в течение нескольких дней, и «Действие о князе Петре Златые ключи». Это были вполне светские пьесы, изображавшие необычайные похождения героев, их любовь, странствия, страдания и т. п. Пьесы эти составлялись в стихах; характеристика героев их весьма бедна; большого искусства в них вообще незаметно; но зрители, без сомнения, с большим интересом следили за ходом быстро сменяющихся сюжетных ситуаций и приучались сочувствовать в художественном произведении прекрасным героям, переносящим всяческие бедствия и выходящим победителями из всевозможных жизненных положений. Возможны были и темы живой современности в этих увлекательных пьесах. Так, в «Действии о князе Петре Златые ключи», излагавшем распространенную повесть, дебатировался вопрос о пользе заграничного путешествия для молодого человека.

Герой пьесы возымел страстное желание поехать в «иные царства»; он говорит своему отцу:

Намерен я, государь, о том вас просити,  
Чтоб в иные царства от вас мне отбыти,

---

<sup>1</sup> К пьесе или пьесам петровского времени восходит, повидимому, и народная драма о царе Максимилиане, сохранившаяся в фольклорном бытовании до XX столетия. Некоторые исследователи считают, что в ее основе лежит драматическая переделка, типа школьной драмы, жития мученика Никиты, сына Максимилиана. Другие высказывали предположение, что основой народной пьесы явилась драма петровского времени, представлявшая собой инсценировку передовой повести конца XVII — начала XVIII в. Во всяком случае в народной драме мало осталось от ее источника. Что же касается этого источника, то акад. Ю. М. Соколов пишет: «в своем первоначальном виде, в начале XVIII века, пьеса о царе Максимилиане могла восприниматься с политической остротой: в ней... современники могли усматривать сатиру на отношение Петра I, женившегося на лютеранке и боровшегося с традициями церкви, к царевичу Алексею. По пьесе царь Максимилиан женится на «кумирической богине» и требует от сына отказа от традиционной веры» — см. Ю. М. Соколов, Русский фольклор, М. 1938, ср. Н. Н. Виноградов, Народная драма «Царь Максимилиан», СПб 1914 (с предисловием А. И. Соболевского); А. М. Ремизов, Царь Максимилиан, Петроград 1920.

Где могу кавалерских дел я обучаться,  
И народов чужих нравов насмотряся...  
Где поживши немного и к вам возвращаясь, —  
И себе многу славу могу заслужить,  
Так что все царство будет меня чтить...

Родители героя не понимают его стремления, отговаривают его от путешествия; но он грозит им, если его не отпустят, либо покончить с собой, либо убежать «потаенно». Пьеса в данной ее части должна была агитировать за заграничные учебные поездки молодых людей.

Традиция школьного театра времени Петра I не прекратилась с его царствованием. Она жила до середины XVIII века, и еще при Елизавете Петровне создавались и ставились пьесы того же, в общем, типа, что в «гофшпитале» или Славяно-латинской академии при Петре. К 1731 г. относится «Акт о Калеандре и Неонильде»; к 1730 годам относится едва ли не лучшая пьеса раннего русского репертуара, «Комедия о графе Фарсоне». Это — стихотворная драма, повествующая о любовной и придворной истории некоего юного француза, графа Фарсона, благодаря нежной любви к нему португальской королевы добившегося блестящего положения при ее дворе, и потом погибшего из-за зависти к нему португальских вельмож. В основе «комедии», без сомнения, лежит переводной роман, до нас не дошедший. Основной мотив пьесы, о возлюбленной невидимке, — ходячий мотив общеевропейской новеллистики. Но сама пьеса весьма характерна для художественного сознания и бытовых представлений России первой трети XVIII века. Граф Фарсон, подобно герою пьесы о Петре Златые ключи, подобно героям повестей петровского времени, подобно многим реальным русским молодым людям этого времени, едет за границу, чтобы «чужестранных извычай познати»; граф Фарсон — идеальный кавалер, образец для русских дворянских юношей той эпохи; он благовоспитан, изящен, он галантный кавалер, он щепетилен в правилах дворянской чести и, чуть что, дерется на дуэли. Самая карьера Фарсона, протекающая в условиях придворных интриг, была возможна (и бывали тому примеры) именно в условиях «светской» и дворцовой жизни XVIII столетия.

Как ни условно, ни схематично действие пьесы, она напоминала о подлинных жизненных ситуациях и учила новому европейскому жизненному поведению. Фарсон — карьерист, ловко использующий благоприятно любовную ситуацию, но его образ воспитывал храбрость, самообладание, уважение к любимой женщине, благородство не только дворянское, но и вообще человеческое. Замечателен и стихотворный язык «комедии», живой, местами острый, и весьма характерный для петровского времени, в нем смешаны простые разговорные формулы с обильными иностранными словами новомодного стиля и официальной петровской государственности. Здесь и кавалер, и персона, и музы, и апартаменты, и Фортуна, и сенаторы, и драбанты, и регименты и т. д. И тут же рядом славянское «даждь» («господин кавалер, даждь нам знати»), и «сыне» (звательный падеж), и «устен твоих», и «аз» и т. д. — и тут же изящные, несколько запутанные, в стиле барокко,



формулы любовной словесной игры, ухаживание, светские изъяснения.

Традиция школьной драмы петровского времени жила в течение ряда десятилетий. Еще к 1742 году относится написание замечательной стихотворной драмы «Стефанотокос», (т. е. к венцу рожденный). В этой пьесе в аллегорическом виде изображаются те обстоятельства, при которых вступила на престол Елизавета Петровна.

В драме действуют отвлеченные образы, как в средневековых моралитэ Запада: Верность и Надежда, символизирующие «верных подданных» дочери Петра, Злоба и Зависть, нападающие на Верность, т. е. противники воцарения Елизаветы, Лукавство, находящееся в союзе с Злобой и Завистью, Совесть. После того, как в трех действиях изображается в отвлеченном виде борьба врагов Елизаветы с ее сторонниками, в IV действии показывается библейская история Амана и Мардохея, опять-таки аллегорически изображающая засилье иноземцев перед воцарением Елизаветы и посрамление их. Затем в V действии опять действуют Злоба, Верность и т. д. Появляется Стефанотокос-Елизавета; Слава, посланная богом, приходит служить Стефанотокосу, Верность «связует» Злобу и Зависть, «Верность с Благочестием и Мужеством, Благополучием и Славою возводят на престол Стефанотокоса», «Европа, Азия, Африка, Америка поздравляют Стефанотокоса, и песнь радостную Музы поют» (формулировка «краткого драмы изъяснения», предпосланного пьесе). Драма «Стефанотокос» была написана префектом Новгородской духовной семинарии Иннокентием Одровонс-Митгалевичем и поставлена в той же семинарии<sup>1</sup>.

Выше уже говорилось о роли шута, вставленной в «высокие» переводные пьесы петровского времени. Той же цели — увеселить публику, смягчить напряжение «высокой» тематики, свести зрителей хоть на время с высот романтических походов, религиозных подвигов и отвлеченного мышления в бытовую повседневность, служили маленькие комические сценки-пески, «интермедии», вставленные между действиями большой пьесы, к которой они не имели никакого отношения ни по стилю, ни по сюжету. Такие пески могли ставиться и отдельно. Они несомненно представляют собой самую демократическую часть репертуара начала XVIII столетия как по содержанию, так и по тому зрителю, на успех у которого они были рассчитаны. Писались и ставились интермедии и в петровское время и позднее. В них много общего с площадными ярмарочными, кукольными комедиями (театр Петрушки), и с кукольными пьесками украинского демократического репертуара. В то же время они связаны с западной литературой бытовых новелл и анекдотов, проникавших в Россию уже в XVIII веке, и с западной драматургией народных театров и ярмарочных балаганов. Не случайно и появление в одной из дошедших до нас интермедий песенки, взятой из «Лекаря поневоле» Мольера.

Интермедии — это либо смешные фарсы на тему о любовных похождениях весьма обиденных людей, либо сатирические сценки, не лишенные социального содержания, близкого и понятного «про-

<sup>1</sup> Это установил В. И. Резанов, см. предисловие к его книге «Памятники русской драматической литературы», Нежин, 1907. В этой же книге дан лучший текст драмы. Ср. В. И. Резанов, Из истории русской драмы. Школьные действия XVII—XVIII вв. и театр иезуитов, М. 1910, стр. 334—335.

стонародному» зрителю. Самый комизм их — традиционный фарсовый комизм, использующий привычный механизм смехотворности народного театра всех народов: дело кончается чаще всего палочными ударами, потасовкой; в тексте не редки грубоватые, неприличные выражения, сцены вроде того, как докторский слуга собирается ставить «клиштер» пациенту, или как «гаер» (шут, арлекин) укладывается спать с чужой женой, муж которой спит тут же рядом и т. д. Перед зрителем проходят традиционные комические типы или маски слуги-шута, веселой молодки, готовой повеселиться с разными мужчинами, глупого хвастливого поляка, доктора-педанта и обманщика и т. д. Иной раз на основе интермедий и западных комедий возникали целые комические пьесы, довольно большие, вроде, например, «шutowской» комедии, опубликованной В. Н. Перетцем<sup>1</sup>, в которой рассказывается о неудачной женитьбе шута — докторского слуги — на девушке, оказавшейся не девушкой, причем пьеса вся соткана из разнообразных комических сценок, из которых любопытны пародия на обряд церковного бракосочетания и буффонада — посвящение в доктора, явно перекликающаяся с соответственной буффонадой в конце «Мнимого больного» Мольера.

Иногда же интермедии оставались совсем маленькими пьесками, исполнение которых занимало всего несколько минут. Таковы, например, сценки, изданные в сборнике «Одиннадцать интермедий XVIII столетия» (1915), не лишенные сатирических нот. В них изображается, например, как ловкий слуга одурачил своего чванного, но глупого господина, или как умный весельчак из народа посмеялся над судьями, ненавистными народу. Обычно интермедии писались бойким разговорным языком строчками разной длины (по типу так называемого «раёшника»).

**Лирика.** Не только в области театра литература петровского времени открыла русским людям новые горизонты душевного благородства и тонких чувств. Ассамблеи, новые формы быта развивали в молодых людях новое понимание любви, не как греховного чувства, а как высокого, нежного переживания душевной преданности любимой. Впервые на Руси появляются галантные изящные кавалеры, тонко ухаживающие за дамой. До этих пор глубокое понимание любви выражалось в народной песне. Теперь рядом с нею появляется поэтическое изображение высокой любви в стихотворных драмах и искусственная лирика любви. Молодые дворяне, офицеры, студенты стремятся изъяснить свои нежные чувства стихами. Эти стихи пелись под аккомпанемент лютни и, конечно, самые отношения между юношами и девушками становились более благородными, более красивыми под влиянием тех возвышенных понятий о любви и верности, которые прославлялись в стихах. Опять-таки и здесь самые стихи были еще довольно неуклюжи. Их слог был смесью самых разнообразных слов и выражений, отражая общую сумятицу в языке того времени.

---

<sup>1</sup> В. Н. Перетц, Памятники русской драмы эпохи Петра Великого, СПб 1903.

Но все-таки они открывали новую страницу русской поэзии, уже не придворной или церковной, а просто человеческой.

Любовные песни завоевали довольно быстро значительную популярность в XVIII столетии. С самого начала века, когда они начали создаваться, они распространялись и с голоса и в списках, и их пели в различных областях России еще во второй половине столетия. В этих песнях впервые выковывался стиль личной лирики. В. Н. Перетц пишет:

«Характерными признаками стихотворений, явившихся в означенную эпоху, можно без особой натяжки считать: силлабический размер, иногда в некоторой степени тонизированный, достаточно частое употребление польской и малорусской любовной и поэтической фразеологии, так как своя еще не успела выработаться, а наряду с этими полонизмами и малоруссизмами, в тех же стихотворениях довольно обильные случаи церковно-славянских и тяжелых вычурных книжных выражений и слов, без которых трудно было обойтись первым авторам песенок, пытавшимся совместить новые мысли и чувства со старой литературной формой. Добавим сюда случаи употребления характерных для петровской эпохи русской литературы и языка иностранных слов без крайней необходимости и отзвуков школьного классицизма, — и мы получим довольно верную картину языка первых русских опытов «легкой» поэзии<sup>1</sup>. Таким образом складывался язык новой лирики, например:

Фортуна злая, что так учиняешь,  
Почто с милою меня разлучаешь?  
Я хотел до смерти в любви пребыти —  
Ты же меня тщишься от нее отрыти.  
Иль ты не знаешь, Фортунница злая,  
Коль ни есть сладка та моя милая?  
Несть ее краснее на сем зримом свете,  
На вертограде прекрасном цвете  
Хоть воззрю на цветы — они пропадают  
И по натуре скоро исчезают:  
Ты, моя милая, не так быть хотела,  
Колись ты, злая, скоро приспела,  
Скоро возлетела как перната птица...

и т. д.

В лирике начала XVIII века складывается и та символика и образная система любовного языка, которая имела уже давнюю историю на Западе и которая только теперь проникала в книжную русскую речь<sup>2</sup>. Появляется и мифология — Купидо, Фортуна и др. и образ любовной стрелы, связанный с образом Купидона:

Сердце поранено острою стрелюю...

или:

Возлюбленны уста сердце пронзили,  
Стрелю любовною, ах, уязвили...

Отсюда же — образ «сердечная рана»:

Любовь, любовь, жестока рана  
Пуще от меча в сердце дана...

<sup>1</sup> В. Н. Перетц, Очерки по истории поэтического стиля в России, I—IV, СПб 1905, стр. 32—33.

<sup>2</sup> См. А. А. Веселовский, Любовная лирика XVIII века, СПб 1909.

Широкое применение получают метафоры огня—любви:

Весь дух воспламенился от нечаянна огня...

или:

Моя днесь утроба по тебе сгорает...

или:

Сердце мое горит, красота твоя палит меня...

Изображение любви дается в повышенно-сентиментальном тоне, со вздохами, слезами, угрозами неизбежной смерти и т. д.

С другой стороны, жизненность новой искусственной песни подкреплялась ее связью с народной лирикой, не порванной стремлением изъясняться галантно на западный образец. Фортуна любовных виршей приближалась к фольклорной Доле<sup>1</sup>.

Эпитеты народной песни: голубчик белый, сокол ясный, голубушка — попадают в искусственные вирши, так же, как образ сада зелено-виноградья, аленького цветочка, как «сокол ясенский», как «надежа», превращающаяся в надежду, и т. д. Появляются промежуточные песни, вирши-песни:

Не пташица в сыром бору вспевает,  
Не поранена стрелюю возрыдает,  
Добрый молодец, сидя в стуле стонет,  
И в слезах, как будто в бурном море тонет...  
и т. д.<sup>2</sup>

Характерная смесь всех этих элементов может быть прослежена например в песне «Радость моя паче меры, утеха драгая». С одной стороны, мы видим здесь влияние народной песни, народной речи: «лапушка», «голубка» и др.; с другой стороны, иностранщина, модная в то время: «виват»; наконец, попытки создать «светский» язык: «неоцененная», «приятно гуляешь», обращение на *вы*, вдруг появляющееся посреди обращения на *ты*.

Большинство дошедших до нас в списках лирических стихотворений петровского времени анонимно; однако мы знаем и два имени поэтов-авторов песен о любви. Это — немцы по происхождению, пытавшиеся выразить на русском языке чувство, выражение которого в немецкой поэзии было им привычно. Таков был придворный делец, любовник Екатерины I, Виллим Монс, казненный в 1724 г. за взятки, а больше за свою близость к царице, он писал песенки, видимо, с практическими целями ухаживания за придворными дамами.

В его записной книжке сохранились отрывки, отдельные выражения, образы, которые он готовил для писем, стихов или, может быть, разговоров: «Мое сердце ранено: раз вечером... Мое сердце влюблено до смерти», «нет ничего вечного на свете — но та, когорую я люблю, должна быть вечна... мое сердце с твоим всегда будет едино... Моя любовь — мое горе...» В своих любовных письмах Монс пользовался той же фразеологией: «Ласточка драгая, из всего света любимейшая», «сердечное мое сокровище и ангел и Купидон со стрелами, желаю веселого доброго вечера», «если бы я знал, что ты неверна, то я проклял бы тот час, в котором познакомился с тобою, а если и ты меня хочешь ненавидеть, то покину жизнь и предам себя горькой смерти». Свои песни Монс

<sup>1</sup> А. А. Веселовский, Любовная лирика XVIII века, СПб 1909, стр. 90.

<sup>2</sup> Там же, стр. 92.

писал по-русски немецкими буквами (он сочинял и немецкие стишки), например:

Ах, сто есть свет и в свете, ах все пративнае,  
Ни магу жит, не умерти, сердца таскливаа,  
Долго ты мучилса, нет упокой сердца,  
Купидо вор прокляты, вельми радуютса... и т. д.<sup>1</sup>

Любовные стихи писал и магистр Иоганн Вернер (Иоанн Вахрамей) Паус, немецкий ученый, руководивший школой, основанной пастором Глюком и переводивший полезные книги. Он же сочинял и официальные панегирики-оды царю и его родственникам и вельможам. Множество русских стихов религиозно-нравственного характера, переводов немецких церковных песнопений написал пастор Глюк. В. Н. Перетц, опубликовавший и исследовавший поэтические произведения Пауса и Глюка<sup>2</sup>, покагал, что они стремились перенести на русскую почву принципы немецкого стихосложения и писали тонические стихи различных размеров и разнообразного строфического рисунка<sup>3</sup>; вот, например, начало оды Пауса на обучение царевича Алексея «Веселый и радостотворный звук пресветлейшей паре», написанной амфибрахией:

Преславные вещи в конце достизают,  
В желаемый счастлив и добрый приклад.  
Неблагополучная ся отлучают,  
Понеже сам бог все управити рад.  
    Кто храбро трудится,  
    Тому укрепитса  
    Ум, дух и рука;  
    Тот вся побеждает,  
    И честь получает.  
Корона в конце тому дарствуется.

Однако и плохое знание Глюком и Паусом русского языка и малая распространенность их произведений, оставшихся неизвестными скольконибудь значительному кругу читателей, и самая отъединенность их творчества от русских традиций привели к тому, что их опыты не сыграли роли в развитии русского стиха, оставшись экспериментами, чуждыми русским поэтам.

Между тем, книжное стихотворство русских поэтов 1700—1720 годов и даже более позднее непосредственно продолжало традицию Симеона Полоцкого. Наиболее заметным произведением этой традиции была поэма Петра Буслаева «Умозрительство душевное, описанное стихами о преселении в вечную жизнь превосходительной баронессы М. Я. Строгановой», изданное уже в 1734 г. Продолжалось и сочинение панегириков царю по образцам поэзии конца XVII века. Это были произведения официальной поэзии, стремившиеся к припод-

<sup>1</sup> О В. Монсе см. М. И. Семевский, Царица Катерина Алексеевна, Анна и Виллим Монс, СПб 1884 г., и В. Н. Перетц, указ. соч.

<sup>2</sup> В. Н. Перетц, Историко-литературные исследования и материалы, т. III, СПб 1902.

<sup>3</sup> Стихотворство петровского времени следовало принципам выведенной еще в XVII веке из Киева (а в конечном счете из Польши) силлабической системы стиха, т. е. не соблюдало определенных ударений, а довольствовалось свободным ритмическим движением стихотворных строф, оканчивавшихся рифмой. Даже силлабическое правило равнослжности строф, т. е. принцип одинакового числа слогов в параллельных строчках, соблюдавшийся в официальной поэзии ученых стихотворцев, с легкостью и постоянно нарушался и в стихотворной драме и в любовных песенках.

нятости усложненного слога, риторически украшенные; авторами их были официальные и близкие к правительству лица, светские и духовные (ср. «Епиникион» Прокоповича).

Следует отметить также появление в петровское время не-любовной личной интимной лирики.

Вот, например, застольная песня:

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

... Мудрость, разум, честь и слава,  
Красота, сокровищи  
Исчезают, яко трава,  
Яко же сень наши дни.  
Все, что время созидает,  
Время также погубляет...

... Малый вор, куда ты ходишь?  
Дай мне ренско с сахаром,  
Брат Масальский, куда ты бродишь?  
Поднеси нам всем кругом.  
За здоровье, кого мы знаем!  
Дай ему бог, что мы желаем.

«В этом стихотворении, — пишет В. В. Сиповский, — выразилась идеология новой жизни, это — гимн земной жизни. Это — радость человека, освободившегося от страха смерти, от мысли об ужасах последнего суда и загробных мук. Выражаясь языком раскольников, — это песнь в честь земного бога — Антихриста, который при Петре завладел окончательно Россией и загнал «последнюю Русь» в дикие углы России, на северные ее окраины»<sup>1</sup>.

Лирика петровского времени очень близка и по стилю и по содержанию к стихотворной драме той же эпохи, в частности к монологам-ариям, в которых герои драматических пьес повествовали о своих любовных чувствах. Стихотворные «арии» о любви обильно вставлялись и в прозаические повести начала XVIII столетия.

**Повести.** Может быть, самым характерным, типическим проявлением петровской эпохи в литературе были повести, созданные в это время, и распространявшиеся в списках наравне с все более популярными переводными романами. Они были как бы продолжением тех повестей, которые возникли на Руси в XVII столетии, но в то же время они резко отличались от старой литературы. Новые горизонты, новые перспективы и возможности открылись перед русским человеком. Он больше не был замкнут узким кругозором старозаветного уклада Московской Руси, он становился европейцем.

Собственно переводы и даже переделки иностранных светских повестей-романов были популярны на Руси еще с XVII века. XVIII столетие сохраняет запас этих чужих по происхождению пове-

<sup>1</sup> В. В. Сиповский, Русская лирика, вып. I, XVIII век, СПб 1914 г., стр. 31—32.

стей и значительно расширяет их<sup>1</sup>. Это — обычно авантюрные романы, в которых рассказывается о многочисленных и необычайных приключениях, нередко фантастических, — невероятно восхитительных молодых героев, влюбленных и храбрых, странствующих из страны в страну и в конце концов увенчивающих свои похождения браком с любимой. Такова, например, «История о храбром кавалере Евдоне и о прекрасной принцессе Берфе», мораль которой — прославление верной любви, преодолевающей все препятствия, или «История о храбром гишпанском рыцаре Венциане» (так называемый «Францель-Венциан», или «Францель-Венециан»), или «История о гишпанском шляхтиче Долторне и о прекрасной королевне Элеоноре», или «История о Календ্রে, царевиче греческом, и о Неонельде, цесаревне Трепизонской», повидимому, восходящая к немецкому переводу итальянского романа Дж. Марини (XVII век), и много других, переведенных с немецкого, французского, итальянского, польского языков. «История, в ней же пишет о разорении града Трои», т. е. перевод средневекового рыцарского романа на тему о Троянской войне Гвидо де Колумны, попала даже в печать в 1709 г., потом была еще дважды переиздана, и распространялась также в списках.

На основе усвоения западных авантюрно-рыцарских романов создавались и свои русские повести, также в основном представляющие собой переделки, но уже вольные, популярных переводов; при этом они как бы вновь строились на русской почве, перестраивались внутренне, наполнялись своим, русским содержанием. В центре их обязательно стоит образ нового героя, молодого человека, русского юноши, перед которым реформы Петра открыли весь мир, который ринулся на завоевание этого мира. Он не хочет больше молиться и рабствовать. Он хочет сам схватить свое личное счастье, хочет делать карьеру, добиваться власти и богатства. Мысль Петра о том, что не «порода», а личные дарования, сила воли, настойчивость, ловкость должны давать молодым людям успех в жизни, мысль, разрушавшая окостеневшие феодальные представления, оказалась понятной многим его молодым современникам. Они видели, как люди без роду без племени делались быстро генералами, богачами, князьями и графами, потому что умели угодить царю, умели научиться тому, что иногда с трудом усваивали боярские сынки. И вот именно в среде этих молодых людей, жаждавших только свободы в применении своих сил, создался образ героя повести петровской эпохи. Этот герой, русский дворянин, предприимчивый, смелый, стремится на Запад, туда, где больше простора для него, и где человек более свободен от пут церкви и московской старины. Этот герой — идеал нового человека; он изыскан, благовоспитан, он умеет танцевать и биться на шпагах, умеет играть на флейте и сочинять нежные песенки. Захватывающие опасности, приключения не пугают его. Наоборот, после застоя

<sup>1</sup> Обзор повествовательной литературы начала XVIII века дает не устаревший до сих пор труд А. Н. Пыпина, *Для любителей книжной старины*, Библиографический список рукописных романов, повестей, сказок, пэм и пр., в особенности из первой половины XVIII века, М. 1888. Тексты оригинальных повестей даны в книге В. В. Сиповского, *Русские повести XVII—XVIII вв.*, СПб 1905.

жизни Московской Руси они кажутся ему прекрасной мечтой об яркой, активной, волевой человеческой деятельности. Поэтому повести петровской эпохи, повторяя типичные сюжеты западной авантюрной литературы, оказывались близкими уму и сердцу русского человека, воспитанного реформой. Среди авантюрных повестей этого типа лучшей следует признать «Гисторию о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли».

Эта «Гистория» построена на вольно переработанном сюжете «Гистории о гишпанском шляхтиче Долторне», весьма популярной и известной во множестве списков, несходных друг с другом, т. е. обнаруживающих творческое отношение к ее тексту русских переписчиков-соавторов. В русской «Гистории» рассказывается о некоем дворянском юноше Василии Кориотском, жившем в крайней бедности в «российских Европиях»; это — очень характерное обозначение новой России; автор хотел подчеркнуть им, что Россия — теперь уже европейская страна. Василий решил поступить на службу ради денег; какую же службу он избрал? Конечно, службу во флоте, детище Петра.

Морские плаванья стали при Петре мечтой каждого молодого человека, воспитанного реформой; море было прямым путем в широкий и заманчивый мир; романтика далеких путешествий прельщала юношей, искавших способов и выдвинуться и узнать жизнь не в московских приказах или в деревенском захолустье. Василий стал матросом; он очень хорошо изучил мореходное дело, «и за ту науку на кораблях старшим пребывал и от всех старших матросов в великой славе прославлялся». И здесь в авторе повести говорит человек петровского времени, знающий, что морская наука — лучший путь к почестям.

Наконец, — опять черта эпохи, — Василия отправляют (по собственному желанию) в Голландию «для наук арихметических и разных языков». Василий поселился в Голландии у богатого купца, и тот так полюбил его, что вскоре поручил ему свои торговые дела. Василий заработал, торгуя, много денег. И это опять характерная черта: уважение к торговле, которое Петр пропагандировал, тяга к торговым операциям и в среде русского дворянства.

Василий поехал в Россию повидаться с отцом; но его застигла на море буря. Корабль Василия погиб, и он сам оказался на некоем острове; здесь он попал к разбойникам, жившим на острове; его ловкость привела к тому, что он стал их атаманом, хотя сам он не занимался разбоем. Однажды он обнаружил в жилище разбойников прекрасную девушку, которую они держали в плену; это была Флоренская королевна Ираклия. Василий и Ираклия полюбили друг друга и вместе бежали с разбойничьего острова. Много пришлось им потом испытать приключений, но, наконец, они поженились и Василий стал королем Флоренским. Таким образом, усердие Василия в изучении наук, его дарования, его смелость и самая верная любовь к Ираклии оказались рано или поздно вознаграждены, бедняк-дворянин стал королем, иностранные короли и вельможи склоняются перед смелым русским человеком.



Поэтому прав Л. И. Тимофеев, говоря: «Русское национальное самосознание, пробудившееся и торжествовавшее после победы над лучшей в Европе шведской армией, после того, как к голосу России должны были прислушиваться мировые державы, сказалось и в литературном творчестве, в создании образа победоносного и удачливого героя-матроса»<sup>1</sup>. Характерна и другая особенность повести, о которой говорит Г. В. Плеханов:

«Петровская реформа не только научила передовых российских людей уважать науки и «инструменты». Она открыла перед ними новый мир, прежде им совсем почти неизвестный. Жители Московского государства никогда не были большими домоседами; напротив, они охотно устремлялись на «новые места» так охотно, что приходилось привязывать их к месту их жительства. Но хотя некоторые служилые люди и крестьяне, жившие недалеко от литовского рубежа, искали порой убежища на Западе, уходя на Литовскую Русь, однако в общем они предпочитали двигаться на Восток. На Восток обращены были и их умственные взоры... Со времени петровской реформы дело изменилось. Взоры передовых россиян обратились на Запад. Наш знакомец, российский матрос Василий Корютокский, родился «в Российских Европиях». После своего путешествия в Голландию, Англию и Францию он, «подняв парусы», возвращается опять-таки в «Российскую Европию». Прекрасная королева Флоренской земли Ираклия, рассказывая ему о своих злоключениях, сообщает, как в эту землю пришли «из Европии кораблями российские купцы». Таким образом, русская земля представляется как бы «Европией» по преимуществу»<sup>2</sup>.

Такая повесть, как «История о Василии Корютокском», воспитывала в своем читателе волю, самостоятельность, веру в себя. Кроме того, она знакомила русского человека с старинной традицией романов Западной Европы. В то же время она была близка читателю, так как в ней он встречал не мало черт, хорошо знакомых ему и по русской народной сказке и по старой русской повести: например, начало повести, «разбойничьи» сцены и т. д. И все это было изложено живым языком, притом языком именно того времени, где слова и выражения простой русской речи переплетались с старинными, старославянскими и, с другой стороны, с нововведенными иностранными. Вот, например, образец такой пестроты: «Минувшу же дни поутру рано прибежал от моря есаул их команды и объявил: господин атаман, изволь командировать партию молодцов на море, понеже по морю идут галеры купецкие с товары. — Слышав то, атаман закричал: «Во фронт!». Здесь и старославянский оборот «минувшу дни», т. е. по миновании дня (дательный самостоятельный), и такие русские слова, как «молодцы», и старинное вошедшее в канцелярский язык слово «понеже» (так как), и иностранные слова, характерные для военного и государственного строительства времени Петра: «команда», «командировать», «партия» (отряд), «фронт».

Были в петровское время и другого рода повести, главным содержанием которых были не приключения героев, а их чувства, тонкие и глубокие переживания, в частности переживания любви. В них пропагандировался идеал совершенного светского кавалера, идеал

<sup>1</sup> Л. И. Тимофеев, Очерки по истории русской литературы XVIII века, «Литературная учеба», 1937 г., № 12.

<sup>2</sup> Г. В. Плеханов, История русской общественной мысли, М. 1919 г., т. II, стр. 79.

верности, идеал серьезного чувства. Этот идеал был выводом из тех уроков, которые преподали русским людям и «Приклады како пишутся комплименты разные», и переводные пьесы петровского репертуара, и ассамблей. Повести этого типа, рассказывавшие о любви кавалера нового типа, имели большое значение для русской литературы; они давали первые образцы психологического анализа, прививали интерес к личности человека, внимание к ней. Такова, например, первая часть «Истории об Александре, российском дворянине». В целом эта «История» представляет собою пространное произведение, довольно механически составленное из нескольких отдельных новелл западного происхождения, объединенных только именем главного героя (и отчасти второго героя, также российского дворянина, Владимира), причем характеристика героя меняется от новеллы к новелле. Здесь и галантно-психологическая повесть, и эротические анекдоты, и авантюрно-рыцарский роман. Наиболее интересна в этом объединении именно первая часть, явственно отделяемая от остальных новелл. В ней повествуется о том, как русский дворянин, очень красивый и образованный юноша, поехал за границу; побывав в Париже, он поселился в городе Лилле во Франции. Он полюбил здесь хорошую девушку, дочь пастора Элеонору, и она полюбила его. Взаимные чувства молодых людей, их скромные признания в любви, изящное ухаживание Александра за любимой девушкой подробно описаны в повести. Они поклялись в вечной верности друг другу. Но вот Александра увидела знатная и богатая особа, дочь генерала Гедвиг-Доротея и влюбилась в него. Она нахально добивалась любви Александра, и ей удалось добиться того, что он изменил Элеоноре. Узнав об этом, Элеонора от горя заболела. Александр вернулся к ней, проклиная Гедвиг-Доротею, но было уже поздно. Элеонора умерла, простив Александра.

Как видим, никаких редкостных приключений в этой новелле нет; в ней говорится о простых, обыденных вещах, о простых людях, интерес новеллы — только в психологических и бытовых конфликтах; моральный пафос ее — в оправдании честной любви скромной Элеоноры (хотя и не венчанной с Александром), и в осуждении фривольной страсти знатной особы, которая, в противоположность Элеоноре, сама добивается любви героя. Автор повести останавливается на изображении ухаживания неотразимого российского дворянина за Элеонорой, на нежных сценах, на описании вздыханий, любовных томлений, от которых герой готов умереть. Он пускает в ход весь аппарат галантной лирики Запада, восторженно принятой и усвоенной новомодными российскими «кавалерами» для выражения любовных чувств, и его повесть, без сомнения, служила образцом галантных объяснений в любви, да и вся манера автора повести, склонного к салонной изысканности, не могла не прельщать российских «кавалеров», учившихся «политесам». К повести об Александре хорошо применимы слова П. Н. Сакулина, относящиеся к данному материалу: «Старославянская стихия книжной речи видимо гложет под напором новых элементов разговорного и делового языка»<sup>1</sup>. В. Н. Перетц

<sup>1</sup> П. Н. Сакулин, Русская литература, М. 1929, ч. II, стр. 55.

пишет об Александре, герое повести, что он, «когда на него нападает «внезапное уныние», играет на флейте, и этой игрой привлекает внимание героини, пасторской дочки Элеоноры. Влюбившись в нее и сомневаясь в успехе любовной авантюры, он пребывает «всю ночь в великом деспотате». В письме к Элеоноре он говорит о «великой печали», о «великом пламени» в его утробе, которого он более терпеть не может; он просит Элеонору: «буди врач болезни моя; ибо никоим дохтуром объята быти не может. Аще же с помощью не ускоришь, страшуся, да не буди мне убийца»; он обещает, что его верность «до гроба не оскудеет»<sup>1</sup>.

Лирический характер новеллы приводит к появлению в ней обильных стихотворных вставок; в сцене, когда Элеонора умирает, изложение переходит как бы в стихотворную драму. Все особенности языка и, в частности, словаря петровского времени мы можем наблюдать и в «Истории об Александре». В. Н. Перетц отмечает в ней и славянизмы: граде, в руце, имаши, хочешь, верно суца, глас, очима, елико, зело, не убо, несть, обаче, в болезни суцу, обрящет, рамо и т. д., и иностранные слова: мадел (модель), фартуна, фундамент, рекомендовати, персона, компания, — и мифологических Марса и Сатурна<sup>2</sup>.

Кроме указанных двух повестей петровского времени, лучших из дошедших до нас, следует упомянуть бытовую и психологическую новеллу «Историю о российском купце Иоанне и о прекрасной девице Елеоноре». Она интересна уже тем, что герой ее — не дворянин, а молодой купец, и притом такой же галантный и образованный кавалер, как дворяне Василий или Александр. Нельзя не видеть в этом отражение того подъема, который охватил при Петре верхи купечества. Русский купецкий, сын Иоанн едет по приказу отца в Париж «для изучения иностранных наук», — «к знатному купцу Анису Мальтику»; у него начался роман с дочерью Мальтика Элеонорой; затем сестра Элеоноры Анна-Мария, соперница ее (эта ситуация отчасти сходна с ситуацией повести об Александре), сообщила обо всем родителям. Мальтик побил Иоанна и выгнал его, а Элеонору выдал насильно замуж за француза, «лейб-гвардии унтер-офицера». Иоанн вернулся в Россию, но всю жизнь не мог забыть Элеонору.

Весьма интересные изменения происходили в первые десятилетия XVIII века с текстом некоторых повестей, издавна известных русскому читателю, но теперь принаравливавшихся переписчиками к новым вкусам. Так, например, древняя повесть об Акире Премудром была рассказана в начале XVIII века по-новому, — не в отношении сюжета, оставшегося неизменным, а в отношении бытовых аксессуаров: появляется обучение молодого человека «науке всякого обхождения в поступках и в прочем обходительстве»; по случаю победы героя устраивается празднество с «пушечною пальбою», появляются сенаторы, курьеры, кабинет и т. д. Переработке подверглась также

<sup>1</sup> В. Н. Перетц, Очерки по истории поэтического стиля в России, гл. 5—8. Оттиск из журн. М. Н. П. 1907 г., стр. 13.

<sup>2</sup> Там же.

например легенда о папе Григории<sup>1</sup> и повесть о Василии Златовласом.

В повестях петровского времени, как и в лирике, отразился тот культурный и моральный рост лучших людей России, который явился результатом преобразования страны. Г. В. Плеханов пишет о петровском времени:

«Передовые россияне учились прилично держать себя в обществе и говорить дамам «комплименты». Многие из них, наверно, усваивали это искусство с большей охотой, нежели «навигатскую» науку. Литература отразила в себе совершавшуюся перемену общественных привычек. Герои некоторых русских повестей первой половины XVIII века говорят языком, который, в значительной степени сохраняя старую московскую дубоватость, делается якобы утонченным и порой становится напыщенным и слащавым. Когда кто-нибудь из этих господ влюбляется, это значит, что его «уязвила Купидова стрела». Влюбившись, они очень скоро приходят в «изумление», т. е. сходят с ума. Если К. Зотов доносил Петру, что наши гардемарины в Туле дрались между собой и бранились самую позорную бранью, вследствие чего у них отбирались шпаги, то действующие лица повестей показывают себя более благовоспитанными. Рассердившись на «кавалера» Александра, «кавалер» Тигнанор говорит ему уже не без рыцарства: «Иди ты, бестия, со мною на поединок». И при каждом удобном и даже неудобном случае эти благовоспитанные «кавалеры» выражают свои нежные чувства пением»<sup>2</sup>.

Впрочем, художественные достоинства литературных произведений петровского времени были еще не очень высоки. Страна, занятая войной и реорганизацией всего своего уклада, стройкой фабрик, городов, кораблей, — не имела еще сил для создания нового полноценного искусства. Но прошло несколько времени, и это искусство явилось.

Полноценным выразителем прогрессивного значения времени Петра явился великий Ломоносов; его предшественниками — каждый по-разному — были и Кантемир и Тредиаковский.

Петровское время оставило свой след и в поэтической памяти народа. Отношение народа к деятельности Петра было не единым. Еще при жизни Петра народ, мучительно отягощенный, погибавший и на войне и на стройках, народ, с которого драли три шкуры, выражал свое негодование по адресу угнетавших его верхов в слухах, легендах о царе. Это негодование оформлялось в религиозном течении старообрядчества, нередко использовавшем его в реакционном плане<sup>3</sup>. Оно породило легенды о Петре, как антихристе, или о том, что на русском престоле сидит не настоящий Петр, а самозванец, которым немцы подменили православного государя. Из той же среды вышла лубочная картинка «Как мыши kota хоронили», появившаяся после смерти Петра; на этой картинке изображен

<sup>1</sup> См. Н. К. Гудзий, К истории легенды о папе Григории, Известия отд. русск. яз. и словесн. Академии наук, 1914, т. XIX, кн. 4; ср. В. Д. Кузьмина, Повести петровского времени, История русской литературы, изд. Академии наук СССР, т. III (печатается.)

<sup>2</sup> Г. В. Плеханов, История русской общественной мысли, М. 1919, т. II, стр. 75.

<sup>3</sup> А. И. Грушкин, Отражение петровской эпохи в фольклоре, История русской литературы, т. III, изд. Академии наук СССР (печатается).

умерший кот Алабрыс (Петр), который при жизни «по целому мышенку глотал»; «чухонка вдова Маланья» на картинке — это Екатерина I.

Однако еще до смерти Петра стали складываться произведения народной литературы, положительно оценивающие его образ, и потом надолго сохранившиеся в памяти народной и породившие целую группу исторических песен и легенд о Петре.

«Общегосударственная деятельность Петра, его военные походы, отдельные эпизоды из великой Северной войны (взятие Шлиссельбурга, осада Выборга, Риги, Ревеля и т. д., особенно же Полтавский бой) вызывают сочувствие и одобрение народных масс, понимавших огромное значение всего этого для укрепления мощи русского государства. Недаром песня «Рождение Петра I», созданная, конечно, уже в годы успехов и славы Петра, воспеваеет его как «первого императора по земле». Большой, неподдельной искренностью веет от песен-плачей, сложенных, повидимому, в солдатской среде на смерть Петра.

...Народу, как это видно по историческим песням, а особенно по многочисленным легендам и анекдотам о Петре, нравилась простота Петра, его доступность в обращении с трудовыми людьми, нравилось и то, что сам царь не чуждается физической работы, импонировала, наконец, его рослая и крепкая фигура»<sup>1</sup>.

Связи русской литературы времени Петра I с литературой XVII столетия глубоки и многообразны. Все еще значительную роль продолжала играть церковно-нравоучительная традиция. Даже переводная публицистика использовала формы церковной проповеди (Феофан Прокопович) и школьный религиозной драмы. Повести о новых людях возникали на основе переводных повестей прошлого века, а стихотворство на основе традиции Симеона Полоцкого. И все же именно в начале XVIII столетия произошел большой перелом в жизни русской литературы. Она решительнее, чем когда-либо, повернулась лицом к Западу. Она выдвинула открыто и настойчиво светский, земной человеческий идеал, и отказалась от власти церкви и старозаветного мировоззрения. Она заложила новый фундамент для культуры нового этапа, начала традицию, непосредственно продолженную Ломоносовым и в конце концов приведшую к Пушкину.

## ЛИТЕРАТУРА ПО КУРСУ

Общие обзоры и общие установки.

Энгельс, Внешняя политика русского царизма (Маркс и Энгельс, Сочинения, т. XVI, ч. II, 1936 г., стр. 5—40).

Ленин, Сочинения, т. I, стр. 72—73. «Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов».

Ленин, Сочинения, т. XIV, стр. 18—«Как социалисты-революционеры подводят итоги революции и как революция подводит итоги социалистам-революционерам».

Г. В. Плеханов, История русской общественной мысли, т. II и III.

В. Г. Белинский, Сочинения Александра Пушкина.

А. Н. Пыпин, История русской литературы, т. III—IV, СПб 1911—1913.

П. Н. Сакулин, История новой русской литературы. — Эпоха классицизма, М. 1919.

<sup>1</sup> Акад. Ю. М. Соколов, Русский фольклор, М. 1938, стр. 279—280.

- П. Н. Сакулин, Русская литература, т. II, М. 1929.  
В. В. Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка, М. 1938 (изд. 2-е).

### Сводки текстов.

Русская литература XVIII в., Л. 1937. Статья, ред. и примеч. Г. А. Гуковского.

Хрестоматия по русской литературе XVIII в., сост. Г. А. Гуковский, М. 1938 (изд. 3-е).

Русская поэзия, под ред. С. А. Венгерова, т. I—II, вып. I—VII, Спб 1893—1901.

### ЛИТЕРАТУРА К ПЕРВОЙ ГЛАВЕ.

- Ленин, Сочинения, т. XXII, стр. 517—«О «левом» ребячестве и мелкобуржуазности» (о Петре I).  
Сталин, Беседа с немецким писателем Эмилем Людвигом, «Большевик», 1932 г., № 8 (о Петре I).  
П. П. Пекарский, Наука и литература при Петре Великом, Спб 1862, т. I—II.  
И. Т. Посошков, Книга о скудости и богатстве (редакция, статьи и примеч. Б. Б. Кафенгауза), М. 1937.  
А. Царевский, Посошков и его сочинения, М. 1883.  
Н. Попов, Татищев и его время, М. 1861.  
Н. Попов, Ученые и литературные труды В. Н. Татищева, Спб 1837.  
К. Н. Бестужев-Рюмин, Биографии и характеристики, Спб 1882 (о Татищеве).  
Феофан Прокопович, Собрание слов и речей, Спб 1760—1765, ч. 1—4.  
И. А. Чистович, Феофан Прокопович и его время, Спб 1857.  
П. О. Морозов, Феофан Прокопович как писатель, Спб 1880.  
Н. С. Тихонравов, Русские драматические произведения 1672—1721 гг., Спб 1874 г. т. I—II.  
В. Н. Перетц, Памятники русской драмы эпохи Петра Великого, Спб 1903.  
И. А. Шляпкин, Царевна Наталья Алексеевна и русский театр ее времени, Спб 1898.  
И. А. Шляпкин, Старинные действия петровского времени, П. 1912.  
В. Резанов, Памятники русской драматической литературы. — Школьные действия XVII—XVIII вв., Нежин 1907.  
Н. Петровский, Комедия о графе Фарсоне, Спб 1900.  
Одиннадцать интермедий XVIII века, Спб 1915.  
Б. В. Варнеке, История русского театра, СПб 1913.  
История русского театра, под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса, т. I, М. 1914.  
П. О. Морозов, История русского театра, т. I, Спб 1889.  
Старинный театр в России, сборн. П. 1923.  
В. Н. Перетц, Историко-литературные исследования и материалы, т. I, вып. 1—2, Спб 1900; т. III, Спб 1902.  
В. Н. Перетц, Очерки по истории поэтического стиля эпохи Петра Великого (Ж. М. Н. П. 1905 г. № X, 1906 г. № VI, 1907 г. № VI.)  
В. В. Сиповский, Русская лирика, вып. I, Спб 1914.  
А. А. Веселовский, Любвиная лирика XVIII века, Спб 1909.  
В. В. Сиповский, Русские повести XVII—XVIII вв., Спб 1905.  
А. Пыпин, Для любителей книжной старины, М. 1883.  
А. Архангельский, Русская литература XVII века, Казань 1911.  
Л. И. Тимофеев, Очерки по истории русской литературы XVIII века («Литерат. учеба», 1937, № 9 и 12.)



КАНТЕМИР.

ТРЕДИАКОВСКИЙ.

**А**НТИОХ Дмитриевич Кантемир (1708—1744) — первый русский поэт новоевропейского типа, первый русский поэт-просветитель. Деятельность его во многом параллельна деятельности его современников — Тредиаковского и Ломоносова. Все трое выразили в литературе наиболее прогрессивные тенденции наследия петровской реформаторской эпохи. Сатира Кантемира исторически соответствует тем одам Ломоносова, которые посвящены основной теме его поэзии, теме просвещения и прогрессивной цивилизаторской государственности, а историко-литературные его труды и переводы из древних параллельны филологическим трудам Тредиаковского. Но, с другой стороны, Кантемир теснее, чем Ломоносов, связан с предшествующей стадией развития русской культуры; он остался верен старому силлабическому стиху, и поэзия его представляет, со стороны стихотворения, блестящее завершение полуторавековой истории виршевого стихотворчества; он ученик, последователь и союзник Феофана Прокоповича.

**Жизнь Кантемира.** Отец поэта, молдавский господарь, князь Дмитрий Кантемир задумал отторжение Молдавии от Турции и присоединение ее к России. Когда Петр появился на Пруте, Кантемир перешел к нему с несколькими тысячами подданных дворян; неудача прутского похода разрушила их смелый политический план, но Петру удалось в переговорах с великим визирем выговорить свободный выход своих сторонников в Россию. Так в 1711 г. семья Кантемиров выехала в Россию. Антиоху было тогда 3 года.

Дмитрий Кантемир был одним из образованнейших людей своего времени. Написанная им по-латыни «История Оттоманской империи» была известна всей ученой Европе. Разговорным языком в семье был итальянский (распространенный тогда среди балканской и левантинской интеллигенции) и новогреческий (мать Антиоха, Кассандра Кантакузен, происходила из аристократической греческой семьи), но в России семья быстро обрусела; и молодого Антиоха учили

славянскому и русскому языку. Его учитель Иван Ильинский, талантливый воспитанник Славяно-греко-латинской академии, передал ему традицию силлабического стихотворства. В состав блестящего образования, которое получил Антиох, вошли и науки о природе: он слушает лекции петербургских академиков. В 1729 г. молодой Кантемир входит в общественную и литературную жизнь. Он при-мыкает к «Ученой дружине», объединявшей несколько просвещенных и прогрессивных деятелей; в нее входили Феофан и Татищев. Мощная личность Феофана наложила печать на всю деятельность «Ученой дружины». Кантемир, первые стихи которого по качеству стиха были не лучше виршей учеников Симеона Полоцкого, усваивает теперь от Феофана новую фактуру стиха и о прежних виршах (Сильвестра Медведева, Федора Поликарпова и др.) говорит, что они «скрипели, как двери, несмазанные ветчиною (т. е. салом)». В 1729 г. Кантемир пишет первую свою сатиру «К уму своему», со знаменательным подзаголовком «на хулящих учение», под которыми разумеются вовсе не абстрактные «невежды» или «враги наук», а различные враги «Ученой дружины», т. е. представители и главари церковной реакции, именно в этом 1729 г. выступившие особенно дерзко, стремившиеся к низвержению Феофана, к восстановлению патриаршества, к изгнанию иностранцев и, вообще, к отмене петровских реформ. Что сатира была апологией именно «Ученой дружины», видно из дошедшего до нас стихотворения Феофана, в котором он поздравляет смелого сатирика и призывает его и дальше метать громы «на нелюбящих Ученой дружины». Сатира имела успех; в рукописи она быстро разошлась по рукам; сам Феофан усиленно распространял списки. В сущности, сатира стала полуполюгальным произведением. Воинствующий характер просветительской деятельности молодого Кантемира ясен из той роли, которую он вместе с другими членами «Ученой дружины» сыграл в 1730 г. в восстановлении самодержавия Анны Ивановны. Не будь Феофана, Кантемира и Татищева в решающие дни, когда верховники были близки к осуществлению своих замыслов, московское дворянство осталось бы без руководителей. Им трем оно обязано своей победой. Феофан переписывался с Анной, когда она еще была в Митаве и обещал ей свою поддержку; Татищев читал первый контр-проект шляхетства, а Кантемир читал знаменитый второй контр-проект, за чем последовало «раздражение» митавских «кондиций». Казалось бы, что после восстановления самодержавия вожди «Ученой дружины» должны были занять решающие посты и дать направление новому царствованию. Произошло, однако, нечто иное. Феофан завоевал не больше, чем право не бояться казни или ссылки в монастырь, а Кантемиру было отказано в должности президента Академии наук, хотя он был тогда единственным человеком, который подходил вполне к этой должности. Академия за первые 5—6 лет своего существования плохо оправдала возлагавшиеся на нее Петром надежды. Именно такой человек, как Кантемир, энтузиаст цивилизаторской идеи, дал бы работам Академии нужное направление. Но в 1730 г. победили вовсе не просветители, и Кантемиру и его друзьям было указано их место. В этой связи становится понятно, что назначение Кантемира



посланником в Лондон было не его долей в разделе политической добычи, доставшейся победителям (как неверно изображала дело дореволюционная наука), а почетной ссылкой.

В Россию Кантемиру уже не пришлось вернуться. Шесть лет (1732—1738) он был посланником в Лондоне, шесть лет (1738—1744) посланником в Париже. Дипломатом он оказался превосходным. В его лице английские и французские правительственные круги впервые увидели европейски образованного русского человека, что сыграло свою роль в моральном, так сказать, признании новой России. Часто его положение было трудным и щекотливым, в особенности в Париже, когда приходилось объяснять и оправдывать петербургские правительственные «перемены». Особенно блистательно проявилось дипломатическое искусство Кантемира во время русско-шведской войны в 1740—1741 гг.; французское правительство едва скрывало свое сочувствие шведам и всячески вредило России; надо было следить за этими интригами, умело парализовать их, но вместе с тем не рвать с парижским кабинетом; тут пригодилась Кантемиру «светскость», в XVIII веке неотделимая от профессии дипломата. Сверх того, и в Лондоне и в Париже надо было бороться с непрерывным стремлением западных держав исключить из игры Россию, неожиданное усиление которой путало привычную шахматную доску европейской дипломатии. Кантемир-дипломат сыграл здесь роль, которую с полным правом можно назвать исторической. Донесения его своему правительству, блестящие по языку и ясности изложения, являются одним из главных источников для изучения международной истории 1730—1740 годов<sup>1</sup>.

Досуг свой Кантемир посвящал непрерывной научной и литературной работе. В Лондоне он следил за открытиями новой английской физики; в науках о природе он стоит на уровне передовой европейской мысли своего времени. В Париже он знакомится с Монтескье; сдержанное отношение к Вольтеру говорит о самостоятельности его оценок. В Лондоне, а отчасти и в Париже он живет в кругу образованных людей, дипломатов, певцов, музыкантов и поэтов (в том числе итальянцев, как, например, его учитель в итальянской литературе Ролли). Может быть, с влиянием французского и итальянского стихосложения связано то, что Кантемир не был переубежден реформой стихосложения, совершенной Тредиаковским и даже первыми одами Ломоносова; он не только продолжал писать силлабические стихи, но даже составил под заглавием «Письмо Харитона Макентина»<sup>2</sup> своего рода учебник силлабического стихосложения, правда, несколько усовершенствованного. Громадную работу проделал Кантемир по переводу Анакреона и Горация. Свои старые сатиры он за границей перерабатывает; новые сатиры (VI, VII и VIII) отличаются более умеренным характером, чем воинствующие, страстные сатиры 1729—1731 гг. Вообще за границей деятельность

---

<sup>1</sup> См. Л. Н. Майков, *Материалы для биографии Кантемира*, СПб 1903.

<sup>2</sup> Имя «Харитон Макентин» составлено из букв имени «Антиох Кантемир».

Кантемира, попрежнему просветительская, приняла характер просветительства научного, филологического, философского: урок 1731 г. заставил его смириться; он понял свое бессилие и примиряется с теми рамками возможной деятельности, которые ему были ясно и грубо указаны. Что же до его сатир, то, несмотря на важный пост автора, они остались на положении полулегальных произведений, ходивших по стране в списках. Через пять лет после смерти поэта, его друг аббат Гуаско издал их в Лондоне (1749) во французском прозаическом переводе; отзывы на это издание неизвестны, но очевидно оно имело успех, если сразу потребовалось переиздание (1750). Был и немецкий перевод с этого французского перевода. Имя Кантемира получило европейскую известность, — а в России все еще его сатиры не были напечатаны. Только в 1762 г. Барков, наконец, мог их издать (весьма неисправно)<sup>1</sup>. Такова была далеко не случайная литературная судьба первого русского талантливого поэта-просветителя.

**Сатиры Кантемира.** В литературном наследии Кантемира главное место занимают сатиры. Их всего девять; пять написанных до отъезда за границу (1729—1731) и потом (1736—1737) переработанных в Лондоне, и три сатиры (VI, VII, VIII), задуманных и написанных в Париже (1738—1739). Так называемая IX сатира, известная только по одному не исправному списку, не вошедшая ни в одно из старых изданий и опубликованная только в 1858 г.<sup>2</sup>, названа так условно; по темам (особенно близким к темам проповедей Феофана), по языку, стилю, стиху, ее несомненно надо отнести к первой группе и датировать 1731 г. Переработать эту сатиру, одну из самых содержательных, Кантемир за границей не успел.

Построение сатир Кантемира обычно единообразно. После вступления (представляющего чаще всего обращение, например, к уму

<sup>1</sup> Еще в первой половине XIX века сатиры Кантемира были известны только в этом искаженном барковском тексте. В таком виде их знал и Жуковский, напечатавший в 1810 г. статью «О сатире и сатирах Кантемира», в которой «воскрешал» поэта XVIII века, и еще Белинский, чрезвычайно высоко ставивший Кантемира. Лишь в 1867—1868 гг. вышло двухтомное издание «Сочинения, письма и избранные переводы кн. А. Д. Кантемира» под ред. П. А. Ефремова, с обстоятельной и не потерявшей значения до сих пор статьей В. Я. Стоюнина. В этом издании впервые был опубликован подлинный текст сатир Кантемира, а также впервые напечатаны многие его стихотворные переводы. Указание на перевод Кантемира истории Юстина с предисловием переводчика и его же статьей о Юстине, а также публикацию двух стихотворений Кантемира содержит статья В. Дружинина «Три неизвестные произведения кн. А. Кантемира» (Журн. мин. нар. просв., 1887 г., декабрь). Существенные текстологические разыскания заключает также работа Т. М. Глаголевой «Материалы для полного собрания сочинений А. Кантемира» (Изв. отд. русск. яз. и слов. Академии наук, 1906 г., кн. 1-я и 2-я). В частности, в этой же статье Т. М. Глаголева высказывает предположение о принадлежности Кантемиру большого стихотворения «О жизни спокойной», сатиры «На Зоила», перевода сатир Буало и др. и публикует самый текст этих произведений. Не все эти предположения Т. Глаголевой одинаково убедительны, но во всяком случае они ставят перед наукой вопрос о расширении числа произведений Кантемира.

<sup>2</sup> Напечатано Н. С. Тихонравовым в «Библиографических Записках» № 3, 1858.

своему, к Феофану, к музе, к солнцу и т. д.) Кантемир сразу переходит к живым примерам, которые, следуя один за другим, составляют галерею литературных портретов, связанных почти без переходов, простым порядком звеньев. Отсюда типичное для Кантемира двойное заглавие; первое определяет обращение, дающее рамку всей сатиры; второе относится к признаку, по которому подобраны сатирические портреты. Так, например, «К уму своему (на хулящих учение)»; «К архиепископу новгородскому (о различии страстей человеческих)»; «К солнцу (на состоянцѣ света сего)»; «К князю Н. Ю. Трубецкому (о воспитании)» и т. д. Обычно бросается в глаза чисто формальное значение обращения; в более слабых по построению сатирах оно низводится до степени простого литературного предлога; но даже в такой классической сатире, как третья, вопрос, заданный Феофану во вступлении (чем объясняется бесконечное разнообразие и несходство человеческих страстей?), вопрос философского порядка, остается без ответа и, следовательно, поставлен был только композиционно. Действительным содержанием этой блестящей сатиры является цепь портретов людей, одержимых разными страстями.

Несогласованность рамок построения и портретно-сатирического содержания выражает двойственное литературное происхождение сатир Кантемира. Построению он учился у Буало. Обращение в I сатире к своему уму явно восходит к IX сатире Буало «*A son esprit*» (1667), обращение к Феофану (в III сатире) — ко II сатире Буало «*A Molière*» (1664). Между тем, сами портреты связаны с Буало лишь отдаленно; они принадлежат в большинстве русской жизни, продолжая в то же время сатирическую галерею, намеченную и в проповедях Феофана, и в западной литературе; они соотносятся более поздней, чем Буало (а для Кантемира, современной ему), стадии в развитии европейской сатиры. Метод портретной галереи, например, у Кантемира преобладающий, как раз почти никогда не встречается у Буало, зато постоянно применен в «характерах» Лабрюйера (1687), в замечательной книге, представляющей переходную стадию от классицизма к просветительству XVIII века. Условные имена героев в сатирах Кантемира (Хрисипп, Клеарх, Лонгин, Иركان, Медор, Критон, Тиций и т. д.) придуманы тоже по образцу имен у Лабрюйера (а иногда прямо у него взяты). Более того, Кантемиру известна та новая моралистическая литература английского образца, которая в начале XVIII века была одним из самых передовых явлений в европейских литературах. Английского языка он (до лондонского периода) не знал, но в его дневнике 1728 г. названы «Новый французский зритель», «Мизантроп» (том II) и «Современный Мен-тор», т. е. очевидно, французские моралистические журналы, возникшие по образцу знаменитого «Зрителя» Стиля и Адиссона. Впрочем, и без этого точного указания на осведомленность Кантемира в новейшей западной морально-просветительской литературе, мы имели бы научное право усомниться в справедливости традиционной точки зрения, связывающей Кантемира с Буало (и с римскими сатириками). Эта точка зрения возникла только потому, что исследователи, исходя из стихотворной формы сатир Кантемира (действительно, восходящей к образцу сатир Буало) и из некоторых отдельных мест, пред-

ставляющих переложение знаменитых пассажей Буало (или Ювенала), не обратили внимания на более важные обстоятельства: во-первых, Буало не современник Кантемира; он умер в 1715 г.; для поколения Кантемира он уж не живой литературный факт, а именно бесспорный «образец», давно канонизированный и приравненный к римским классикам сатиры; во-вторых, сатиры Кантемира отличаются от сатир Буало как раз той чертой, которая сближает Кантемира именно со Стилем, Адиссоном и их континентальными последователями; в противоположность Буало, Кантемир охвачен пафосом литературной борьбы за реальное улучшение русской жизни; он хочет реально содействовать просвещению и гражданскому воспитанию русского народа, подобно тому, как англичане, преемники буржуазной революции 1640 годов, стремились дискредитировать аристократию, парализовать ее развращающее влияние на нравы буржуазии и мещанства, в чем достигли значительного успеха; к тому же в русских условиях 1730 годов стремится и Кантемир. Сатиры Кантемира, таким образом, не только хронологически, но и по историческому своему месту современны общеевропейскому процессу развития буржуазного морализма, т. е. относятся к самому передовому явлению в европейской культуре первой половины XVIII века. Кантемир в этом отношении — первый русский представитель направления, типического для Европы, направления Адиссона и раннего Вольтера, направления непосредственно-реформаторского и, следовательно, далеко ушедшего вперед от изображения универсальных «недостатков человечества», обычной темы сатир Буало.

Белинский говорил в 1845 г., что «развернуть изредка старика Кантемира и прочесть которую-нибудь из его сатир есть истинное наслаждение». Белинский же говорил, что Кантемир переживает не мало литературных знаменитостей, классических и романтических. Это мнение и это предсказание оправдались. Современный читатель чувствует в Кантемире человека, для которого талантливо изображение того, что есть, нравов и пороков своего времени, всегда подчинено высшей цели борьбы за лучшее и проповеди лучшего, чувствует, иными словами, пафос просветительства и ясно различает печать личности, не стертую доньше. Между тем, какая нужна степень филологической специализации, чтобы различить личность старых виршевых поэтов, даже таких, как Симеон Полоцкий! Это значит, что Кантемир — первый русский писатель в современном смысле слова, оправдывает установленный Белинским и вошедший в традицию обычай начинать Кантемиром обзор новой русской литературы (хотя это и не совсем точно с точки зрения истории русских литературных стилей). В статье о Кантемире (1845) Белинский писал: «Кантемир не столько начинает собою историю русской литературы, сколько заканчивает период русской письменности. Кантемир писал так называемыми силлабическими стихами, — размером, который совершенно несвойствен русскому языку; этот размер существовал на Руси задолго до Кантемира... Кантемир же первый начал писать стихи, также силлабическим размером, но содержание, характер и цель его стихов были уже совсем другие, нежели у его предшественников на стихотворческом поприще. Кантемир начал собою историю светской русской литературы. Вот почему все, справедливо считая Ломоносова отцом русской литературы, в то же время не совсем без основания Кантемиром начинают ее историю».

У Кантемира есть, прежде всего, дар литературного зрения. Он видит жесты, навыки, действия, характеры изображаемых им лю-

дей. В III сатире есть замечательный портрет бескорыстного сплетника, разносчика вестей Менандра. Он с утра толкается среди людей, чтобы первым узнать, какой вышел новый указ, что привез гонец из Персии, а то просто, кто женится, кто проигрался, кто умер:

Когда же Менандр новизн наберет нескудно,  
Недавно то влитое ново вино в судно  
Кипит, шипит, обруч рвет, доски подувая,  
Выбьет втулку, свирепо устьми вытекая.

Портрет написан так талантливо, что и сейчас видишь московского сплетника 1730 годов и слышишь интонации его речи. Но Кантемир не просто показывает остроту своего пера. Над всеми сатирами, вместе взятыми, витает один образ, оставшийся неназванным, отчасти обрисованный в VI сатире, образ человека, серьезно относящегося к цели человеческой жизни и нашедшего эту цель в выполнении долга перед обществом. Создание этого образа через противоположные образы глупых, порочных и презренных людей является величайшей нравственно-просветительской заслугой Кантемира. Все его сатиры проникнуты также общим чувством нравственной скорби о низком уровне достоинства и нравственности современников поэта. В иных случаях боль за людей, потерявших образ человека, внушает сатирику такие поразительные эпизоды, как, например, картина повально перепившихся в Николин день жителей города, на улицах которого лежат вповалку сотни мнимых румянолицых трупов (в V сатире). Негодованием и болью внушен выпад против Академии наук (в так называемой IX сатире), члены которой, забыв, для чего Петр задумал учреждение Академии, заняты соблюдением церемониала академической жизни, а не распространением серьезных наук в гостеприимно приютившей их стране.

Эти черты общи более или менее всем сатирам, но внимательное изучение показывает, что каждая отдельная сатира Кантемира всегда связана с определенной минутой в истории страны, с положением дел именно в эту минуту, благодаря чему общие просветительские идеи поэта (борьба за науку, за увеличение числа просвещенных и граждански честных людей), никогда не превращается в отвлеченную схему. Каждая сатира Кантемира (особенно первые пять, писанные до отъезда за границу,) является историческим документом реальной политической борьбы его времени; в сатирах Кантемира заключены резкие выпады против определенных лиц, представителей враждебной прогрессу партии; так, например, в примечаниях к I сатире сам Кантемир указал, что изображение в ней епископа — это портрет епископа Георгия Дашкова, главаря церковной реакции в конце 1720 годов; вот как он нарисован Кантемиром:

Епископом хочешь быть? Уберися в рясу,  
Сверх той тело с гордостью риза полосата  
Пусть прикроет, повесь цепь на шею от злата,  
Клубуком покрой главу, брюхо бороною,  
Клюку пышно повели везти пред собою,  
В карете раздувшись, когда сердце с тневу  
Трещит, всех благословлять нудь праву и леву;  
Должен архипастырем всяк тя в сих познати

Знаках, благоговейно отцом называти.  
Что в науке? что с нее пользы церкви будет?  
Иной, пища проповедь, выпись позабудет,  
От чего доходам вред; а в них церкви права  
Лучшие основаны, и вся церкви слава.

Белинский писал о Кантемире (1845):

«Содержанием сатир его служит выражение негодования или насмешки, вызванных врагами петровской реформы. Врагов этих было два рода: приверженцы старины, не хотевшие вовсе принять идеи великого преобразователя, и бессмысленные последователи новизны, плохо или даже превратно понимавшие характер преобразования. Кантемир преимущественно вооружается против первых; однако ж есть у него злые выходки и против вторых».

Первая сатира Кантемира (1729) была направлена, как мы уже видели, против реакции, которая была близка к победе; год назад ей удалось добиться разрешения издать запрещенный когда-то при Петре «Камень веры» Стефана Яворского; Феофан и его группа ясно видели грозящую им опасность. Сатира молодого поэта была неожиданной помощью со стороны. Из стихотворного комплимента Феофана видно, как благодарна была старику вся «Ученая дружина», видно также («плюнь на их грозы»), как раздражена была церковная партия. Через два месяца написана была (и тоже пошла по рукам) II сатира, представляющая защиту новой правящей группы, выдвинутой петровскими реформами. Кантемир отстаивает в ней петровскую точку зрения на дворянство, как сословие, возникшее когда-то из заслуг предков и потому доступное непрерывному обновлению через введение в него новых людей, выделившихся новыми заслугами. Родовитый дворянин, недоброжелательно относящийся к новым людям, отрицает, следовательно, свое собственное право на дворянство, потому что и его предки были когда-то новыми людьми. Ход мысли в этой сатире предвещает будущую социальную философию Сумарокова (оправдание дворянства заслугами). В обстановке 1729 г. гражданская смелость автора очевидна; не даром II сатира тоже стала полуполюгальным памфлетом. Блестяще написан портрет пустоголового потомка знатных и когда-то заслуженных предков:

Пел петух, встала заря, лучи осветили  
Солнца верхи гор; тогда войско выводили  
На поле предки твои, а ты под парчею  
Углублен мягко в пуху телом и душою,  
Грозно соплешь (спишь) пока дня пробегут две доли,  
Зевнул, растворил глаза, выпался до воли,  
Тянешься уж час-другой, нежишься, ожидая  
Пойло, что шлет Индия иль везут с Китая.  
...Избит пол и под башмак стерто много мелу.  
Деревню взденешь потом на себя ты целу.  
Не столько стало царод римлянов пристойно  
Основать, как выбрать цвет и парчу и стройно  
Сшить кафтан по правилам щегольства и моды.

В промежутке между написанием второй и третьей сатиры произошли политические события 1730 годов, т. е. восстановление самодержавия Анны Ивановны. Теперь положение «Ученой дружины» стало несомненно легче, непосредственная опасность устранена. С этим связан поворот в деятельности Кантемира. Он пишет сатири-

ческие басни, полные злых намеков на неудавшиеся замыслы верховников; в одной из них он советует Феофану беспощадно завершить начатое дело и уничтожить угрозу новой возможной вельможной реакции. В незаконченной поэме «Петрида» (1730) Кантемир хотел, по видимому, нарисовать идеализированный образ Петра, как противоположный героям его же сатир образец смелого реформатора и общественного деятеля. Здесь он — продолжатель Феофана, проповеди которого были началом темы Петра в русской литературе. По видимому, в беседах с Феофаном выработана была большая программа научного и литературного просветительства. Памятником первого является перевод трактата Фонтенеля (1730), а посвящение III сатиры именно Феофану свидетельствует о согласованности действий обоих друзей. Но относительно благоприятное изменение обстановки сказалось в том, что III сатира является, скорее, картиной нравов; она ближе всего стоит к «Характерам» Лабрюйера, и местных русских черт в ней сравнительно меньше. По видимому, Кантемир, окрыленный победой над верховниками, верит в эту минуту в возможность морального просветительства. По искусству писать портреты (скупого, сплетника, пустоголового модника и т. д.) III сатира (особенно в заграничной переработке) — лучшее из всего, что до сих пор Кантемир писал. Каждый портрет занимает в среднем 30—40 стихов; но такие сравнительно длинные портреты искусно перемежаются краткими, как, например, цитатно знаменитые два стиха о моднице:

Настя румяна, бела своими трудами,  
Красота ее в ларце лежит за ключами.

В IV сатире (заглавие которой «К музе своей» и формула зачина: ироническое приглашение к музе — прекратить писание сатир — сознательно напоминают читателю одну из известнейших сатир Буало) снова намеки на «многих», кому «не любви» его сатиры, а затем цепь портретов этих недовольных, например, старообрядца Никона, который пишет обвинение против сатирика в подрыве религии, или чиновников, отказывающих автору в правосудии (по тяжebному делу о наследстве, в котором он был несомненно прав) из мести за нападки на чиновничьи нравы. Какие-то нам неизвестные, но реальные факты чувствуются в горьких словах:

Муза, свет мой! Слог твой мне творцу (автору) ядовитый;  
Кто всех бить нахалится, часто жизет битый,  
И стихи, что чтецам (читателям) смех на губу сажают,  
Часто слез издателю (автору) причина бывают.

Очевидно, иллюзии 1730 г. быстро рассеялись, и Кантемир понял, что зло лежит глубже второстепенных отличий режима Петра II от режима Анны Ивановны и что выиграла от восстановления самодержавия во всяком случае не группа серьезных сторонников просвещения и реформ. V сатира (потом за границей переработанная до неузнаваемости) в редакции 1731 г. является, пожалуй, наименее интересной из всех; это — переложение знаменитой сатиры Буало «На человека»; вероятно, Кантемир писал ее как простое упражнение в высоком сатирическом стиле. О действительных взглядах его на

русскую жизнь и действительной глубине гражданской боли за низкий уровень русских нравов свидетельствует так называемая IX сатира, а на деле VI, незаконченная и за границей не переработанная: торговля основана на обмане; купец почтенного вида, столь ревностный к церковной службе, что «Пол весь заставит дрожать как кладет поклоны», глядишь, завтра сидит в тюрьме за мошенничество; купец, священник, чиновник отличаются только способами своей нечестности; все говорят о боге, все в глубине души верят в наживу. Сатира писалась человеком, который, наблюдая русскую жизнь, пережил чувство, близкое к ужасу:

Что уж сказать о нашем житье межъусобном?

Как мы живем друг к другу в всяком деле зловобном?

Тут глаза потемнеют, голова вокруг ходит,

Рука с пером от жалю (от жалости), как курица бродит.

Сатира недаром современна тем событиям в жизни Кантемира, которые показали ему, что он, Феофан и Татищев отстранены от реального руководства делами (отказ в назначении президентом Академии наук, вежливая ссылка в Лондон).

За границей наступает шестилетний перерыв (1732—1738) в работе над сатирами, объясняющийся сложными дипломатическими обязанностями и громадной работой ученого характера (изучение древних, знакомство с английской культурой, изучение новой физики). Когда же Кантемир вернется к сатирической поэзии, он будет уже не тем человеком, что в 1729—1731 гг. Прежний идеал активного просветительства сменяется теперь идеалом более кабинетного характера, идеалом мудреца, борющегося не за исправление мира, а за ограждение собственной души от унижающих человека мелких страстей и за просвещение собственного ума. Недаром VI сатира (она же и первая заграничная) озаглавлена: «Об истинном блаженстве». Новый идеал тоже достаточно высок, но это идеал морального оазиса среди царящего в мире зла:

Тот в сей жизни лишь блажен, кто малым доволен,

В тишине знает прожить, от суетных волен

Мыслей, что мучат других, и топчет надежду

Стезю добродетели к концу неизбежную.

Малый свой дом, на своем построенный поле,

Кое дает нужное умеренной воле...

...Где б от шуму отдален, прочее все время

Провожать меж мертвыми греки и латины,

Исследуя всех вещей действо и причины... —

...Желания все мои крайни составляет...

Так старая формула Горация (*beatus ille qui...*) получила (впервые в русской литературе) новый смысл; она стала выражением идеала просвещенного кабинетного убежища от царящего кругом зла.

Понижение политической напряженности мысли Кантемира несомненно. Оно было прямым последствием политического поражения той группы, к которой он принадлежал. Три заграничные сатиры являются, скорее, морально-философскими рассуждениями (например VII сатира «О воспитании»). Все же полного разрыва с прошлым не произошло, если Кантемир перерабатывает свои старые сатиры. Эта вторая редакция литературно, конечно, несравненно выше первой,



но устранены иные черты, устаревшие для Кантемира за 7—8-летней давностью. В творчестве Кантемира ясно различаются, таким образом, два отчетливо несходных периода.

Значение сатир Кантемира для развития русской литературы было очень велико. Еще Карамзин, назвав Кантемира «нашим Ювеналом», заметил: «Сатиры его были первым опытом русского остроумия и слога»<sup>1</sup>. Белинский в статье о Кантемире (1845), подчеркивая прогрессивное значение «сатирического направления» в русской литературе, указывает на Кантемира как на основоположника его.

Следует обратить внимание на существенное обстоятельство: сатирические образы, созданные Кантемиром, оставались еще долго жить в русской литературе: с щеголями-петиметрами, дикими помещиками, невеждами, фанатиками-суеверами и др., изображенными Кантемиром, мы встретимся и в сатирах Сумарокова, и в комедиях у того же Сумарокова, и у Фонвизина, и в сатирической журналистике XVIII века; не умерли эти образы и в начале XIX столетия, и еще у Грибоедова и Гоголя мы встретим отзвуки сатирических тем Кантемира.

В сравнении с сатирами, прочие стихотворные произведения Кантемира отступают на второй план. Но внимательный анализ обнаруживает и в них решающий перелом между первым, воинствующим, и вторым, культурно-просветительским, периодом его деятельности. В России он пишет ряд колких эпиграмм (всего десять); остроумные басни, представляющие на деле политические эпиграммы против верховников, политическое послание Феофану, в котором (в зашифрованной пасторальной форме) убеждает его в непрочности церковной реакции 1729 г., переводит псалмы; (в XVIII веке переложения псалмов часто играли роль философской и политической лирики, в особенности, если перелагались псалмы, говорящие о гордыне сильных или о вере, прибежище человека, униженного могущественными врагами). Все лирические стихотворения 1729—1731 гг. отражают политическую обстановку этих лет и полны намеков на события и лица (особенно басни): это — документы эпохи. Надо помнить, что и незаконченная поэма «Петрида» тоже относится к этому времени (1730); связь этой поэмы с образом Петра у Феофана несомненна, равно как несомненное непосредственно-политическое значение образа Петра у всех деятелей «Ученой дружины». Иной характер носит лирика Кантемира заграничного периода. В 1735 г. (в Лондоне) им написаны четыре оды (в его терминологии, «песни»); наиболее интересна 4-я: «В похвалу наук»; она представляет прославление благодетельной силы наук, которые когда-то озарили Египет, потом, двигаясь на запад, Грецию, Рим, затем, после перерыва средних веков, возродившись в Италии, стали совершать обратное движение, с запада на восток. Эта концепция «странствующих муз» была общераспространенной в Европе в эпоху классицизма (на ней основана лучшая ода Ломоносова 1747 г., прославляющая «тишину» и предстоящие подвиги муз, приглашенных Петром в Россию). Эта ода Кантемира, как ни высок одушевляющий ее цивилизаторский пафос, явно соответ-

<sup>1</sup> Н. М. Карамзин, Пантеон русских авторов, 1802 г.

ствуем второму, ослабленному периоду его просветительской деятельности. Заметим еще, что все четыре оды Кантемира написаны в горацянском жанре (а не в «пиндарическом» жанре торжественных од Ломоносова), как и многие оды Тредиаковского (продолжателем этого жанра станет Сумароков и, позднее, Державин).

**Переводы Кантемира.** Отличие двух периодов заметно и в научных работах Кантемира. Памятником первого активного воинствующего периода является перевод книги Фонтенеля (1730), явно направленной против церковного учения о вселенной, основанного на птолемеевой картине мира<sup>1</sup>. Иного характера научные и научно-литературные работы последних лет; это произведения культурно-просветительские, труды по истории литературы, по стихосложению, стихотворные переводы древних.

Как уже было сказано, в 1730 г. Кантемир, желая содействовать распространению коперниканской системы, переводит не новый уже трактат Фонтенеля «О множественности миров». Коперниканская теория была к тому времени в России уже известна. Еще в 1717 г. Петр велел издать книгу «Мировозрения» голландского ученого Гюйгенса. Но Кантемир возвращается к более старой книге Фонтенеля, потому что он заботится сейчас не столько о приращении науки, сколько о распространении ее выводов, а книга Фонтенеля справедливо считалась блестящим образцом научной популяризации. Именно Фонтенель нанес в глазах широкой образованной публики смертельный удар астрономии Аристотеля и Птолемея. В русских условиях 1730 г. перевод Кантемира был бы ударом для старо-церковной партии, говорим «был бы», потому что издание это не состоялось. Академия испугалась и потребовала двойной цензуры, светской и духовной. Дело затянулось, тем более, что Кантемир только издал мог хлопотать о своей книге. Только в 1740 г. она вышла с ироническим указанием, что перевод был сделан еще «в Москве в 1730 году». Своим переводом Кантемир положил начало русской научно-популярной литературе. Книга широко читалась: зато скоро, в 1756 г., синоду удалось добиться изъятия книги и уничтожения тиража. Заслуга Кантемира в распространении гелиоцентрического учения достаточно измеряется силой этой посмертной ненависти к его труду<sup>2</sup>.

В Лондоне и Париже, в связи с известным уже нам общим переходом к научно-образовательному просветительству, заметно изменяется характер его трудов. Он становится ученым филологом. Его труды в этой области, вместе с единовременными первыми научными трудами Тредиаковского, образуют новую эпоху в истории русской филологической культуры, третью, если первой считать схоластическую культуру старой богословской школы XVI—XVII веков (грамматика, риторика, пиитика, школьное изучение древних), а второй — переводы из древних при Петре. Новым здесь был совершенно европейский уровень филологического знания. Так, переводя послания Горация, Кантемир учитывает современное состояние науки (тексто-

<sup>1</sup> См. Б. Е. Райков, Очерки по истории гелиоцентрического мировоззрения в России, Л. 1937 г.

<sup>2</sup> Есть сведения о переводе Кантемира «Персидских писем» Монтескье. Перевод до нас не дошел.

логия, понимание трудных мест, конъюктуры и т. д.). Первый русский образец текстологически и стилистически культурного перевода древнего автора — неотъемлемая заслуга Кантемира. Приблизительная одновременность этих трудов переводам из древних Тредиаковского и раннего Ломоносова говорит о том, что здесь перед нами новая стадия в истории русской филологической культуры, хотя Тредиаковский переводит оды Горация с рифмами, а переводы Ломоносова несравненно выше кантемировых по уровню таланта. Та же норма филологической точности и эрудиции положена была Кантемиром в основу еще более раннего стихотворного перевода 55 од Анакреона. Перевод, сделанный в Лондоне еще в 1736 г., остался неопубликованным<sup>1</sup>. В предисловии Кантемир говорит, что он следовал изданию Дасье (составившему в свое время эпоху в науке) и новым английским изданиям Анакреона. Разделяя общую ошибку науки своего времени, Кантемир не мог знать, что большинство так называемых од Анакреона представляют позднейшую стилизацию; но для европейской поэзии XVIII века не этот филологический вопрос имел значение; мнимо-анакреоновы оды давали образец культурно-совершенных форм легкой поэзии; их усвоение вызвало к жизни новую «анакреонтическую» поэзию, занявшую такое важное место в литературе XVIII века (особенно в Германии и в России). Впрочем, перевод Кантемира прямого влияния на развитие русской анакреонтики оказать не мог, потому что злой рок, преследовавший все труды Кантемира, показал свою силу и на его Анакреоне: имя переводчика было настолько политически одиозным, что даже невиннейший Анакреон дождался печати только в XIX веке; для современников он пропал бесследно: реальную традицию русской анакреонтики начнут Ломоносов и поэты сумароковской группы; но перевод Кантемира важен как указание на закономерность той новой стадии в усвоении античности, которая наступила в 1730 годы. Не случайно эта стадия современна созданию нового стиха (реформа Тредиаковского и Ломоносова), возникновению граждански-просветительской сатиры (сам Кантемир) и возникновению оды (Ломоносов). Все эти явления, вместе взятые, свидетельствуют о начале нового, европейского периода в истории национальной русской культуры.

Вместе с Тредиаковским, Кантемир был и первым русским историком литературной культуры. Это не сразу бросается в глаза только потому, что труды Кантемира в этой области рассеяны по сотням примечаний к его собственным сатирам и к «Посланиям» Горация. Если отбросить в них черную работу просветительства, пояснения (нужные для тогдашних читателей) таких слов, как Гера, Музы, Кастальский ключ, горизонт и т. д., остается свод знаний по истории литературы, достаточно серьезный, а для истории сатиры (в которой Кантемир, естественно, был особым знатоком) поражающий знанием дела. Кантемир цитирует, например, французского сатирика Матюрэна Ренье (предшественника Буало, забытого в то время во Франции), знает итальянских старых сатириков, а из римских сатириков

<sup>1</sup> Он издан в указанном выше издании сочинений Кантемира под ред. П. А. Ефремова.

превосходно знает таких труднейших поэтов, как Ювенал и Персий. Примечания к «Посланиям» Горация (частично опубликованным) давали целую энциклопедию сведений о быте древнего Рима, составленную по лучшим западно-европейским трудам того времени; иные примечания разрастались в небольшие исследования.

**Стих и язык Кантемира.** Как все филологические работы Кантемира соотносятся с целым направлением в литературной науке 1730—1740 годов, так его трактат по стиховедению, под названием «Письмо Харитона Макентина», приложенный к переводу «Посланий» Горация, понятен только в общей связи с громадным теоретическим интересом к вопросам стихосложения, интересом, естественным для литературного поколения, совершившего переход от силлабического стиха к тоническому. Но в отличие от других трудов, Кантемир в вопросе о стихе занимает архаическую позицию. Его не переубедил ни трактат Третьяковского 1735 г., ни пример первых од Ломоносова, написанных четырехстопным ямбом. «Письмо Харитона Макентина» излагает систему силлабического стиха. Чем это объясняется? Над этим задумывался уже Третьяковский и объяснял это нерусским происхождением Кантемира (как будто Медведев, Барсов, Истомина, Поликарпов и другие представители виршевой поэзии в Москве не были чистейшими великоруссами!). Вернее всего объяснить верность Кантемира старой системе, на которой воспиталась его литературная молодость, пребыванием за границей, отрывом от петербургских споров 1730—1740 годов вокруг вопроса о стихе, отрывом от того движения, которое в России увлекло новое поколение к реформе стихосложения. Сыграло известную роль и итальянское и французское окружение, в котором Кантемир жил в Лондоне и Париже; пример итальянского и французского стиха склонял его к верности силлабической системе. Все же, изучив трактат о тоническом стихе Третьяковского (1735), Кантемир ввел в свой тринадцатисложный стих обязательную постоянную цезуру с ударением на пятом или седьмом слоге стиха, т. е. сделал известную уступку тоническому принципу. А так как новый стих Третьяковского представлял лишь тонизированный старый тринадцатисложный силлабический стих, то реформированный стих Кантемира не так уж далеко от него отстоит, как это кажется, если сравнить теоретические взгляды обоих поэтов. Стих Кантемира с введением постоянной цезуры (Тот в сей жизни лишь блажен, кто малым доволен) нуждается лишь в небольшом изменении, чтобы оказаться тонизированным стихом Третьяковского.

При переработке за границей всех своих старых пяти сатир Кантемир сплошь провел принцип постоянной цезуры. Все это улучшило его стих, а накопленный опыт, зрелость таланта, полное овладение своим искусством дают второй редакции такие литературные преимущества, что иногда та же сатира кажется новым произведением. Заметим, однако, что значение документа политической борьбы 1729—1731 гг. имеет, конечно, именно первая редакция.

Из других интересных положений «Письма Харитона Макентина» отметим резкую и полемическую защиту переноса. Соответствующий параграф озаглавлен у Кантемира: «Перенос дозволен». Так как Третьяковский в своем трактате не говорит о переносе ни слова,

то полемическое острое мысли Кантемира, очевидно, направлено против французской поэзии, в которой после Малерба и Буало установилось непреложное правило совпадения стиха с синтаксической единицей. Между тем итальянские стиховеды допускали перенос. Повидимому, Кантемир в вопросах стиховедения находился под влиянием своих итальянских лондонских друзей. Впрочем, в вопросе о переносе Кантемир продолжает заодно и старую практику виршевой русской поэзии, связанную с говорным характером виршевого стиха (а у самого Кантемира, с непринужденно-разговорным характером сатирического стиля).

Язык прозаических произведений Кантемира в истории русской прозы не составляет крупного этапа. Астрономический трактат Фонтенеля переведен языком, еще мало отличающимся от деловой прозы петровской эпохи. Позднее многочисленные дипломатические донесения, для которых у Кантемира был такой совершенный образец, как язык французской дипломатии, были для него школой, научившей его писать точно, сжато и ясно. «Письмо Харитона Макентина» написано в этом отношении образцово, но этот короткий учебник стиховедения и по размерам и по характеру предмета не мог стать решающим примером. Только гений Ломоносова создает основы русского научно-теоретического языка.

Оригинальное явление представляет язык сатир Кантемира. Поражает в них свободное допущение просторечия в степени, приблизительно одинаковой и в первых пяти сатирах, и в заграничной их переработке, и в последних 3 сатирах. Кантемир не боится самых резких случаев просторечия, что лишний раз доказывает неправильность традиционного взгляда, возводящего его сатиры к сатирам Буало: у Буало нет просторечия даже в такой чисто бытовой сатире, как описание нелепого обеда у неумелого хозяина. Между тем у Кантемира на каждом шагу такие стихи:

Больше врет, кому далось больше разумети...  
...Когда лучше свежины взлюбит умной стерву...  
...Не прибьешь их палкою к соленому мясу...  
...Друзья в печали; нутку сел в карты играти...

Постоянно вводятся фамильярные поговорки (лепить горох в стену; чуть помазал губы в латину; щей горшок да сам большой хозяин в доме; а теперь чорт не житье и т. п.). Такое широкое введение просторечия представляет случай в русской поэзии XVIII века в своем роде единственный. Язык Кантемира-сатирика продолжает и в этом отношении традицию языка проповедей Феофана. А если припомнить, как часто герои его сатир (ранних) повторяют галерею портретов у Феофана (сближения эти неоднократно делались исследователями)<sup>1</sup>, то становится ясно, что сатиры Кантемира представляют заодно и завершение отечественной литературной традиции и начало просветительской литературы в новоевропейском смысле этого слова (моральные журналы английского образца), т. е. представляют закономерную стадию в развитии русской литературы XVIII века.

<sup>1</sup> Сближение Кантемира и Феофана обстоятельно обосновал В. Г. Белинский в статье о Кантемире 1845 г.

**Тредиаковский.** Переходный характер носит деятельность и Тредиаковского (1703—1769); в ней тоже не все связи оборваны с XVII веком. Но в отличие от Кантемира, Тредиаковский исходит из всей совокупности школьно-риторической культуры XVII века. Исходя из нее, он нашел свой путь к новой филологической культуре, он стал просветителем в новоевропейском смысле слова, но вплоть до последних своих произведений он, в известном смысле, остался человеком схоластической культуры. Об этом достаточно свидетельствует такая всем известная особенность его языка, в стихах и прозе, как запутанность конструкции, смешение латинских оборотов речи с самыми тривиальными случаями просторечия, предпочтение трудных способов выражения, школярский педантизм. Все это создало ему еще в 1750—1760 годах совсем особое положение в литературе, сделало легким предметом насмешек и стало одной из причин печального, вернее, трагического характера его биографии. Другая причина, главная, — социальная судьба плебея-ученого в дворянской монархии.

Василий Кириллович Тредиаковский родился в 1703 г. в Астрахани в семье священника со средним достатком. Случайно жившие тогда в Астрахани католические монахи научили его латыни. В 1722 г. в Астрахани был Петр, за ним приехал Дмитрий Кантемир, отец сатирика, взявший с собой своего секретаря Ивана Ильинского (литератора, учителя Антиоха). Беседы с Ильинским раскрыли перед юношей Тредиаковским мир знания. Он бежит в 1723 г. в Москву, где два года учится в Славяно-латинской академии. В 1725 г. он совершает второй, более смелый, побег за наукой; он отправляется в Гаагу, откуда в 1727 г. попадает в Париж, и здесь в Сорбонне, лучшим европейском университете того времени, учится 3 года. В 1730 г. он возвращается (через Гаагу) в Россию во всеоружии европейской филологической науки. В Москве он приглядывается к новым явлениям в русской литературе, с восторгом читает в обществе вслух сатиры Кантемира, высказывается в атеистическом духе (если верить показаниям невежественного церковника Малиновского), сочувствует борьбе Феофана против староцерковной партии и называет священников «Тартюфами» и «сволочью»<sup>1</sup>. По всему видно, что не только эрудицию он привез из Парижа, но и программу действий воинствующего просветителя. Только что изданный им перевод аллегорического романа «Езда в остров любви» (1730) он рассматривает тоже как демонстративно-светское произведение и рад озлоблению на это издание церковников. Но те же причины, по которым в 1731 г. Кантемир не мог стать президентом Академии наук и был в 1732 г. услан в Лондон, заставили тем более смутиться безродного плебея. В 1732 г. он становится штатным переводчиком при Академии наук, и с этой минуты наступает конец «бурному» периоду его ранней деятельности. Тредиаковский смирился. Он погружается в громадную ученую и литературную работу, взгляды его во многом изменяются, и лишь косвенным образом скажется в его произведениях тот общий

---

<sup>1</sup> В письме к Тауберту, См. А. Малейн, Новые данные для биографии В. К. Тредиаковского (Сборн. отд. русск. яз. и слов. Академии наук, т. 101, 1928 г.)

оппозиционный дух, который заставит его позднее выбрать для перевода фенелонова «Телемака».

Дальнейшая биография Тредиаковского трудно отделима от его научно-литературной деятельности. В 1733 г. он становится исполняющим должность секретаря Академии наук. Академическая карьера его сложилась крайне неудачно, чему главная причина — сознательное старание немцев-академиков не допускать русских ученых. Только в 1745 г. преобразователь русского стихосложения стал профессором, что тогда равнялось званию академика. Но формальное уравнение в правах с другими академиками не улучшило положения Тредиаковского, и нелады с Академией продолжались до самого выхода его в отставку (1759). В 1750 годы положение осложняется литературной борьбой с Ломоносовым, а вскоре и с Сумароковым и с учениками Сумарокова, которым непонятна и смешна фигура филолога-эрудита. Тредиаковский становится мишенью эпиграмм и предметом нападок, иногда самых грубых. Он продолжает героически работать, но с каждым годом усиливается его литературное одиночество. В 1760 годы автор «Тилемахиды» (1766) — самая изолированная фигура в русской литературе. Личные бедствия (он три раза, например, погорел) и нужда усиливаются; после выхода в отставку наступила полунищета. В 1769 г. всеми забытый старик умер. Что руководило им в циклопическом труде, на который он положил свою жизнь, лучше всего скажут его собственные предсмертные (1768) слова: «Исповедую чистосердечно, что после истины, ничего другого не ценю дороже в жизни моей, как услужение, на честности и пользе основанное, досточтимым по гроб мною соотечественникам». Им руководила могучая страсть послужить делу основания русской литературной и научной культуры. Он мечтал о будущей русской Сорбонне, которая прославит в науке имя России. Стать предшественником этой будущей Сорбонны было сознательной целью его жизни. В значительной мере цель была выполнена, так как из всего им совершенного, два, по крайней мере, дела, основание тонического стихосложения и создание русского гомеровского гексаметра, являются заслугой исторического значения.

**Реформа стиха.** Объединив академических переводчиков в «Русское собрание» (1735), Тредиаковский прочитал доклад, в котором намекнул, что он знает способ реформировать стихосложение. Действительно, в 1735 г. вышел его «Краткий и новый способ к сложению стихов российских», в котором указан принцип тоники и названы основные стопы. К трактату приложены стихотворения, написанные тоническим размером (впрочем, еще в 1734 г. Тредиаковский напечатал тонические стихотворения). Этим произведена была реформа, ставшая поворотной датой в истории русского стиха. Чем же объясняется эта реформа?

Давно опровергнуты попытки некоторых ученых объяснить ее инициативой образованных иностранцев, как швед Спарвенфельдт (шведский посланник в Москве в 1683—1686 гг.), высокопросвещенный лингвист, или немцы Глюк и Паус. Для образованных иностранцев (шведов, датчан, немцев, голландцев) естественно было, если судьба забрасывала их в Россию, пытаться слагать русские стихи

по привычной для них тонической системе (много таких стихов, например Пауса, до нас дошло). Но ни в каком отношении к реформе 1735 г. эти опыты, сами по себе очень интересные, не стоят<sup>1</sup>. Паус, например, требует писать ямбами, хорейми, амфибрахиями и т. д., между тем как Тредиаковский исходит из долгой традиции старого тринадцатисложного силлабического стиха. Не оправдались попытки других ученых объяснить реформу постепенным перерождением в тонический старого силлабического стиха, в котором будто бы незаметно росли тонические элементы; тонический стих будто бы возник «сам собой»<sup>2</sup>. Эта концепция отпадает и по обще-методологическим основаниям и по расхождению с прямыми фактами: стихи поздних силлабиков, например, Феофана, ничуть не «тоничнее» стихов Симеона Полоцкого.

Действительная причина реформы — национально-историческая. Занималась заря новой национальной русской культуры. Естественны были поиски наиболее национальных форм стиха, а такие формы могла дать только тоническая система. Дело в том, что характерной особенностью русской речи является ее многоакцентность (русское ударение может свободно падать на любой слог от конца, начиная с первого, кончая третьим, четвертым, пятым, иногда даже седьмым: переход, удивленье, тишайшая, переворачивающимися и т. д.). При такой акцентной свободе русской речи силлабический стих был недостаточно стихом, он слабо отделял стихотворную речь от прозаической. Недаром он звучал сравнительно неплохо в сатире, т. е. в жанре, наиболее приближающемся к разговорной интонации (ср. сатиры Кантемира), но совсем недостаточен был для оды и поэмы, т. е. для жанров, которым в эпоху классицизма предстояло особое развитие. Другое дело языки с постоянным ударением (во французском языке на последнем слоге, в польском — на предпоследнем); там силлабический стих является наиболее национальным и, напротив, тонический обедняет звучание речи. Вот эту ритмическую бедность русского силлабического стиха имел в виду Тредиаковский, когда позднее называл русские вирши не стихами, а «прозаическими строчками». Тоническое стихосложение было создано, таким образом, потому, что литературному поколению 1730 годов предстояла историческая задача создания национальной стихотворной культуры.

Кроме того, силлабический стих был, прежде всего, стихом схоластической школьной культуры, а эта культура уступала теперь место новой культуре централизованной и европеизированной абсолютной монархии. Существенно важно здесь и следующее обстоятельство: тонический принцип был введен в русское стихосложение под воздействием народной песни, русского фольклора. Сам Тредиаковский не один раз указывал на то, что изучение народных песен внушило ему мысль о решающей роли ударения в русском стихе.

<sup>1</sup> Попытку представить теорию и практику нового стиха у Тредиаковского как заимствование, чуть ли не плагиат у Глюка и Пауса, сделал В. Н. Перетц — см. его «Историко-литературные исследования и материалы», т. III, СПб 1902 г.

<sup>2</sup> Такова точка зрения Л. И. Тимофеева в его книге «Проблема стиховедения» (М. 1923 г.), впрочем, заключающей ряд ценных данных.



В трактате 1735 г. он писал: «всю я силу взял сего нового Стихотворения (т. е. стихосложения) 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 сладчайшее, приятнейшее и правильнейшее разнообразных ее стоп... падение подало мне непогрешительное руководство к введению... оных вышеобъявленных двухсложных стоп».

Теоретически тоническое стихосложение провозглашено в «Кратком и новом способе» 1735 г., но отсюда не следует, что Тредиаковский построил реально новый стих. Окончательно осуществил реформу стиха только Ломоносов в 1739 г. Стихи же, приложенные к трактату 1735 г., являются в основном лишь тонизированными старыми стихами. Вот образец нового стиха Тредиаковского:

Галлия имеет в том, ей, толику славу,  
Что за старшу дочь твою можно счесть по праву.

Ясно, что этот стих (с школьной точки зрения, своего рода семи-стопный хорей) представляет на деле тот же старый силлабический тринадцатисложный стих, подвергшийся тонизации через введение равномерно падающего ударения. Типичный стих Кантемира

Стезю добродетели к концу неизбежну

теперь звучал бы, скажем, так:

Славу добродетели в жизни неизбежну.

Характерная ограниченность стиховой реформы Тредиаковского выразилась и в следующих чертах его теории 1735 г.: он не отказывается даже принципиально от силлабической системы совсем; он отвергает возможность ввести ее в стихах короткой меры (например, семи- и пятисложных), а тонический принцип предлагает применять лишь в длинных стихотворных строках. Затем, он видит возможность осуществления в русском стиле лишь одного размера: хорея, и дает примеры только его. Предложенные Ломоносовым трехсложные размеры и даже ямба, ставший потом основным размером русской поэзии, Тредиаковский не вводит ни в теории, ни в практике этого времени. Наконец, Тредиаковский не смог преодолеть традиции силлабической поэзии и в вопросе о рифме; он использует в серьезной поэзии только женскую рифму, унаследованную русскими и украинскими силлабистами из польской поэзии; сочетание же рифм, т. е. введение мужской рифмы рядом с женской он решительно отвергает. Тредиаковский совершил не исторический переворот, а полуреформу. Иначе оно и не могло быть. Сразу оторвать русский стих от полуторавековой силлабической традиции было невозможно. Нужна была переходная стадия, переходный стих, являющийся и заключением силлабической поэзии и заодно началом тонического стихосложения. Тредиаковский этот переходный стих и создал. Держался он в поэзии недолго, хотя его приняли почти все известные нам школьные поэты того времени (например, профессор Харьковского коллегіума, Витынский) и молодые поэты Шляхетного корпуса (Собакин

и молодой Сумароков). С появлением первых од Ломоносова новый стих Тредиаковского быстро исчезает. Один Тредиаковский безнадежно, но упорно отстаивал свое создание, но и он в большинстве своих стихотворений принял Ломоносовский четырехстопный ямб и александрийский стих. Еще упорнее отстаивал он перед новым поколением 1740—1750-х годов свой приоритет во введении тонического стиха. Свой старый трактат 1735 г. он для этой именно цели переработал и под тем же заглавием ввел в I том своих «Сочинений и переводов» (1752) совершенно другое произведение, представляющее учебник ломоносовской системы стихосложения, учебник полный и образцово точный. Но попытка отбросить в забвение старый трактат 1735 г. и подставить вместо него изложение ломоносовской системы никого из сведущих людей обмануть не могла. В тщетной попытке утвердить свой приоритет в реформе стихосложения Тредиаковский был и прав и неправ, — прав формально, потому что он действительно первый теоретически установил принцип тоники, неправ потому, что реальным основателем нового стихосложения был тот, кто создал не тонизированный старый, не реформированный виршевой стих, а стих чисто тонический, оторвавшийся полностью от наследия силлабического стихосложения, а этим творцом был не он, а Ломоносов. Здесь поражение Тредиаковского было непоправимое и настолько полное, что ломоносовское и послеломоносовское поколения забыли то, что было неотъемлемой заслугой Тредиаковского, а именно установление, если не тонического стиха, то принципа тоники<sup>1</sup>.

Тредиаковский принял поневоле ломоносовский ямб; но его метрическое мышление, сложившееся в последнем счете на старом длинном силлабическом стихе, продолжало тяготеть к длинному стиху. Поиски новых форм длинного стиха привели его к созданию гексаметра.

Тредиаковский был воспитан французской культурой, и ей принадлежали все его симпатии и впоследствии: не случайно то, что большинство переведенных им книг переведены с французского. К германской культуре он явно был равнодушен. Но в одном вопросе ему естественно пришлось следить за работой именно немецких поэтов, именно в вопросе о различных формах стиха, потому что в известных Тредиаковскому языках только немецкий сходил с русским в тоническом стихосложении. Уже Ломоносов под несомненным влиянием Готшеда и готшедианцев писал в молодости гексаметры, из которых несколько до нас дошло. Тредиаковский следит за громадной работой, которую послеготшедовское поколение проделало над гексаметром и другими антикизирующими метрическими формами. Начало «Мессиады» Клопштока (1747) произвело, повидимому,

<sup>1</sup> В нашей науке было высказано мнение, что приписывать Ломоносову честь осуществления подлинного тонического стихосложения неосновательно и что это стихосложение осуществил до него именно Тредиаковский. «родоначальник тонического стиха» (см. С. М. Бонди, Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков, — в книге: Тредиаковский, Стихотворения, под ред. акад. А. С. Орлова, Л. 1935 г.). Между тем, самое изложение вопроса, данное С. М. Бонди, указывает именно на то, что Тредиаковский открыл только принцип тоники, но не создал реальной системы стиха, которая восторжествовала в русской поэзии со времени первых опытов Ломоносова. Кратко, но отчетливо и убедительно охарактеризована роль Тредиаковского в истории русского стиха и его отношение к силлабике в статье Б. В. Томашевского «Проблема стихотворного ритма» в его книге «О стихе», Л. 1929).

на него особое впечатление, если в романе «Аргенида», над переводом которого он уже работает (весь перевод вышел в 1751 г.), некоторые стихотворные вставки переведены гексаметром:

Первый Феб, говорят, любодейство с Венерою Марса  
Мог усмотреть: сей бог зрит все, что случается, первый.

В принципе (а часто и по блестящей фактуре) это — гексаметр Дельвига, Гнедича и Жуковского. Третьяковский правильно решил вопрос о природе русского гексаметра. Он понял, что русский гексаметр должен быть основан не на долготе и краткости слогов (как античный), а на ударении, т. е. должен быть гексаметром тоническим. Это вошло в историю русского стиха, равно как создание Третьяковским гексаметра не чисто дактилического, а дактило-хореического. Далее он правильно понял, что гексаметр, стих длинный и не допускающий рифм, должен быть особенно тщательно разработан в ритмическом и звуковом отношениях. Позднее, в «Тилемахиде» (1766) сами размеры поэмы (свыше 15 тыс. стихов) заставили его обратить особое внимание на ритмическое разнообразие и звуковую организацию стиха. И он достиг здесь такого мастерства, что Радищев сочтет нужным посвятить целый трактат («Памятник дактило-хореическому витязю», 1801) анализу ритмики и фонетики гексаметра «Тилемахиды». Далее Третьяковский понял, что русский гексаметр неизбежно связан с ан-ичным (преимущественно гомеровским) стилем. Многие гексаметры «Тилемахиды» являются образцом русского гомеровского стиля: «Все преплывает моря многопагубны он содрогаясь...».

«Тилемахида» Третьяковского сделала возможной будущую русскую «Илиаду» Гнедича и «Одиссею» Жуковского, причем особую роль в передаче XIX века наследия Третьяковского сыграл Радищев. Не случайно то, что эпиграфом к «Путешествию из Петербурга в Москву» он взял стих из «Тилемахиды».

Тяготение к длинному стиху, приведшее Третьяковского к созданию гексаметра, связано с другой особенностью, отличающей его от Ломоносова: явным тяготением к повествовательной поэзии. Ему случалось писать и оды и трагедию<sup>1</sup>, но главные его литературные произведения — это три переводных романа: «Езда в остров любви» (1730), «Аргенида» (1751) и «Тилемахида» (1766).

«Езда в остров любви». «Езда в остров любви», перевод старого (1663) галантно-аллегорического романа аббата Поля Тальмана, произвела в 1730 г. фурор (в письме Шумахеру Третьяковский описывает успех своего романа), потому что она была первой печатной русской книгой, сообщающей дворянским читателям тонкую любовную культуру, разработанную во французской беллетристике. Выбор Третьяковского в 1730 г., когда только что вышел последний том лессажева «Жиль Блаза», поражает своей архаичностью; его беллетристическое мышление явно принадлежит давно прошедшей, долессажевой стадии европейского романа; но для русского читателя, который воспринимал эту книгу на фоне старой русской повести, «Езда» была, очевидно, как раз тем, что было нужно. Мало того, недовольство церковной партии свидетельствует о том, что невинный сам по себе старый роман в русских условиях получил просветительский

<sup>1</sup> В 1750 г. по заказу правительства Третьяковский написал трагедию «Деидамия»; она вышла у него столь громоздкой по объему и запутанной, что поставить ее на сцену не удалось. Напечатана она была лишь после смерти Третьяковского, в 1775 г.

смысл уже тем, что это был чисто светский роман, прославивший сладость любви и учивший всем тонкостям галантного любовного поведения.

Архаичность беллетристических вкусов Третьяковского выражается еще отчетливее в том, что главные труды его в переводной беллетристике дали России два самых знаменитых образца западно-государственного романа, а жанр этот для Франции XVIII века был уже пройденным этапом в развитии повествовательной литературы, — не говорим уже о хронологическом запоздании: «Аргенида» Барклай, переведенная Третьяковским в 1751 г., вышла в 1621 г., а «Телемаха» (1766) в 1699 г. Очевидно, новые формы романа, типичные именно для XVIII века, формы, соответствующие подъему буржуазной демократии (Лесаж, Фильдинг, Ричардсон) для Третьяковского не существуют, как, впрочем, и для Ломоносова, который в параграфе 151 «Риторики» (1748), объявив писание и чтение романов пустой тратой времени, делает исключение для государственного романа и в качестве образцов его называет «Аргениду» и «Фенелонова Телемака», т. е. как раз те романы, которые перевел Третьяковский.

**«Аргенида».** Шотландец Джон Барклай, живший во Франции, сын того Барклай (тоже действовавшего во Франции), который написал знаменитый когда-то трактат, обосновывавший против монархоборцев конца XVI века теорию абсолютной монархии, задумал изложить свою апологию абсолютной монархии в форме романа. Роман этот «Аргенида», вышедший в год смерти автора (1621), выдержал свыше 50 изданий в оригинале (т. е. на латинском языке), неоднократно переводился в XVII и даже в XVIII веке на все европейские языки, но конечно, слава его в XVIII веке после фенелонова «Телемака», в век Вольтера, побледнела, и к тому времени, когда Третьяковский его переводил, он давно уже был на Западе литературным памятником прошлой эпохи. Но когда-то на «Аргениде» воспиталось несколько поколений; в числе ее поклонников были крупнейшие писатели Франции, Германии, Англии; «Аргенида» была настольной книгой кардинала Ришелье и любимой книгой Лейбница. Влияние ее неисчислимо на все поколение, создавшее французский классицизм XVII века. У нас в России «Аргениду» прекрасно знали в кругах Киево-Могилянской академии, а со времени Феофана Прокоповича «Аргенида» регулярно встречается в рукописных курсах пиитики в качестве рекомендуемого образца. «Аргенидой» интересовались верховники 1730 г. (которые как раз попадали под понятие ненавистной для Барклай мятежной аристократической партии), а Феофан, Кантемир и Татищев действовали в 1730 г. в духе учения «Аргениды» об абсолютной власти короля, как единственной гарантии целостности государства.

Содержание «Аргениды» не поддается краткому пересказу, потому что роман написан по авантюрной схеме, с целым рядом вставных эпизодов, осложняющих действие. Схема сюжета сводится к следующему: сицилийский царь Мелеандр после трудной борьбы победил могущественного мятежного вельможу Ликогена, к партии которого примкнули гиперефаняне (понимай — кальвинисты); придворный ученый Никомп (как бы сам автор в роли героя своего романа) не-

5\*

прерывно дает советы Мелеандру и проповедует ему правоту монархического принципа; пока Ликоген был еще в силе, ему удалось удалить от двора верного царю Полиарха; после поражения Ликогена, Полиарх, давно влюбленный в Аргениду, дочь Мелеандра, получает ее руку, и роман заканчивается торжеством верной любви, с которым сливается торжество царя над мятежными феодалами.

Через весь роман проходит одна мысль: нет зла страшнее государства в государстве, будь это партия сильного вельможи либо религиозная секта. Но Барклай, ставя так высоко идеал абсолютной монархии, осуждает тиранию; в речах Никопомпа развернута целая программа правительственной деятельности монарха; он должен управлять сообразно потребностям страны. Поклонники «Аргениды» находили в ней поэтому и оправдание абсолютной монархии и столь традиционный в XVII веке и в первую половину XVIII века «урок царям»; а на русской почве идеальный образ барклаева монарха естественно сливался с образом Петра, благодаря чему перевод Третьяковского получил в условиях 1750 годов совершенно несомненный граждански-прогрессивный смысл. Барклаев образ царя морально обязывал, внушал программу национальной политики; в последнем счете, «Аргенида» Третьяковского была в истории русской политической мысли 1750 годов параллельным явлением, внушающим просветительскую программу одам Ломоносова.

«Телемахида». Переход Третьяковского от «Аргениды» к работе над переводом фенелона «Телемака» повторял закономерное развитие западной политической мысли эпохи абсолютизма. Фенелон задумал свой роман, как новую «Аргениду» в новых условиях «порчи», разложения абсолютной монархии. Его «Телемак» стал поэтому и по дате (1699) и по смыслу дела переходным явлением от абсолютистского учения к просветительству. Фенелон еще не порывает с принципом абсолютизма, но резкая критика разорительных войн Людовика XIV, приведших к истощению Франции, косвенное осуждение всей внутренней его политики, уроки новой, либеральной, государственной мудрости (строить государство на процветающей промышленности и торговле, на земледельческом труде, основе всех богатств), смелые нападки на льстецов, язву государства, сделали этот знаменитый роман, формально не выходящий за пределы абсолютистского учения, выражением растущего во всей Европе и в России антимонархического движения умов. Во Франции первое легальное издание «Телемака» могло выйти только после смерти Людовика XIV (1715). В России прекрасно знали «Телемака» еще при Петре; сохранился рукописный перевод 1724 г.; при Академии наук вышел в 1747 г. печатный перевод. Были и опыты переложения «Телемака» в стихи. «Телемахида» Третьяковского (1766) завершает полувековую традицию усвоения этой книги в России. Но перевод Третьяковского в русской обстановке первых лет царствования Екатерины II должен был прозвучать совсем не так, как во Франции того же времени, где, конечно, в эпоху Руссо, «Энциклопедии» и Рейналя фенелонов идеал «законосообразной» и либеральной монархии был бы политическим анахронизмом. Есть серьезно основание полагать, что насмешки Екатерины II над педантической тяжеловесностью поэмы

Тредиаковского были внушены желанием дискредитировать политически неприятную и неудобную книгу. Действительно, если из громадной поэмы выделить стихи такого рода:

Царь толь мало любим, что к приятию милости царской  
Льстят царю во всем и во всем царю изменяют...

(а такого рода мест в «Тилемахиде» — десятки), то предпринятая Екатериной дискредитация книги (по основаниям будто бы литературным) становится совершенно понятна<sup>1</sup>. В своем журнале «Всякая всячина» (1769) Екатерина рекомендует «Тилемахиду» как средство от бессонницы — не потому ли, что на деле она как раз не усыпляла, а будила гражданское чувство?

Но в романе Фенелона была и другая сторона. Следуя «Аргениде», он хотел сочетать политический трактат с занимательным повествованием. Только, в противоположность Баркляю, он прибегает не к схеме авантюрного романа, а к такому сюжету, который дал ему, ученому знатоку античности и античной поэзии, возможность влить в свой роман и свод знаний по античной культуре и традиционные «красоты» Гомера и Вергилия. В «Одиссее» Гомера рассказано было, как сын Одиссея Телемак едет разыскивать своего без вести пропавшего отца. Этот эпизод Фенелон превращает в сюжет большого повествования; Телемак объезжает все античное средиземноморье (Финикию, Египет и т. д.) видит людей, нравы, порядки, терпит кораблекрушение (что дает возможность воспроизвести традиционные описания бури античного эпоса) и т. д. Фенелон хотел этим решить неразрешенную XVII веком проблему французской поэмы. На деле, он превратил сюжеты античного эпоса в своего рода роман, чем способствовал разложению классической эстетики и развитию новых литературных форм XVIII века.

Тредиаковский перелагает в стихи прозу Фенелона полностью, не пропуская ничего, но его литературная цель иная, чем у Фенелона. Через голову Фенелона он возвращается к Гомеру и Вергилию и часто вставляет знаменитые стихи «Илиады» и «Энеиды», о которых у Фенелона и помину нет. Так, например, Фенелон говорит: «Нас обволокла глубокая ночь». Тредиаковский это переводит расширенно и пользуется случаем вставить знаменитый стих Вергилия о наступлении ночи на море:

День светозарный померк, тьма стелется по Океану.

Короче говоря, стиль эпигона Тредиаковский систематически переводит на язык его первоисточников. Впрочем, сам автор заявил об этом методе в стихотворном вступлении к своему труду (это вступление в 21 стих прибавлено им от себя), представляющем традиционное воззвание к музе:

А воскрыля сама, утверди парить за Омиром, —

<sup>1</sup> О «Тилемахиде» см. статью акад. А. С. Орлова, «Тилемахида» Тредиаковского, сборн. «XVIII век», 1935 г., изд. Академии наук СССР.

за Омиром, а не за Фенелоном. Итак, Тредиаковскому совершенно ясно, что он пишет, по каркасу Фенелона, поэму гомеровскую. Отсюда и знаменательное изменение заглавия: не «Похождения Телемака», а «Тилемахида» не романное заглавие, а гомеровское и эпическое. Отсюда же и переложение прозаического романа в стихи, представляющее в совокупности целый свод русского гомеровского языка. Вот почему «Тилемахиду» надо соотносить с будущей «Илиадой» Гнедича и «Одиссеей» Жуковского.

В сравнении с реформой стихосложения, созданием гексаметра, усвоением русской литературе западного государственного романа и созданием русского гомеровского стиля, заслугами исторического значения, прочие труды Тредиаковского, критические, научные и переводные, решающей роли не сыграли, но все они без исключения имели для него принципиальное значение, выражали определенную литературную и научную позицию, и насмешки над Тредиаковским, с 1750 годов, превратившиеся в печальную традицию, как раз это подтверждают.

**Поэзия Тредиаковского.** Сравнительно с местом Тредиаковского в истории русского стихосложения и метрики, место его в истории нашей поэзии гораздо скромнее. Но неверно думать, что он был бездарным поэтом; он был в высшей степени своеобразен, и это своеобразие свое он упорно отстаивал против победивших стилей Ломоносова и Сумарокова. Свообразие это уже потому заслуживает анализа, что оно не является случайным капризом, а, напротив, имеет определенный историко-культурный, а следовательно, и историко-социальный смысл.

Это была позиция затрудненной стихотворной речи. Уже рано, повидимому, Тредиаковский стал считать латинский синтаксис идеальной нормой для всякой синтаксически упорядоченной речи. С 1730 годов, со времени примерно своей реформы стихосложения, он старается воссоздать свободную латинскую расстановку слов, которую великие римские поэты превратили когда-то в высоко совершенное средство для выражения стилистических оттенков. Тредиаковский сознательно стремится эту латинскую систему насильственно перенести в русский стих.

В «Эпистоле к Аполлину» (1735) таких насильственно латинизированных стихов так много, что случайностью это объяснить нельзя;

Был Виргилия Скарон осмеять шутливый,

т. е. Скарон был достаточно остроумен, чтобы осмеять (пародировать) Виргилия.

Счастлив о! де-ля-Фонтен басен был в прилоге...

Особенно пленяло Тредиаковского свободное место междометия в латинской фразе. В результате «ах» или «о» стоят у него (сотни раз) там, где меньше всего ожидаешь восклицательного перерыва фразы.

...Непрестанно любви мучит ах! бедою...  
...Илидары нет уж ах! нет уж предрагия...  
...Так о! плененным сей весьма есть склонен бог...

Также на латинский лад Тредиаковский передвигает во всей фразе союз «и» («мельник и сказал...»); эта странность еще усилена употреблением союза «а» в смысле «и» (повидимому, полонизм, воспринятый через бурсу):

Некогда отстал паук от трудов и дела,  
А собрался, вдаль пошел, мысль куда велела.

Еще более затемняется смысл беспримерной в русской поэзии свободой инверсии. Именно благодаря непрерывным инверсиям стихи Тредиаковского часто нуждаются в переводе на обычную конструкцию; без перевода они непонятны. Так, например, не сразу понятно начало такой важной программной пьесы, как «Эпистола к Аполлину»:

Девяти Парнасских сестр купно Геликона,  
О начальник Аполлин. и Пермесска звона!  
Посылаю ти сию, росска поэзия,  
Кланяясь до земли, должно что, самья.

Это значит: «О, Аполлон, начальник девяти парнасских сестер, также Геликона и пермесского звона! Я, русская поэзия, посылаю тебе сию (эпистолу), кланяясь (при этом), как и должно, до самой земли».

Чтобы понять литературный смысл такой сплошной латинизации синтаксиса русской стихотворной речи, надо заметить, прежде всего, одно очень важное обстоятельство: оды (четырёхстопным ямбом) и особенно александрийские стихи, т. е. стихи ломоносовских метров, Тредиаковский пишет не «по Тредиаковскому», а более или менее общим для 1750 годов стилем, конечно хуже и несколько темнее, чем Ломоносов и Сумароков, но приблизительно так же, как написаны их второстепенные стихи. Но совсем иначе, сплошь «по Тредиаковскому», написаны все стихи его собственного метра, когда-то им изобретенного, т. е. семистопного хорей. Так, например: басни, переведенные им, построены попеременно то александрийским стихом, то «своим»; и вот довольно пробежать их, чтобы сразу увидеть различие двух стилей. Вот начало басни 33-й:

Сек некто при реке дрова на быт домовый,  
Бесщадно опустил топор там в воду новый.  
Не зная, что чинить в тот горестнейший час,  
Лил слезы по лицу горючие из глаз.  
Нечаянно тогда Меркурий сам явился;  
Узнавши случай слез, над бедным умилился,  
Затем нырнул он в глубь, а (и) вынырнув из той,  
Держал в руке топор, но только золотой...

Конечно, Ломоносов изложил бы этот эпизод ярче, но стихи Тредиаковского явно стоят на уровне средней стихотворной и языковой культуры 1750 годов. Такими же обычными стихами написана почти вся трагедия «Деидамия» (1750). Совсем другой стих, собственный,



звой, а потому и изощренно темный, мы встречаем в ранних стихах силлабического периода, во всех стихах хорейских и особенно во всем написанном «своим» стихом; например, начало басни 28-й:

Совокупно двое ехали на корабле,  
Меж собою были в крайнем недружбы зле;  
Так один из них сидел на носу за спором,  
А другой тут место взял на корме с прибором.  
Вот пресильна буря стала море волновать,  
И корабль валами всеконечно разбивать...

Сразу перед нами инверсии («в недружбы зле»), слова-затычки (так, тут), ненужные для действия и неоправданные в дальнейшем детали (один «за спором», а другой «с прибором»), канцелярские славянизмы («всеконечно»), странные сочетания слов («зло недружбы») и т. д. Вывод может быть только один: так как Тредиаковский умеет писать и нормальной для середины XVIII века стихотворной речью, если он в ряде случаев и особенно в любимых им размерах пишет иначе, то это не каприз, не косноязычие, как черта индивидуальная, не стилистическая бездарность, а осуществление своей стилистической нормы. Норма эта была для середины XVIII века, для ломоносовской эпохи архаичной, потому что она возникла еще в прошлом веке в богословской школе. Ее сложили латинское школярство, приказная канцелярская витиеватость и речевые навыки духовенства, западнорусского и великорусского. Именно в этой среде, из смешения грубого просторечия обиходной речи с церковнославянским языком и славянизированным языком бумаг канцелярии, в переработке этого многосоставного жаргона латинской грамматикой и Цицероном школы сложилась особая языковая культура. Речью «хитрой», запутанной, витиеватой, предпочитающей окольные пути выражения, написаны все панегирики, школьные драмы и вообще стихотворные произведения, вышедшие из Киевской, Московской, Харьковской и других духовных школ, речью, которую мы для краткости назовем схоластической, не только потому, что она создалась в школе, но и потому, что она была стилистическим соответствием схоластическим методам мысли и преподавания. В послепетровскую эпоху вся эта столетняя культура не только не умерла, но именно в Тредиаковском нашла одно из последних и самое яркое выражение. Схоластический стих, конечно, был уже архаичен в ломоносовские годы, и именно этим объясняется борьба, которую Ломоносов и Сумароков вели против Тредиаковского; но архаичность не есть незакономерность. Напротив, вооруженный новейшей наукой, от старой риторики перейдя к филологии, обогащенный лучшим знанием и античностью и новых литератур, схоластический стиль пережил в поэзии Тредиаковского свое европеизированное возрождение. Вот почему место Тредиаковского в истории русской поэзии, при своей скромности, аналогично уже известной нам его роли в истории стихосложения; как новый стих Тредиаковского был не разрывом с силлабической системой, а ее реформой, так поэзия Тредиаковского была расширенным и реформированным эпилогом к истории целого периода истории поэзии, периода в основном схоластического.

Замечательно, что в последний период своей деятельности сам Третьяковский настолько смягчил особенности своего латино-школярского синтаксиса, что гексаметры «Тилемахиды» сравнительно ближе к нормальному синтаксису русской стихотворной речи. Стихов решительно трудных для понимания здесь почти нет, зато на каждом шагу попадаются прекрасные гексаметры, с ясной, почти так же ясной, как в «Одиссее» Жуковского, конструкцией:

...То на хребет мы взбегаем волн, то низводимся в бездну  
...Наши Киприйцы все, как жены, рыдали унывши...  
...Только и слышал от них я часто жалостны вопли,  
Только что вздохи одни по роскошной жизни и неге...

Объяснить это можно тем, что в «Тилемахиде» старинные латинские симпатии Третьяковского-стилиста из школярской стадии своего развития вошли в новую, обращенную непосредственно к античности, сообразно общему стремлению русской (и немецкой) поэзии второй половины XVIII века создать свою национальную форму античного стиля.

Изменилась в «Тилемахиде» и норма словоупотребления. У Третьяковского 1730—1740 годов эта норма была чем-то в своем роде небывалым в русской поэзии по безграничной свободе совмещения церковнославянизмов (вплоть до самых редких) и разговорного просторечия (вплоть до вульгаризмов). Так было в его прозе, так было и в стихах, например, в ранних, еще силлабических:

Бегут к нам из всей мочи Сатурновы веки.

Репутации Третьяковского эта особенность повредила, быть может, более всего в глазах современников и потомства. В одном стихотворении среднего периода, в оде «Вешнее тепло» (1756), славянизация речи доходит до того, что соловей назван «славий». коростель «красель», ветви «хврастей» (краткогласная форма к слову «хворост») стихи написаны почти сплошь языком псалмов:

Ишел и пастырь в злачны луги,  
Из хижны, где был чадный мрак;  
Сел каждый близ своей подруги,  
Ослабленный склонив к ней зрак...  
...Не вся тут узорочность вешня:  
В весне добр тысящи суть вдруг...  
(Весна обладает одновременно тысячами разных  
наслаждений)  
...Угодность сладостей нам внешняя  
Различествует тмами вдруг...

Но попеременно поэт берет слова из живого просторечия (крупитчатая складь, помет, драть, т. е. пахать землю, глинка, пчелиные хоботки и т. д.). Тот же славянский «славий»

К себе друшно в тех местах  
Склоняет толь *хлещ* умильно,  
Что различает *хлещ* обильно.

«Хлещет» (о пенье соловья) — диалектизм, близкий к вульгаризму. Получается такой разброд диссонирующих слов, что некоторые ис-

следователи говорили о глухоте Третьяковского к слову. Конечно, глухота здесь несомненна, но она опирается все же на какую-то социальную речь. Хотя личные особенности поэта довели до своего рода абсурда эту речь, но она существовала до него. На ней писали, она имела свой литературный стиль. Что это за речь, мы уже знаем: это сводная речь мелкого духовенства и мелкой канцелярской брательни, прошедшая через богословскую школу.

Языковая позиция Третьяковского, ссылаясь на какую-то предшествующую культуру, выражала, следовательно, определенную общественно-культурную тенденцию.

В «Тилемахиде», говорили мы, жаргон смягчен. Параллельно большому делу создания русского гексаметра, Третьяковский нашел здесь и языковой выход. От школярского языка он поднялся к воспроизведению гомеровской речи. Конечно, остатки жаргона и здесь на каждом шагу. Но рядом с ним, прорастая из него, явилось и новое: антикизирующая гомеровская норма языка, язык «филологической» стадии развития Третьяковского. Пушкин вспоминает, как Дельвиг любил повторять стихи:

. . . . . корабль Одиссеев  
Бегом волны деля, из очей ушел и сокрылся.

Это новый язык гомеровского происхождения. Это особенно видно на таких стихах:

Ныне скитаюсь по всей ширине и пространствам пучинным,  
Все преплывает места многопагубны он содрогаясь...  
...Стены одеты кругом зеленисто-младым виноградом...  
...Тихо журча, текли ручьи по полям цветоносным...

Исследование акад. А. С. Орлова<sup>1</sup> показало, как систематически автор «Тилемахиды» слагает составные прилагательные по гомеровскому образцу. Почти все такие прилагательные (более 100: медоточивый, многострунный, громогласный, легкопарящий и др.) оказались переводом соответствующих древнегреческих; часто перевод сделан был уже давно, в старой церковной поэзии, но есть не мало и смелых опытов словотворчества, например: деннонощно, 'огненнопылкий' и т. д. Ясно, что эта работа Третьяковского обращена в будущее, к языку Дельвига и Жуковского. Но по отношению к прошлому самого Третьяковского она была шагом вперед, и притом таким шагом, который сделан был не под влиянием Ломоносова, на пути совершенно оригинальном и закономерно развивающем старую языковую позицию Третьяковского.

Совершенно независима от Ломоносова поэзия Третьяковского и в жанровом и в тематическом отношении. Третьяковский поражает широтой своих лирических жанров. Он первый у нас стал писать сонеты (по французскому, а не итальянскому образцу), рондо (конечно тоже по французскому образцу); оды его представляют разнообразные варианты горацанской оды; торжественных од у него немного и в них он находится под явным влиянием Ломоносова;

<sup>1</sup> Акад. А. Орлов, «Тилемахида» Третьяковского, сборн. «XVIII век», 1935 г.

впрочем, первой своей торжественной одой «На взятие Гданска» (т. е. Данцига) он на 5 лет (1734) предупредил Хотинскую оду Ломоносова, но в этой оде (еще силлабической) он следует не Малербу (который позднее будет отчасти образцом для Ломоносова), а Буало, ода которого на взятие Намюра считалась в годы сорбоннского студенчества Третьяковского прославленным школьным образцом. Известная уже нам ода «Вешнее тепло» (1756) является пейзажной одой, случай у Ломоносова небывалый; вполне вероятно, что Третьяковский напечатал ее в «Ежемесячных сочинениях», чтобы в годы наибольшей влияния Ломоносова продемонстрировать свое жанровое над ним «превосходство». Часто пользуется он так называемой «сафической» строфой (что любили делать и немецкие поэты XVIII века), в чем он, впрочем, продолжает традицию старой школьной поэзии: сафические строфы с рифмами писали (под влиянием польских поэтов и особенно Кохановского) еще стихотворцы Киевской академии, а позднее в Москве — Сильвестр Медведев. Это все черты, типичные для поэта-филолога, которому хорошо известно бесконечное богатство жанровых форм обеих древних и нескольких новоевропейских литератур. Типично для поэта-филолога и то, что свои французские стихи (писанные в Париже в студенческие годы), он счел нужным напечатать (при «Езде в остров любви»). Стихи эти, кстати, несколько не ниже уровня средней парижской поэзии 1720 годов.

Как ни отличен Сумароков от Третьяковского (по социальной судьбе, по политическим и литературным взглядам), все же несомненно, что оба эти поэта сближаются по своей жанровой позиции, и жанровое разнообразие Сумарокова является прямым продолжением громадной, чаще всего экспериментаторской, работы, проделанной Третьяковским над усвоением русской поэзии новых лирических форм. Пушкин оценил этот вклад Третьяковского в русскую литературную культуру. В своем известном суждении в «Путешествии из Москвы в Петербург» («Изучение Третьяковского приносит более пользы, нежели изучение прошлых наших старых писателей»), Пушкин имеет в виду не только его историко-литературные и теоретические трактаты, но и его разнообразную стихотворную практику. Для восстановления правильной перспективы надо присоединить к стихотворениям Третьяковского многочисленные стихотворные вставки в «Аргениде», из которых иные являются чисто лирическими произведениями. Так, лучшей, быть может, одой, написанной Третьяковским, является «Эпиталамическая (т. е. брачная) ода» в конце «Аргениды». Вот ее последняя строфа:

Дышит воздух вам прохладом:  
Оселяют боги вас,  
Чад сладчайших, виноградом,  
Общий вознося свой глас:  
Дайте руки сердцем искренним

В твердый знак любви пред  
высprenним!  
Дайте руки. О, всегда  
Добродетели начало  
В бедствиях себя венчало,  
Но не гибнет никогда.

Стихи эти выражают лучшую черту личности и деятельности автора: непреклонную его веру в конечное торжество «добродетели», т. е. идеала гражданственной чести и борьбы за свои убеждения.

**Научные труды Третьяковского.** Культура Славяно-греко-латинской академии, развитая Третьяковским в европейском, новофилологическом направлении, получила в его поэзии и прозе свое последнее выражение. Превращение схоластики в новую европейскую науку определяет исторический смысл его пути как ученого.

Противоречивость этого пути привела к крайней неравноценности и научных его трудов. Иные из них граничат с курьезом. Таковы, например, «Три рассуждения о трех главнейших древностях российских» (1757, напеч. только в 1773 г.), в которых доказывается, что древнейшим языком Европы был язык славянский, что вся древняя Европа была населена славянами, что варяжские князья были скандинавскими славянами и т. д. Главным аргументом являются абсурдные этимологии (между тем, этимологические сближения Ломоносова стоят уже на пороге индоевропеистики). Много странностей и в «Разговоре об орфографии» (1748), но основная мысль этого трактата вполне разумна: Третьяковский хочет фонетической орфографии, он изгоняет второе «и», «фиту», «кси», «пси», а «ять» оставляет только скрепя сердце. Но более сложные случаи расхождения между графикой и языком ему неясны и, как типичный рационалист, желающий утвердить орфографию на «разуме вещей», он не подозревает, что условность неизбежна во всякой графической системе. Те же предпосылки догматического мышления лежат в основе придуманных им «единичных палочек», т. е. дефисов, которыми он связывал (с 1755 г.) слова, входящие во фразовую единицу с одним для всей группы смысловым ударением. Очевидно, он был убежден, что не только все звуки, но и все интонации могут (а в «совершенной» системе должны) быть выражены графически.

Хронологически близко к рассуждению о правописании стоит «Слово о витийстве», речь, по всем формам академического церемониала произнесенная в январе 1744 г. Выдержана она в официально-торжественном стиле, что означало в то время латиноское ораторское (цицероново) строение фразы, в схему которой вставлены русские слова. Но если сбросить парадный наряд, остается мысль, весьма близкая новаторским мыслям орфографического трактата. Третьяковский оспаривает академическое единодержавие латыни и необходимость интернационального языка. Он выдвигает проблему национального языка. Нужно разрабатывать свой язык, единственный, на котором возможна «безопасность в сочинении», т. е. природная безошибочность в выборе выражений, чего никак не может быть в латинском языке даже у лучшего латиниста. Но главные его доводы за национальный язык в науке, это всеобщность его употребления и, в особенности, соответствие народному характеру, запечатлевшемуся на каждом языке, «ибо каждый народ на особливые согласился изображения для названия имени той или другой вещи». Эти правильные мысли (иногда и глубокие: например, как видно из только что приведенной цитаты, Третьяковский близок к материалистическому пониманию природы языка) были для Европы половины XVIII века не новостью. Но состояние дел в России 1740 годов было таково, что эти не новые для Запада мысли у нас получали особый смысл протеста против языкового безразличия правительства, двора, и тем более, пришлое немецкое правительство народа; в этом мире на равных правах употреблялись языки французский, немецкий (вернее латино-немецкий канцелярский жаргон) и русский канцелярский.

Среди научных работ Третьяковского есть целая группа таких, которые не поглощаются даже делом Ломоносова и являются для половины XVIII века лучшими в своем роде — это работы о литературе. Их Пушкин имеет в виду в своем известном суждении: «Третьяковский — один, понимающий свое дело» (1835). Пушкин прав: трактаты эти — одна из вершин русской литературной науки XVIII века, такой же памятник русской научной мысли того времени, как труды Ломоносова по грамматике. В науке о стихе и о жанрах поэзии Третьяковский знает и понимает больше своих современников.

Основной стиховедческий трактат Тредиаковского — не тот, уже зна-  
комый нам «Краткий и новый способ» 1735 г., который сыграл когда-то  
историческую роль провозглашением тонического принципа, а трактат,  
появившийся под тем же заглавием в собрании сочинений 1752 г., но  
представляющий на деле совершенно новое произведение, посвященное  
всестороннему описанию тонического стихосложения, каким оно к 1750  
годам сложилось совокупными трудами Ломоносова, Сумарокова и Тре-  
диаковского самого. Этот второй трактат не сыграл уже прямой литератур-  
ной роли. Тоника и без него создана была прочно, но описание этой то-  
нической системы у Тредиаковского так полно, последовательно и ясно, что  
эта работа для всего XVIII века осталась лучшим учебником стихосложения.

В 1750 годы Тредиаковский особенно напряженно работает над  
теорией и историей литературы (это как раз годы работы Ломоносова  
над грамматикой). В том же собрании сочинений 1752 г. напечатано «Мнение  
о начале поэзии», совпадающее с взглядами, высказанными несколько  
позже в трактате «О древнем, среднем и новом стихотворении российском»  
(1755). Концепция вкратце такова. Надо различать вопрос о происхождении  
поэзии от вопроса о происхождении стиха; происхождение поэзии двой-  
ственное: вдохнул ее в сердца людей бог, но этим не решается еще вопрос,  
«кто первый из человеков ощутил в себе такую способность»; это был  
библейский пастух Иувал, изобретатель цевницы и гуслей. С этим изве-  
стием Библии согласуется и рассуждение: поэзия была нужна в пастуше-  
ском быту и естественно из этого быта родилась. Но вот начались боль-  
шие общества, города и «разность как преимущества, так и достоинств  
и состояний», выделились правительства и жрецы; жрецы одеждой, обра-  
зом жизни, авторитетом должны были отличаться от других; чтобы  
действовать на людей, они должны были изобрести особую, повышено-  
авторитетную форму речи; такую форму могла дать только «определенная  
мера», соответствующая потребности человеческого духа в «равномерно-  
сти» и клавшая заодно границу между велениями и наставлениями жрецов  
и обычной речью. Если освободить эти рассуждения от обязательных ссылок  
на Библию и бога, остается концепция, поражающая своим реалистическим  
характером и историчностью: поэзия родилась в доклассовом пастуше-  
ском обществе, а стих возник позже, из условий разделения на классы и  
из потребности в средствах воздействия на управляемых; слияние творения  
пастухов с творением жрецов дало стихотворную поэзию. Странно было  
бы критиковать эту концепцию с точки зрения науки XX века. Тредиаков-  
ский не догадывается, например, о связи стиха с ритмом трудов о про-  
цесса. Но ищет он решение на совершенно правильном пути: поэзия и  
стих родились, потому что были нужны для выполнения общественной  
функции. Неверный метод догадки, как, вероятно, вещи должны были  
возникнуть, был общим всему рационалистическому XVIII веку (включая  
и Руссо). Теория Тредиаковского исторична в неизбежных для его эпохи  
формах рационализма. Иногда он предчувствует истину (например маги-  
ческую роль стиха).

В применении к происхождению поэзии и стиха у славян теория Тре-  
диаковского остается та же: «Наши поганские (языческие) жрецы были  
первыми у нас стихотворцами»; их стихи до нас не дошли, но «по  
мужичьим нашим песням видно (будто бы), что это были стихи тонические».  
Здесь, конечно, грубая ошибка; стих народной русской поэзии остался  
Тредиаковским не понят; он насильственно подгоняет несколько более  
или менее подходящих стихов под ямбы, хорей с дактилями и т. п.,  
например, объясняет «ямбом с анапестом» стихи:

Не шуми, мати зеленая дубравушка,  
Не мешай цвести лазреву цветугу.

Впрочем, до основополагающих работ XIX века ни один теоретик не  
понял правильно стих русской народной поэзии. Замечательно для по-  
ловины XVIII века внимание и уважение Тредиаковского к этой по-  
эзии. Здесь уже предчувствуется близкая эпоха фольклористики 1760—  
1770 годов.

Повидимому, экскурс о славянской поэзии подвел Тредиаковского

к мысли о той его работе, которая сделала его первым историком нашей поэзии и, вообще, является самым ценным трудом во всем его научном наследии; это через три года написанный трактат «О древнем, среднем и новом стихотворении (стихосложении) российском» (1755), первая в русской науке попытка обозреть все развитие русской поэзии, от древнейших времен до современности и дать ее историю, рациональную периодизацию. Под «древним» Третьяковский разумеет стихосложение недошедшей до нас поэзии «жрецов» (через которую, очевидно, думает он, древнейшая поэзия славян связывается с древнейшей, тоже жреческой, поэзией всех народов).

Под «средним» периодом Третьяковский разумеет силлабическое стихосложение, историю которого, от первых русских виршей в Острожской библии 1581 г. до Кантемира и до собственных произведений своей молодости, он излагает полно, со знанием дела, с такой напряженностью научной мысли, что лучшей истории русской силлабики у нас, собственно, нет и сейчас. Единственная существенная ошибка: начало виршей на Москве он связывает с приездом Симеона Полоцкого; ему остались неизвестны великорусского происхождения вирши еще в первой половине XVII века.

Во всем обзоре заметны две тенденции: 1) подчеркнуть роль поэтов из духовенства в создании стихотворной культуры этого периода, т. е. в 1755 г., когда начинает обозначаться преобладание поэтов-дворян, напомнить заслуги ученых плебеев: 2) подчеркнуть таланты силлабиков и высокие достоинства их поэзии, несмотря на употребление несвойственного русскому языку стиха. Так, процитировав отрывок из поэмы Буслаева «На смерть баронессы Строгановой» (1734), он прибавляет: «Что выше сего выговорить возможно? Что сладоснее и вымышленнее (богаче вымыслом)? Если бы в сих стихах падение было сто, ... то что могло быть и глаже и плавнее?» Очевидно намерение Третьяковского сохранить Симеона и других силлабиков, как важную эпоху в истории нашей поэзии, как крупных поэтов, восстановить их достоинства прогив недооценки неопитов тонического стиха (преимущественно дворян). Третьяковский чувствует себя исторически ближе к ним, чем к поэтам 1750 годов; мы уже знаем, что так оно и было на самом деле. x

Под «новым» стихосложением разумеет Третьяковский то, которое он ввел в 1735 г., т. е. тоническое. Эта часть трактата преследует одну явную цель: напомнить новому литературному поколению, что создатель тонического стихосложения — он, Третьяковский, а не кто-либо другой. Так как это лишь вполнину верно, то третья часть трактата лишена исторической постановки вопроса. Между тем за 20 лет (1735—1755) тоническая система имела уже свою историю; у Третьяковского ее нет. В целом, трактат представляет, как единовременная с ним «Русская грамматика» Ломоносова, одну из вершин научной мысли середины XVIII века. Впервые русский ученый дал целую концепцию развития поэзии от древнейших времен до современности. Несомненные в мышлении Третьяковского элементы историзма проявились здесь сильнее, чем во всех других научных его работах.

Особую группу составляют работы Третьяковского об отдельных жанрах, например об оде, или большой трактат о героической поэме. помещенный в виде «предъизъяснения» к «Тилемахиде» (1766). Сюда можно условно отнести перевод в стихах «Поэтического искусства» Буало и перевод в прозе «Послания к Пизонам» Горация; все эти работы богаты материалом, обнаруживают обычное у Третьяковского глубокое знание обеих античных и нескольких новоевропейских литератур, а также типичное для него стремление восстановить историю жанра, чтобы на основании этой истории построить правильное понимание его.

Филология Третьяковского одной стороной касается поэтики XVII века, архаическое развитие которой она, собственно, и представляет, но растет она, параллельно веку, в направлении вечно не архаическом; последнее слово Третьяковского представляет как бы канун великого научного переворота, совершенного Лессингом.

Нельзя обойти молчанием и философский труд Третьяковского, составляющий компилятивный курс философии и морали по источникам,

устаревшим для середины XVIII века, но все же полезным в качестве подведения некоторых итогов европейской мысли прошлого на русском языке. Не имея возможности напечатать этот труд отдельно, Третьяковский прибег к уловке. Он поместил его по частям в виде обширных предисловий от переводчика в ряде томов переведенной им истории Роллена.

**«История» Роллена.** Среди переводных работ Третьяковского центральное место занимает его перевод древней и римской истории Роллена. Этот перевод был совершенно определенным политическим поступком. — как политическим шагом была «История» для самого Роллена.

Перевод Роллена был делом жизни Третьяковского. Он перевел 10 томов «Древней истории» (1749 и следующие годы), 16 томов «Римской истории» (1761 и следующие годы) и 4 тома «Истории римских императоров» (1767 и следующие годы), написанной учеником Роллена Кретье (Crévier, у Третьяковского — Кретьер), которому учитель поручил завершить его труд; всего 30 больших томов. Труд этот занял 30 лет жизни Третьяковского. Он начал переводить Роллена в 1738 г., а закончил последний том Кретье незадолго до смерти. Что им руководило в упорной работе над таким циклопическим предприятием, да еще вперевивку с десятками других трудов, оригинальных и переводных? Конечно, прежде всего, желание дать России самый лучший, по тогдашнему уровню знаний, свод истории античного мира. В предисловии ко 2-му тому «Римской истории» (1762), больной, полунищий старик, трогательно признаваясь перед публикой в своей бедности, пишет (мы слегка упрощаем язык): «Всемогущему слава! по окончании Греческой истории Роллена, вижу, что переведен и напечатан не только первый том его же Римской истории, но уже и второй. Однако осталось еще ее 14 томов. У меня хоть и есть еще силы, чтобы и их перевести, но нет уже средств к их напечатанию... сколь ни крайне желаю не перейти в неминуемую вечность без этой второй, но не отделяемой от первой, услуги дражайшему отечеству». Эти благородные слова патриота-просветителя достаточно характеризуют его главную цель. Она была достигнута. Карамзин говорил в «Пантеоне российских авторов» (1801), что «Историю» и по сие время читают провинциальные дворяне. Действительно, томы Роллена рассеяны были по всей стране. Несколько поколений русских людей на Роллене образовали свое знание античной истории. Третьяковский дал стране энциклопедию исторических знаний. Но он дал своим Ролленом еще другое, более важное.

Шарль Роллен, сын бедного кожевника, а затем ректор Сорбонны, т. е. староста всего научного мира страны, сам походил на своих римских республиканцев неподкупной независимостью характера. На фоне морального разложения интеллигенции под влиянием режима Людовика XIV, Роллен казался античным человеком. С 1730 г. выходит его «Древняя история»; последний том вышел в 1738 г. и тогда же, узнав, что громадный труд кончен, Третьяковский начинает в том же 1738 г. свой перевод. Роллен немедленно берется за «Римскую историю» и продолжение своего труда зарекает перед смертью своему ученику Кретье.

Серьезного научного значения эта «История» теперь не имеет. Это не был шаг вперед, а скорее, модернизированное завершение старого периода историографии. Роллен довольствуется тем, что пересказывает



античных же историков, а если какой-нибудь эпизод или эпоха римской истории известна нам, скажем, по Полибию и Титу Ливию или по Тациту и Светонию, Роллен ограничивается сводкой всех версий, с устранением наименее достоверных. Роллен представил в совершенной форме уровень исторической науки до Вольтера и до Монтескье. Это совершенно соответствовало взглядам на историю и Тредиаковского, тоже переходным от старой школьной науки к новой историографии. Научное место «Истории» незначительно, но ее морально-политическое влияние было громадным, что необходимо точно иметь в виду, чтобы понять политическое значение труда Тредиаковского.

Роллен был потрясен падением политических нравов во Франции. В этом суровом моралисте жила героическая душа буржуазного республиканца и пуританского демократа. Под именем древней и римской истории он пишет курс римско-республиканской морали.

Он хочет показать, что свобода Афин и республиканского Рима была основана на суровой энергии характеров, на сознательном пренебрежении граждан к личным интересам и ежеминутной их готовности пожертвовать ради блага всех имуществом, свободой и жизнью. Парижанам Регентства и Людовика XV он указывает на гибель государства как на страшное последствие падения характеров, и на деспотизм, устанавливающийся в народе, переставшем рождать героев. Эта безвозвратная (за традиционной неприкосновенностью священных преданий античности) проповедь героического республиканизма равнялась дискредитации монархии Людовика XV. Несколько поколений студенческой молодежи прошли через влияние «Истории». Этим был подготовлен глубоко объясненный Марксом античный маскарад французской буржуазной революции 1789 г.

Итак, Тредиаковский переводит одно из влиятельнейших произведений европейской политической мысли, влиятельное не глубиной мысли (Роллен — не Монтескье), а популярностью этого всем понятного, заразительно действующего, литературно привлекательного идеала героической республиканской свободы. Роллен и Кревье откровенно становятся на сторону морально-педагогического понимания историографии. Как Роллен хотел прославить людей республиканской Спарты и Рима, так Кревье хочет показать порок на троне.

Кревье учит мужественно протривиться тирании, императоры изображены злодеями, — и не только те, кто были злодеями и для школьной традиции (Нерон, Коммод и др.), но и Октавиан Август, что уже резко расходилось с официально-школьным освещением.

«Цезарь Октавиан множеством неправд, наглостей, лютоостей и тиранических предприятий наконец достиг до того, что стал господоначальником над всею Римскою империею... Но не было у него другого права, кроме силы. Хотя бы опыты милосердия... после как жестокость перестала быть надобна, и могли приобрести ему усердие в великом множестве граждан, однако не поправляла порока в хищении».

Для России XVIII века «История» Роллена — Кревье была популярным курсом гражданской морали. В создании республиканской легенды об античности в России Тредиаковский сыграл большую роль, а движущая сила этой легенды хорошо известна не только из истории французской революции, но и из истории декабризма. Тацит декабристов — совершенно определенное явление. Этот Тацит декабристов подготовлен был 30 томами Роллена — Кревье в переводе Тредиаковского.

Судьба наследия Тредиаковского и его репутация были своеобразны. Еще при его жизни к нему сложилось в кругах дворянской литературы пренебрежительное отношение. Начиная с 1760 годов вошло в обычай издеваться над ним, как над бездарным педантом. В самом неприглядном виде изобразил его и И. Лажечников в своем романе «Ледяной дом». Так сложилась реакционная в сущности легенда о Тредиаковском. Между тем, еще Радищев пытался реабилитировать его и в «Путешествии из Петербурга в Москву» и в очерке «Памятник дактило-хореическому витязю». Затем Пушкин с уважением отзывался о трудах Тредиаковского. Когда же он прочитал «Ледяной дом», он написал Лажечникову: «За вашего Тредиаковского, признаюсь, я готов с вами поспорить. Вы оскорбляете человека, достойного во многих отношениях уважения и благодарности нашей» и т. д. (письмо от 3 ноября 1835 г.). В 1849 г. в журнале «Северное Обозрение» (ч. II) появилась статья о Тредиаковском Иринарха Введенского, передового, культурного и даровитого литератора, который также стремился бороться с недооценкой Тредиаковского. В наше время советская наука, изучая Тредиаковского в условиях его времени, отдает должное огромным и полезным трудам этого крупного деятеля русской культуры.

- 
- «Виргин». Сборник под ред. П. Н. Беркова (Малая серия Библиотеки поэта, № 3, 1936).
- А. Д. Кантемир, Сочинения, письма и избр. переводы, под ред. П. А. Ефремова; статья и примеч. В. Я. Стоюнина, т. I—II, Спб 1867—1868.
- Л. Н. Майков, Материалы для биографии Кантемира, Спб 1903.
- Т. М. Глаголева, Материалы для полн. собр. соч. А. Кантемира. (Изв. отд. русск. яз. и словесн. Акад. наук, 1905 г., т. XI, кн. 1 и 2.)
- В. Дружинин, Три неизвестных произведения Кантемира (Ж. М. Н. П. № 12, 1887 г.).
- Л. В. Пумпянский, Очерки по литературе первой половины XVIII века, сборн. «XVIII век», изд. Акад. наук СССР, Л. 1933.
- В. К. Тредиаковский, Сочинения, т. I—III, Спб 1849.
- А. А. Куник, Сборник материалов для истории Академии наук, Спб 1865.
- П. П. Пекарский, История Академии наук, т. II, Спб 1873 (Жизнеописание В. К. Тредиаковского).
- И. Введенский, Тредиаковский («Северное Обозрение», т. II, 1842).
- Л. Н. Майков, Молодость В. К. Тредиаковского до его поездки за границу (Ж. М. Н. П. № VII, 1897 г.).
- А. О. Круглый, О «Римской истории» Роллена в переводе Тредиаковского (Ж. М. Н. П. № VII, 1876 г.).
- Л. В. Пумпянский, Тредиаковский и немецкая школа разума, «Западный сборник», изд. Академии наук СССР, т. I, Л. 1937.
-



# ЛОМОНОСОВ

**Б**ЕСКУЛЬТУРНОЕ, реакционное правительство преемников Петра на каждом шагу предавало его дело. Однако вернуть Россию в XVII век оно уже не могло. Силы народа не могло задушить то обстоятельство, что дворяне-помещики, окончательно сосредоточившие власть в своих руках и усердно грабившие своих подданных-крепостных, все более превращали крепостную зависимость в откровенное рабство.

Дело образования сильно двинулось вперед в середине XVIII века. Величайшим деятелем культуры этой поры, лучшим продолжателем идей петровского времени был гениальный русский ученый и замечательный поэт Михайла Васильевич Ломоносов, сын крестьянина, человек необъятных дарований и научной энергии. Пушкин сказал о нем: «Ломоносов был великий человек... Он создал первый университет; он, лучше сказать, сам был первым нашим университетом». Белинский же так говорил о первых шагах новой русской культуры: «Первые попытки были слишком слабы и неудачны. Но вдруг... на берегах Ледовитого моря, подобно северному сиянию, блеснул Ломоносов. Ослепительно и прекрасно было это явление! Оно доказало собой, что человек есть человек во всяком состоянии и во всяком климате, что гений умеет торжествовать над всеми препятствиями, какие ни противопоставит ему враждебная судьба, что, наконец, русский способен ко всему великому и прекрасному... С Ломоносова начинается наша литература; он был ее отцом и пестуном: он был ее Петром Великим».

**Жизнь Ломоносова до 1736 г.** Ломоносов родился в 1711 г. на севере нашей страны, на Северной Двине, на острове Куростовском, в деревне Денисовке, против города Холмогор. Здесь он и прожил до 19 лет.

Русский народ выдвинул Ломоносова в ответ на петровские преобразования. Не случайно при этом, что Ломоносов появился именно

в Северном Поморье. Эта область издавна, еще с XVI века, да и гораздо раньше, находясь в особых своеобразно счастливых условиях, была в конце XVII и в начале XVIII века центром народной культуры. В свое время ее не затронуло монгольское нашествие и иго; затем она не знала крепостничества. Все население Севера состояло из крестьян, никогда не подчинявшихся помещикам, которых и не было там. На Север, подальше от гнета властей, бежали предприимчивые люди, раскольники, бунтовавшие против официальной церкви, крестьяне, не желавшие становиться рабами. На Севере возникали и развивали значительную и хозяйственную и культурную жизнь монастыри, ставшие знаменитыми на всю Россию. Начиная с середины XVI века, через Архангельск завязались непосредственные сношения с Западом. Архангельск стал единственным в сущности портом, сближавшим Русь с Европой. До завоевания Петром I устья Невы и постройки Петербурга, до присоединения к России берегов Финского залива вообще, Архангельск был для Руси «окном в Европу».

Сюда приезжали и здесь жили иностранные, в частности английские купцы, здесь находились их конторы и склады. Бассейн Северной Двины оживился. В окрестных городах и селениях развивалась промышленность, связанная с ролью Архангельска. Именно Холмогоры стали главным пунктом ее. Энергичная промышленная и торговая деятельность края оживляла его, поднимала и культурный уровень его населения. И опять, именно Холмогоры и окрестности этого города были центром книжной культуры. В сотне верст от Холмогор еще в 1670 г. в одном из монастырей была основана типография. В самих Холмогорах в начале XVIII века открылось духовное славяно-латинское училище, бывшее по тем временам заметным рассадником просвещения. Среди крестьян-поморов были распространены книги в немалом количестве, у них накапливались целые небольшие библиотеки.

Беломорский Север издавна был хранителем и пестуном русского народного искусства. Недалеко от Холмогор расцвела целая школа живописцев, писавших не только иконы, но и светские картины-портреты. Необычайный расцвет переживала на Севере русская народная скульптура в виде резьбы по кости, и не только в Холмогорах, но и в деревне Ломоносова, Денисовке, жили крестьяне, мастера этого трудного искусства. Соседи Ломоносовых, а может быть даже родня их, по фамилии Шубные, культивировали семейную традицию резьбы по кости. Один из них, — он был значительно моложе Ломоносова (род. в 1740 г.), потом выбрался в Петербург, получил с помощью Ломоносова художественное образование и стал знаменитым скульптором. Это был Федот Иванович Шубин (фамилию он изменил уже в Петербурге).

Значительного расцвета достигла на Севере и архитектура. Превосходные старинные церковные здания, строившиеся, начиная с XV века, и по сей день привлекают на Север искусствоведов и архитекторов, изучающих мастерство народных зодчих. Наконец именно Север был и в значительной мере остается центром народной поэзии. Именно здесь, на Севере, продолжали жить, создаваться и пересоздаваться былины и сказки даже тогда, когда они стали исчезать в других областях России. Нет сомнения в том, что исключительный и давний расцвет народного поэтического искусства на Севере связан был не с отсталостью этого края, как это хотели доказать дворянские и буржуазные ученые, а наоборот, с высоким уровнем крестьянской культуры, характеризующей этот край в течение нескольких столетий<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Эту справедливую мысль доказывает А. Н. Нечаев в своей работе о сказках М. М. Коргуева, «Сказки Карельского Беломорья», т. I, 1939.

Ломоносов вовсе не вырос в диком захолустье. Наоборот, его окружала в его детские годы достаточно высокая культура, и притом культура народная. Из родных Холмогор он вынес и дух свободных размышлений, смелость, предприимчивость мысли и действия, и любовь к искусству, и навыки здорового вкуса, и умение взяться за работу художника, и, наконец, глубокое знание и понимание родного языка, восприятия и в богатейших созданиях словесного фольклора, и в сложных взаимоотношениях его с старославянской традицией в церковной письменности.

Отец Ломоносова, государственный (так же, как все поморы, «принадлежавший» казне) крестьянин Василий Дорощеевич был человеком, хотя и неграмотным, но в своей среде незаурядным. Энергия и предприимчивость отличали его, и он добился заметного положения в своей округе. Кроме большого земельного хозяйства, он вел обширные дела по рыбному промыслу; он имел несколько небольших судов и он же, первый среди поморов, выстроил и по-европейски оснастил настоящий корабль-галиот, названный им «Чайкой». На «Чайке» он ходил далеко в море и доезжал до портов Швеции и Норвегии. Вместе с ним плавал и его сын Михайла.

В родной деревне научился Михайла Ломоносов грамоте; его первым учителем был отец будущего скульптора Иван Шубной. Здесь же развилась в нем благородная страсть к науке и к поэзии.

Книгами, раскрывшими перед ним горизонты культуры, «врачами его учености» были: «Арифметика» Леонтия Магницкого, изданная в 1703 г., «ради обучения мудролюбивых отроков», обширная книга, в которой, кроме основ собственно математики (включая геометрию), излагались сведения по физике, географии, астрономии, навигации и др.; стихотворное переложение псалтыри Симеона Полоцкого, изданное в 1680 г.; грамматика церковно-славянского языка, составленная Мелетием Смотрицким, изданная впервые в 1618 г. и затем переиздававшаяся не один раз; в этой грамматике давались также «правила» теории литературы и, в частности, силлабического стихосложения.

Мать Ломоносова, дьяконская дочь Елена Ивановна, умерла, когда ему было около 9 лет. Василий Дорощеевич женился вторично и года через три опять овдовел. В 1724 г. он женился в третий раз.

Новая мачеха не влюбилась Ломоносова и, в частности, была недовольна его книжными занятиями. Ломоносову-отцу уже предлагали состоятельных невест для его сына, которому было 19 лет.

Между тем Ломоносов-сын стремился к другому. Сам он вспоминал впоследствии:

«Имеючи отца, хотя по натуре доброго человека, однако в крайнем невежестве воспитанного, и злую и завистливую мачеху, которая всячески старалась произвести гнев в отце моем, представляя, что я всегда сию попусту за книгами: для того многократно я принужден был читать и учиться, чему возможно было в уединенных и пустых местах и терпеть нужду и голод».

В декабре 1730 г. Ломоносов ушел из дому, повидимому, с согласия отца<sup>1</sup>. В официальном документе, удостоверяющем, что он был отпущен волостью, указано, что за него поручился в платеже подушных денег сосед; «пашпорт», выданный из Холмогорской воеводской канцелярии Ломоносову, был подписан его свойственником, воеводою Григорьем Воробьевым. С собой Ломоносов взял три рубля денег, данные ему займы вместе с китайчатым полукафтanjem другим соседом, из семьи Шубных. Ломоносов отправился в Москву учиться.

В Холмогорское училище его не принимали, так как он был крестьянином, а крестьян в те времена не принимали никуда. Москва со своими школами, библиотеками, учеными людьми, влекла его; он шел пешком; по дороге его нагнал обоз с рыбой, направлявшийся из Холмогор в Москву. С ним Ломоносов добрался до древней столицы. Вскоре ему удалось поступить учиться в Московскую славяно-греко-латинскую академию, находившуюся при Заиконоспасском монастыре. С жадностью принялся он за учебу. За первый год Ломоносов прошел три низших класса академии. Зимой 1734 г. он закончил уже шесть классов и перешел в седьмой (философский).

Славяно-греко-латинская академия давала усердному и любознательному ученику, каким был Ломоносов, не мало знаний. Помимо латыни, открывавшей доступ к сокровищнице античной культуры и к науке эпохи Возрождения и даже XVII века, Ломоносов получил в академии сведения в области целого ряда общеобразовательных наук. Затем, — и это было важно, — он мог усвоить и усвоил в академии навыки логического мышления, а также знание основной философской литературы, правда, преподаваемой ему в церковной интерпретации. Наконец, — и это было также важно, — Ломоносов изучил в академии до тонкости церковнославянский язык и получил хорошую по тем временам филологическую школу на занятиях риторикой, пиитикой, церковным красноречием, изучавшихся на основе традиций теории литературы эпохи Возрождения и даже античной.

Не довольствуясь классными занятиями, Ломоносов добился разрешения заниматься во всех московских библиотеках и усердно читал в них всевозможные книги и рукописи по философии, истории, теории литературы и др. Но чем больше он овладевал знаниями, тем больше он убеждался в том, что сама академия не даст ему того, о чем он мечтал. Его не удовлетворяла схоластическая наука, все еще отдававшая средневековьем.

Условия жизни и работы Ломоносова в академии были трудны.

---

<sup>1</sup> Так можно судить по всей обстановке ухода Ломоносова, хотя некоторые биографы его считают, что отец Ломоносова не был посвящен в план его путешествия в Москву. Во всяком случае, популярная в XIX веке легенда о том, что Ломоносов «бежал» из Денисовки без всякой поддержки и помощи, полностью разбита наукой. Лучшей биографией Ломоносова следует признать книгу Б. Н. Меншуткина, Жизнеописание М. В. Ломоносова, Л. 1937 г. (она была издана впервые в ранней редакции в 1911 г. — «М. В. Ломоносов, жизнеописание». В 1937 г. эта же биография была помещена в «Известиях Академии наук СССР. Отделение общественных наук», № 1). О родине Ломоносова и его детстве см. также И. М. Сибирцев, К биографическим сведениям о М. В. Ломоносове — Ломоносовский сборник Академии наук, Спб 1911 г.

Через 20 лет он вспоминал в письме к И. И. Шувалову (от 10 мая 1753): «Обучаясь в Спасских школах, имел я со всех сторон отвращающие от наук пресильные стремления, которые в тогдашние лета почти непреодоленную силу имели. С одной стороны отец, никогда детей кроме меня не имея, говорил, что я будучи один, его оставил, оставил все довольство (по тамошнему состоянию), которое он для меня кровавым потом нажил и которое после его смерти чужие расхитят. С другой стороны несказанная бедность: имея один алтын [т. е. три копейки] в день жалования, нельзя было иметь на пропитание в день больше как на денежку хлеба и на денежку квасу, прочее на бумагу, на обувь и другие нужды. Таким образом жил я пять лет, и наук не оставил. С одной стороны пишут, что, зная моего отца достатки, хорошие тамошние люди дочерей своих за меня выдадут, которые и в мою там бытность предлагали, с другой стороны школьники малые ребята кричат и перстами указывают: смотри де какой болван лет в двадцать пришел латыни учиться!»

В 1734 г. Ломоносов, видимо, под влиянием тяжелого настроения, вызвал ехать в качестве священника на Урал в составе экспедиции, имевшей целью основание города на реке Ори (Оренбург) и установление торговли с местным населением. Однако, к счастью, из этого проекта ничего не вышло. При опросе Ломоносова, делавшегося для выяснения его прав на получение священства, он показал, что отец его — «церкви Введения пресвятыя богородицы поп Василий Дорофеев». Это показание разошлось с тем, что сам Ломоносов сказал, поступая четыре года назад в Академию; тогда он выдал себя за дворянского сына (крестьянам учиться было запрещено). Началось дело, и Ломоносов признался в том, что он на самом деле крестьянин. Ехать на Урал он уже не мог, но от кары и изгнания из Академии он был избавлен: видимо его выдающиеся дарования обратили уже на себя внимание начальства. Есть известия, что помог Ломоносову в данном случае магнат церкви Феофан Прокопович.

В том же 1734 г. Ломоносов получил разрешение поехать на год в Киев, поучиться в тамошней академии. Он не провел в Киеве года. И там он не мог получить тех знаний, которые искал. Впрочем, он успел поработать в Киевской библиотеке, заключавшей целый ряд ценных материалов по русской истории<sup>1</sup>.

Вскоре после того, как Ломоносов вернулся в Москву, в его жизни произошли большие события. Петербургская Академия наук, нуждавшаяся в пополнении кадров студентов пустовавшего университета, затребовала через правительство из Московской законоспасской академии лучших учеников, подготовленных для слушания лекций профессоров. В конце 1735 г. двенадцать отобранных студентов, «не последнего, по нашему мнению, остроумия», как писал ректор Московской академии, отправились в Петербург. Среди них был и Ломоносов. 1 января 1736 г. молодые люди приехали в новую столицу и сразу же приступили к занятиям. Но долго учиться в Петербурге Ломоносову не пришлось. Русскому правительству нужны были специалисты и по горному делу и металлургии для разработки природных богатств страны, в частности Сибири, поэтому было решено отправить трех молодых людей за границу для подготовки их по данной специальности. В том же 1736 г. этот план был осуществлен. В Германию поехали: Виноградов, впоследствии избретатель русского фарфора, Рейзер и Ломоносов.

Было решено сначала дать русским студентам в Германии общую

<sup>1</sup> См. Д. К. Мотольская, Ломоносов, История русской литературы, изд. Академии наук СССР, т. III (печатается).

научную подготовку. Для этого они были направлены в Марбург, где и должны были заниматься под руководством знаменитого ученого, философа, математика, государствоведа и пр., профессора Христиана Вольфа. 3 ноября 1736 г. русские молодые люди приехали в Марбург.

Ломоносов приехал в Марбург не наивным юнцом, а взрослым человеком, имевшим уже достаточно обширную научную подготовку. Тем легче ему было освоиться в короткий срок с теми науками, которые он должен был изучать; это были: философия, физика, механика, математика и химия (первые три науки читал сам Вольф). Кроме того, Ломоносов занимался изучением теории литературы и увлекался западными поэтами; он изучал языки и сверх всего занимался рисованием.

**Литературные труды Ломоносова в Германии.** В Германии Ломоносов всерьез занялся поэзией. Как полагалось исправному студенту Славяно-греко-латинской академии, он, без сомнения, еще в Москве писал силлабические стихи, тем более, что механизм таких стихов был ему известен со времени знакомства с виршами Симеона Полоцкого. Затем он узнал труды Тредиаковского. Уезжая в Германию, Ломоносов захватил с собой «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» Тредиаковского, и уже за границей тщательно изучил его, испещрив поля книжки своими заметками, часто иронического характера. В Германии Ломоносов хорошо познакомился с местными литературными движениями. В это время немецкая литература переживала начало подъема, период споров и борьбы. Старая школа пышного и грандиозного стиля барокко окончательно умерла, и последним ее представителем мог считаться умерший в 1723 г. поэт Гюнтер, соединивший блеск ее эффектной традиции со стремлением к лирической искренности. Гюнтер был популярен в студенческой среде, и Ломоносов испытал его влияние, оставившее след на всем его дальнейшем творчестве. На обломках барочного стиля строились в Германии, и именно в 1730 годах, немецкий классицизм. Главой, теоретиком и ведущим поэтом классической школы был Готшед, работы которого по теории поэзии и красноречия, а также теоретический журнал которого «Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit» изучал Ломоносов. Кроме того, следя за развитием немецкой литературы, Ломоносов знакомился с французскими поэтами, и на него произвела немалое впечатление политическая, философская и религиозная (переложение псалмов) лирика Жан-Батиста Руссо, поэта начала XVIII века, тесно связанного с классицизмом. Однако необходимо отметить, что ни теория, ни практика классицизма не покорили Ломоносова целиком; рационалистическая суховатость этого стиля, выключенность из его поля зрения подлинно-эмоциональной темы, отказ его от фантазии и в то же время от наблюдения конкретной живой действительности были неприемлемы для Ломоносова; но общественно-государственный, гражданский пафос классицизма был ему близок, и он следовал в основном кодексу «правил», предписанных классиками поэту.



Особое внимание Ломоносова еще в Германии привлек важный для дальнейшего развития русской поэзии вопрос о стихосложении. Ломоносов усвоил завоевание в этой области Тредиаковского, но не удовлетворился его половинчатой реформой. Принцип тонического стиха он принял полностью, и стал работать над расширением новой системы. В 1738 г. он прислал в Академию наук из Марбурга стихотворный перевод оды Фенелона, сделанный хорями; но уже и здесь он начал борьбу с Тредиаковским, исходя из принципов самого Тредиаковского; в противоположность своему предшественнику, принимавшему для серьезных жанров только женскую рифму, Ломоносов допустил в своем переводе «сочетание» рифм, т. е. чередование женских и мужских. В то же примерно время Ломоносов работал над проблемой размеров, метров русского стиха. Он тщательно изучил стихосложение целого ряда западных языков, а также немецкую теоретическую литературу вопроса, применил добытые данные к русскому языку и убедился, что русский язык может иметь не только хорей, как думал и утверждал Тредиаковский, но и другие размеры, в частности ямб, который и стал потом размером большинства стихотворений Ломоносова, да и всей русской поэзии XVIII века, начала XIX века, Пушкина, и его времени, а в значительной степени и русских поэтов до наших дней. Рассмотрев вопрос теоретически, Ломоносов решился поставить его практически. Он перевел ямбом маленькое стихотворение Анакреона. Это было первое русское ямбическое стихотворение<sup>1</sup>. Вслед за тем Ломоносов принялся за крупный поэтический труд. Он написал и послал в Академию наук в Петербург обширную торжественную оду на победу русских войск над турками и на взятие крепости Хотин. Это было в 1739 г. Ода, заключающая 280 стихов, была написана ямбом, рифмы в ней чередовались мужские и женские. В тексте ее без труда обнаруживалось влияние популярной в Германии оды Гюнтера на мир Австрии с Турцией в 1718 г. Ода Ломоносова была явлением неожиданным, блестящим и совершенно новым в русской поэзии. Звучность, благородный и чистый язык и стих этой оды вдрут явно обнаружили пороки поэзии Тредиаковского, ее схоластические пережитки, запутанность, нечеткость поэтической речи. С одой 1739 г. в русскую культуру входил первый гениальный поэт.

Однако мало кто мог оценить в то время происшедшее в 1739 г. событие и по причинам чисто внешним. Академия наук не сочла нужным напечатать оду, и она могла стать известной весьма немногим лицам (она была опубликована полностью только в 1751 г.). Еще более печальная участь постигла приобщенное Ломоносовым к оде «Письмо о правилах российского стихотворства», блестящий трактат, окончательно установивший систему русского стиха. «Письмо» было напечатано лишь через 12 лет после смерти Ломоносова.

В своем трактате Ломоносов, используя западную науку о стихе<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> Самый этот поэтический перевод Ломоносова и его записки и заметки этой поры о поэзии обнаружила, опубликовала и превосходно исследовала Е. Я. Данько в работе о Ломоносове. Сборник «XVIII век», вып. II, изд. Академии наук СССР (печатается).

<sup>2</sup> См. Е. Я. Данько, там же.

ликвидирует остатки силлабической традиции, сковывавшей еще Тредиаковского. Не называя Тредиаковского, он вступает в резкую полемику с его «Способом к сложению российских стихов», едко высмеивает его, нападая и на его поэтическую практику. Основные положения Ломоносова — правомерность в русской поэзии ямба и других размеров, а не только хорая, и правомерность сочетания рифм.

Тредиаковский считал, что тот стих «весьма худ, который весь иамбы составляют, или большая часть оных». Наоборот, Ломоносов заявлял, что ямбы «матери [т. е. темы] благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах». Ломоносов дал в своем «Письме» и краткие примеры разных размеров, например дактилического гексаметра; его примеры — это первые гексаметры на русском языке (например, преходный стих: «Только мугилса песок, лишь белая пена кипела»). Следует отметить, что в своем трактате Ломоносов заявлял, что в «высоких» жанрах в ямб не следует вводить пиррихий, т. е. он стремился в них к чистому ямбу без пропусков ударений, допуская их только в песнях. В самом деле в оде 1739 г. пиррихий в ямбическом метре — редкость. В знаменитом стихотворении Ломоносова «Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния» на 48 строк всего пять пиррихий. Это — вероятно трудная для поэта метрическая форма. Следует думать, что «Вечернее размышление», напечатанное лишь в 1748 г., написано около 1739 г. Вскоре после «Письма» Ломоносов сделал последний шаг в расширении ритмических возможностей русского ямба: он практически допустил широкую и свободную пиррихизацию его (в своем отказе от нее в 1739 г. он находится под влиянием немецкого стихосложения). Впрочем, окончательное укрепление этого принципа у Ломоносова относится к 1743—1745 годам.

Ода Ломоносова на взятие Хотина 1739 г. и его «Письмо о правилах российского стихотворства» были огромной важности достижением русской поэзии. Они разрешили до конца проблему нового русского стиха. Ломоносов послал их в Петербург из Фрейберга, куда он был переведен после занятий у Вольфа в Марбурге.

В Фрейберге, центре горнозаводской промышленности, русские студенты должны были заниматься специально металлургией и горным делом под руководством «берграта» (горного советника) Генкеля. Для них был создан новый и стеснительный режим. Около года учился Ломоносов в Фрейберге и основательно изучил рудное и металлургическое дело; впрочем, уже скоро у него начались трения с Генкелем, старозаветным ученым-схоластом, не понимавшим идей Ломоносова, стеснявшим свободное развитие его гения. Ломоносов упрекал Генкеля в корыстолюбии, в нежелании открыть студентам свои знания и профессиональные секреты, в дурном характере. Генкель заявлял, что Ломоносов — буян. В мае 1740 г. Ломоносов самовольно ушел из Фрейберга совершенно без денег.

Он хотел вернуться в Россию, но у него не было средств для этого. Он пытался найти русского посланника, но не мог добраться до него. Он отправился в Голландию к другому русскому посланнику, но тот отказал ему в помощи. Ломоносов странствовал по Германии и Голландии, знакомился в культурных центрах с учеными, осматривал лаборатории и рудники, занимался алгеброй. Прибыв в начале этих странствований в Марбург, он женился на тамошней мещанке Елизавете Цильх.

Вскоре потом, на возвратном пути из Голландии в Пруссию, с Ломоносовым произошел случай, едва не погубивший его. В одной деревне на постоялом дворе прусский офицер угощал пьяную компанию. Это был вербовщик «добровольцев» в армию прусского короля. Высокий рост и могучее сложение Ломоносова, сидевшего тут же, приглянулись вербовщику. Он угостил Ломоносова, напоил его, и на утро молодой ученый проснулся прусским солдатом: его «завербовали» и немедленно отвезли в крепость Везель. Но Ломоносов не хотел служить пруссакам. Ночью он перелез два вала, переплыл два рва, перелез частокол и убежал.

Он вернулся в Марбург. Наконец, от Академии наук из Петербурга был получен приказ немедленно возвращаться в Россию; затем были получены и деньги. 8 июня 1741 г. Ломоносов приехал в Петербург. Вскоре он получил место адъюнкта Академии по физическим наукам и с этого времени до конца своей жизни работал в Академии наук — в течение 23 лет. В 1745 г. он получил звание профессора, т. е. академика, одновременно с Третьяковским. Это были первые русские академики.

После того, как Ломоносов обосновался в Петербурге в Академии наук, внешне в его жизни не происходило больших событий. Он занимался наукой, поэзией, искусством, работал, не покладая рук, для русского просвещения. Труды его были необъятны. 23 года этой кипучей, почти невероятной по напряжению разносторонней деятельности Ломоносова как ученого, организатора, просветителя — это славная страница в истории русской культуры.

**Деятельность Ломоносова как ученого.** В личности Ломоносова сосредоточились многие прекрасные черты характера русского народа, его лучших людей: неукротимая энергия, железная сила воли, любовь к своей родине, богатая творческая одаренность<sup>1</sup>. Ломоносов понял, какие огромные задачи стоят перед Россией. Он понял, что огромный подъем творческой энергии народа, разбуженного петровскими реформами, требует от передовых людей, чтобы они возглавили его, чтобы они организовали русскую культуру. В себе самом он чувствовал титанические силы. И он решил посвятить свою жизнь созданию русской науки, русской культуры, просвещению русского народа. Между тем, условия русской действительности, окружавшие Ломоносова, не могли не быть помехой успешному выполнению поставленной им себе задачи. Помещичье правительство вовсе не хотело, чтобы народ стал грамотен, культурен. Попы, поднявшие голову после смерти Петра и при благочестивой Елизавете Петровне, старались помешать распространению знаний. С другой стороны, немцы, выбитые из правительства, продолжали держаться в Академии наук в качестве управлявших ею чиновников и также задерживали рост национальной русской науки. Ломоносов постоянно наталкивался на противодействие, на безразличие начальников, на недоброжелательство правительственных чиновников, на клевету реакционеров.

Ломоносов был вспыльчив. Он бранил своих недругов, врагов русской культуры; иногда гнев заставлял его совершать необдуманные поступки. Но это был справедливый гнев. Уже в конце своей жизни он написал: «Я к сему себя посвятил, чтобы до гроба моего с неприятелями наук рос-

<sup>1</sup> См. передовую статью в «Правде» от 18 ноября 1936 г.

сийских бороться, как уже борюсь двадцать лет; стоял я за них смолоду, на старость не покину». В одной из его черновых заметок мы читаем: «За то терплю, что стараюсь защитить труд Петра Великого, чтобы выучились россияне, чтоб показали свое довольство».

Подлинный народный патриотизм руководил деятельностью Ломоносова. «Честь российского народа, — писал он, — требует, чтобы показать способность и остроу его в науках и что наше отечество может пользоваться собственными своими сынами не токмо в военной храбрости и в других важных делах, но и в рассуждении высоких знаний».

В течение всей своей жизни, начиная с 1740 годов, Ломоносов боролся с бюрократами-немцами, управлявшими фактически Академией наук. Это были прежде всего администраторы, чуждые сами науке, Шумахер и его зять и помощник Тауберт. Ломоносов писал бумаги начальству, избличая их, открыто выступая против них. Доставалось при этом и немцам-академикам. Однако Ломоносов был совершенно чужд шовинистического недоброжелательства к иноземцам вообще. Он боролся с немцами в русской Академии наук не потому, чтобы он не любил немцев. Он всегда сохранял благодарное воспоминание о своем учителе Вольфе. Он преклонялся перед талантом замечательного немецкого математика Леонарда Эйлера, в свою очередь высоко ценившего Ломоносова; близким другом Ломоносова в Петербурге был ученый немец профессор Рихман. Да ведь и жена Ломоносова была немка. Но Ломоносов боролся в Академии наук с немцами, не знавшими и не любившими России, получавшими от русского правительства деньги и не считавшими себя обязанными трудиться на пользу гостеприимно принявшей их страны. Недаром и они, эти немцы, платили Ломоносову ненавистью. Правитель канцелярии Академии наук и ее фактический глава Шумахер говорил: «Я великую прошибку в политике своей сделал, что допустил Ломоносова в профессору», а Тауберт вторил ему, мотивируя нежелание допускать русских деятелей в Академию: «Разве нам десять Ломоносовых надобно? и один нам в тягость!»

В трудных условиях борьбы за науку и за культуру, Ломоносов сохранил гордое сознание величия своего дела. Он вынес все — и непосильный труд, и мелкие придирки, и неуважение; он не смирился, не согнул шею перед хозяевами страны. Однажды, обидевшись на И. И. Шувалова, он написал ему: «Не токмо у стола знатных господ или каких земных владетелей дураком [т. е. шутком] быть не хочу, но ниже [т. е. даже] у самого господ бога, который мне дал смысл, пока разве не отнимет».

Ломоносов работал в области всех известных в его время наук, и почти в каждой он сделал замечательные открытия, в каждой он прославил свое имя<sup>1</sup>. Он был философом, физиком, химиком, металлургом, географом, биологом, астрономом, филологом одновременно. Характерной его чертой был именно энциклопедизм, всеобъемлющая широта его интересов, знаний и дарований. В этом отношении Ломоносов был последним представителем фаланги великих людей, выдвинутых во всей Европе эпохой Возрождения, людей типа Леонардо да Винчи или Галилея.

Ломоносов занимался всеми науками потому, что его интересовали не частности, а сама жизнь во всем ее многообразии, которое он хотел свести воедино. Каждая наука была для него лишь одной частью единой науки о природе и человеке.

---

<sup>1</sup> О научных трудах Ломоносова существует обширная литература. Укажем, например, обстоятельный труд Б. Н. Меншуткина, Труды М. В. Ломоносова по физике и химии. М.—Л. 1936; акад. С. И. Вавилов, Оптические воззрения и работы М. В. Ломоносова. Известия Акад. наук СССР, Отд. общественных наук, № 1, 1937; статьи в Ломоносовском сборнике Академии наук 1911 г.

При этом Ломоносов знал, что только наука может дать человечеству объяснение мира; потому что он знал, что законы действительности заключены в самой действительности, а не даны ей извне. Именно передовые взгляды Ломоносова помогли ему освободить науку от многих заблуждений, помогли ему научно объяснить целый ряд явлений природы, до него непонятых или понятых неверно. Так, например, он первый опроверг фантастическую идеалистическую теорию тепла, как якобы невесомой материи, так называемой флогистона, присоединяющейся к телу, когда его нагревают, и объяснил тепло как движение элементов материи. Тем самым он изгнал из физики важный оплот средневекового антинаучного мышления. Ломоносов же первый сделал химию настоящей наукой, применив к ней математический расчет.

Как ученый, как философ, Ломоносов зависел во многом от влияния Лейбница. Однако он явственно преодолевал идеалистический характер мировоззрения этого великого мыслителя и двигался в русле передовых течений европейской науки, развивавшейся и на Западе в сторону материализма. В основе его научной работы лежала незыблемая уверенность в реальности внешнего объективного мира, и все элементы действительности он стремился объяснить законами самой действительности, понятыми стихийно-материалистически.

Может быть самое важное и самое ценное в научной деятельности Ломоносова было то, что он никогда не отрывал науку от практики, всегда стремился сделать науку полезной людям, и своему отечеству в первую очередь. Создавая грандиозные обобщения, стремясь проникнуть в глубочайшие тайники природы, Ломоносов в то же время не выпускал из виду практических задач культуры, промышленности, техники, стоявших перед Россией. И это выразилось не только в направлении его научных исследований, но и в огромной организационной работе, проводившейся им. Так, Ломоносов занимался металлургией, надеясь на то, что удастся широко поставить разработку ископаемых богатств Урала и Сибири. В 1757 г. Ломоносов встал во главе Географического департамента Академии наук. Немедленно он занялся подготовительными работами для создания точных и хозяйственно-полезных карт России. При этом он задумал огромную коллективную работу по собиранию сведений экономического характера и учету всех ресурсов страны.

В последние годы жизни Ломоносов увлекся мыслью о возможности реализовать проезд водой по Ледовитому океану из Европы в Америку. Он исследовал этот вопрос еще в середине 1750 годов. Он пропагандировал свою теорию в стихах в начатой им поэме «Петр Великий» в 1760 г. В 1763 г. он подал правительству специальную записку: «Краткое описание разных путешествий по северным морям и показание возможности проходу Сибирским океаном в Восточную Индию». Правительство вызвало знающих людей из Поморья для обсуждения проекта, и затем Ломоносов составил подробный план экспедиции. В 1764 г. началась энергичная подготовка этой экспедиции, причем неутомимый Ломоносов сам руководил всем делом, вплоть до мелочей. Смерть Ломоносова помешала ему реализовать это замечательное начинание, довести его до конца. Через несколько недель после его смерти три корабля под командованием В. Чичагова вышли в плавание, пытались найти путь через льды, но им это не удалось. Неудачным оказалось и плавание в следующем году. Ломоносова уже не было, и без него некому было направить дело. Чичагов вернулся и в своем отчете объявил, что «открылась невозможность достигнуть до желаемого места, в чем не остается сомнения».

Позднейшие труды русских ученых и мореплавателей доказали, что Ломоносов был прав. Бесстрашные советские полярники на мощных советских судах не один раз прошли по пути, указанному Ломоносовым, и в третью Сталинскую пятилетку этот путь станет путем регулярного морского сообщения.

Ломоносов много раз возвращался к мысли о необходимости использовать хозяйственные ресурсы далекого Севера. В его время и эта мысль не могла быть осуществлена. Но когда Сергей Миронович Киров

призывал советских ученых и строителей на Север, туда, где вырос теперь город Кировск. он вспомнил Ломоносова.

Практическая жилка строителя и изобретателя сказалась в Ломоносове не только тогда, когда он изобретал всевозможные научные приборы, предлагал усовершенствования в мореходном деле, строил еще в начале своей деятельности, в 1748 г., первую химическую лабораторию в России. Она сказалась и в его увлечении стеклянным делом, и в его увлечении мозаикой, в котором выразились и его дарования художника. В начале 1750 годов Ломоносов в своей химической лаборатории усиленно занимался опытами по выделке окрашенного стекла; в результате более чем 3000 опытов Ломоносов добился выработки стекла любых цветов и оттенков. Тогда он занялся разработкой техники составления мозаичных картин<sup>1</sup>. Наконец, в 1752 г. он создал первую мозаичную картину, передав в ней произведение одного итальянского художника. Затем мозаичное производство Ломоносова расширилось, и он вместе со своими учениками приступил к осуществлению плана создания серии мозаичных картин для украшения огромного монумента Петру I, предположенного к сооружению. В 1764 г. была закончена первая картина из этой серии, по рисунку самого Ломоносова. Это — произведение колоссального размера (12 аршин × 11 аршин), изображающее Полтавский бой. Вторая картина, «Взятие Азова», была начата, но смерть Ломоносова оборвала работу над нею. И поныне «Полтавская баталия» Ломоносова украшает вестибюль центрального здания Академии наук СССР в Ленинграде.

Одновременно с организацией мозаичного дела, Ломоносов добиваясь возможности осуществить замысел постройки стеклянного завода на основе его изобретений. Для пропаганды своей мысли он написал замечательную поэму — «Письмо о пользе стекла», адресованное И. И. Шувалову, покровительствовавшему ему вельможе, на поддержку которого он рассчитывал. «Письмо» было издано отдельной брошюрой в 1752 г. В следующем же году Ломоносов получил на устройство завода большое поместье с 211 «душами» крестьян. Летом 1753 г. завод в деревне Усть-Рудицы (в Копорском уезде) был построен, причем всеми работами руководил сам Ломоносов; он же изобрел станки для нового в России производства, организовал весь процесс производства, обучал крестьян работе<sup>2</sup>. Впрочем, развернуть производство во всю ширь Ломоносову опять не удалось, и завод не только не принес ему заработков, но и разорял его. Последние годы его жизни были омрачены тяжкими материальными заботами.

Не ограничиваясь научно-теоретическими и научно-производственными трудами, Ломоносов много и горячо работал в области непосредственной организации научного дела в России и распространения просвещения в ней. Постепенно он занял руководящее положение в Академии наук, которую он старался реформировать, сделав ее более полезной для страны<sup>3</sup>. С 1758 г. он получил заведывание не только Географическим департаментом академии, но и ее Историческим собранием, и академическими университетом и гимназией, Ломоносов составил для университета проект устава, предусматривавший целый ряд поощрительных мер для учащихся и профессуры; проект требовал, между прочим, и такой меры: «духовенству к учениям, правду физическую показующим, не привязываться, а особливо не ругать наук в проповедях». Проект устава так и не был утвержден правительством до конца дней Ломоносова.

Ломоносов же был инициатором предприятия огромной важности: основания Московского университета; он составил проект его, и через И. И. Шувалова добился осуществления своего плана.

<sup>1</sup> См. Н. Макаренко, Мозаичные работы Ломоносова, Выставка «Ломоносов и елизаветинское время», т. VIII, П. 1917.

<sup>2</sup> См. Н. И. Сидоров, Усть-Рудицкая фабрика М. В. Ломоносова, Известия Академии наук СССР, Отд. обществ. наук, № 1, 1937 г.

<sup>3</sup> См. акад. Б. Д. Греков, Деятельность Ломоносова в Академии. Известия Акад. наук СССР, Отд. обществ. наук, № 1, 1937 г.

Насаждая просвещение в России, Ломоносов считал, что величайшим препятствием для «расширения наук», для прогресса и преуспевания страны в целом является недопущение в учебные заведения крестьян. Именно из среды народа ждал Ломоносов появления множества талантливых людей, «сотен Ломоносовых».

О судьбах народа, о его благополучии заботился Ломоносов не только в связи с вопросом о школах. Около 1761 г. он задумал написать ряд сочинений на темы внутренней политики правительства. Он хотел представить эти работы И. И. Шувалову, чтобы через него подействовать на императрицу и добиться реформ. План этих статей-проектов был широк; он должен был охватить следующие темы: 1) о истреблении праздности, 2) о исправлении нравов и о большем народе просвещении, 3) о исправлении земледелия, 4) о исправлении ремесленных дел и художеств, 5) о лучших пользах купечества, 6) о лучшей государственной экономии, 7) о сохранении военного искусства во время долговременного мира, 8) о размножении и сохранении российского народа. Как видим, Ломоносов имел в виду затронуть ряд важнейших вопросов экономики, политики, просвещения, военного дела. Неизвестно, в какой мере он выполнил свой план. Во всяком случае, до нас дошла только одна статья (в виде докладной записки И. И. Шувалову) — «О размножении и сохранении российского народа»<sup>1</sup>. Статья эта не только не была принята во внимание правителями страны, но не могла быть даже опубликована при жизни Ломоносова, да и в течение многих десятилетий после его смерти<sup>2</sup>. Ломоносов исходит в своих соображениях из констатации большого вопроса в политической жизни России XVIII века: недостатка населения и недостаточного роста его численности. Он исходит, с другой стороны, из положений учения о естественном праве, доказывавшего, что правительство существует только для блага народа. Ломоносов обнаруживает в своей статье превосходное знание народной жизни, и именно условия жизни народа он винит в недостатке прироста населения. Он считает, что главное бедствие в этом смысле — это не только малая рождаемость, но и слишком большая смертность, особенно детская, в крестьянской среде. Ломоносов предлагает для улучшения положения ряд мер. Ломоносов не ставил в своей статье вопроса о крепостном праве. Он не мог и мечтать о ликвидации его. Но те картины дикости, нищеты, суеверий, безнадежности жизни крестьянства, которые возникают на страницах его резкой, горячей статьи, говорят сами за себя.

---

<sup>1</sup> См. о ней статью И. К. Сухоплueva, Взгляды Ломоносова на политику народонаселения. Ломоносовский сборник Академии наук, 1911.

<sup>2</sup> «Письмо» Ломоносова было издано в сокращении, с большими цензурными пропусками, в 1819 г. в «Журнале древней и новой словесности» Олина (№ 6) и тогда же отдельным оттиском. Несмотря на сокращения, «Письмо» испугало александровских чиновников. Цензору, пропустившему его, угрожало увольнение, а у Олина отобрали журнал. Брошюра-оттиск «Письма» была запрещена. В 1842 г. «Письмо» было напечатано М. П. Погодиным в «Москвитянине» (№ 1), но опять с пропусками. Полностью оно было издано Н. С. Тихонравовым в 1871 г. в «Беседах в Обществе Любителей Русской словесности при Московском университете», вып. III.

Последние годы Ломоносова были тяжелы. Екатерина II, вступившая на престол в 1762 г., отнеслась к нему подозрительно; она видела в нем друга И. И. Шувалова, фаворита Елизаветы, а ведь она хотела отстранить от влияния всех, кроме «своих людей». Ломоносов был вежливо, но твердо отстранен от руководства Академией наук. Ему казалось, что дело его жизни сорвано, что из его замыслов ничего не вышло. Ломоносов ошибался. Он оставил яркий и незабываемый след в истории русской культуры. Но его мечты были так ослепительны и колоссальны, что достигнутые результаты казались ему сравнительно незаметными. Большого же и нельзя было сделать в условиях, в которых он жил. Между тем, разочарование в успешности подъятых им трудов подорвало силы Ломоносова. Утомленный непомерной работой и нервным напряжением, Ломоносов умер 4 апреля 1765 г., пятидесяти трех лет от роду.

**Поэзия Ломоносова.** Среди разнообразных трудов Ломоносова на пользу русской культуры его поэтическое творчество занимает почетное место. И в этой области ему пришлось создавать многое заново. Правда, его предшественники, в частности Кантемир и Тредиаковский, подготовили для него почву, но их поэтическая работа не могла удовлетворить Ломоносова. Для новой русской литературы, как и для науки, он явился творцом и основоположником.

Для Ломоносова в пору расцвета его сил поэзия не была и не могла быть его личным делом. Она была частью его просветительской общественной деятельности. Поставив своей целью поднять культуру своей страны, Ломоносов считал нужным и свое литературное дарование поставить на службу основной цели своей жизни. Характерные в этом смысле изменения произошли в самой тематике его поэтического творчества после его возвращения из-за границы. До нас не дошли оригинальные стихотворения Ломоносова, несомненно написанные за границей, кроме оды на взятие Хотина. Но мы можем судить о его творчестве в 1739 г. по отрывкам его стихов, приведенных в качестве примеров в «Письме о правилах российского стихотворства». И вот мы видим, что Ломоносов писал нежные лично-лирические стихи, писал о любви, печальной или счастливой, в духе ранней немецкой анакреонтики.

Любовные песенки, как и вообще личная лирика, исчезают из поэзии Ломоносова после возвращения его в Россию. В Германии он был только студентом, вольной птицей, и, выполнив свои обязанности, он мог петь о чем ему хотелось. В России он стал другим человеком: перед ним раскрылось огромное поле деятельности; он весь целиком уже не принадлежал себе, а принадлежал государству. И поэзия его должна была стать поэзией больших государственных тем; личные темы отодвинулись для Ломоносова в тень, а на первый план выдвинулись темы государственного строительства и просвещения.

Уже в последнее десятилетие своей жизни Ломоносов характерным образом выразил свое отношение к задачам своей поэзии. Вероятно, к концу 1750 годов относится стихотворный «Разговор с Анакреоном» Ломоносова (он был издан лишь после смерти Ломоносова). Это очень своеобразное произведение: оно построено



таким образом: Ломоносов переводит оду Анакреона, а затем, в виде ответа, дает свое стихотворение, затем опять «реплика» Анакреоча, и опять ответ Ломоносова и т. д. В первой же своей стихотворной речи Анакреон отказывается воспевать героев, так как его гусли (лира) поневоле велят петь ему только любовь. Не таков Ломоносов. Он отвечает певцу любви, вина и беззаботных радостей:

Хоть нежности сердечной  
В любви я не лишен,  
Героев славой вечной  
Я больше восхищен.

Струны его, ломоносовской, лиры поневоле «звучат геройский шум». В другом стихотворении Анакреон славит веселье старичка, не желающего тужить ни мало ни о чем. Ломоносов отвечает сравнением Анакреона с величественным и суровым республиканцем Катонем, отдавшим свою жизнь за отечество:

Ты (Анакреон) жизнь употреблял как временну утеху.  
Он (Катон) жизнь пренебрегал к республики успеху.

Ломоносов отказывается сделать вывод из этого сравнения:

Несходства чудны вдруг и сходства понял я:  
Умнее кто из вас, другой будь в том судья.

Но трудно сомневаться, что Катон с его героическим патриотизмом и «упрямой славной» является победителем в этом состязании в глазах Ломоносова. Наконец, очень знаменательна и последняя пара стихотворений «Разговора». Анакреон обращается к живописцу с просьбой написать портрет его возлюбленной, и сам дает — в переводе Ломоносова — описание обольстительной возлюбленной. Ломоносов в ответ Анакреону также обращается к живописцу, чтобы он нарисовал для него портрет его любимой, его матери, потому что его любимая — это Россия.

Следует подчеркнуть, что понимание Ломоносовым литературы, как государственного дела, является прямым следствием и продолжением традиций передовой культуры времени Петра I.

Основным видом поэтического творчества Ломоносова, основным жанром его была «торжественная» или иначе «похвальная» ода. Начиная с 1739 г. Ломоносов писал такие оды вплоть до 1764 г., и они занимают наибольшее место в собрании его стихотворений, и сосредоточивают основные завоевания его в области поэзии. И для современников и для потомков Ломоносов был по преимуществу одописцем.

Торжественная ода, как мы ее знаем по творчеству Ломоносова, — это обширное стихотворение, состоящее из многих строф, причем каждая строфа также обширна (строфы ломоносовских од заключают всегда по десяти стихов). Написание и издание их приурочивалось чаще всего к официальным торжествам: дням рождения, именин, восшествия на престол и т. д. императрицы, в

частности, Елизаветы Петровны, к царствованию которой, длившемуся двадцать лет, относится основной период творчества Ломоносова. В эти дни, отмечавшиеся празднествами и в Академии наук и во дворце, Ломоносов выступал с поэтическими заявлениями о тех идеях, которые он хотел внедрить в сознание своих современников и, прежде всего, в сознание руководителей страны. Ода Ломоносова была всегда большой декларацией, идейно насыщенной и политически направленной. Это было лирическое, даже патетическое произведение, но лирика в нем была не индивидуальная, а так сказать коллективная, выражавшая чаяния и стремления всего государственного организма. В то же время торжественная ода играла роль как бы стихотворной передовой статьи, установочного высказывания, чрезвычайно ответственного и касавшегося не отдельных деталей политической жизни, а общего направления ее. Каждая из таких од могла вместить несколько тем, в целом дававших поэтическое обозрение и обобщение задач, стоявших перед страной, и ее завоеваний. Таким образом, ода Ломоносова действительно оказывалась полным выражением идеи государственной поэзии. Она и связывалась всем своим содержанием с действиями государственной власти. Большое место в ней всегда занимала восторженная похвала императрице, прославление ее (отсюда и название «похвальная ода»), и эта похвала была гимном русской петровской государственности в лице ее главы, как бы ее венца и знамени — дочери самого Петра.

Нужно указать, что устойчивый характер ломоносовских од (он написал 20 таких од за свою жизнь, причем каждая из них — это целая поэма) с их специфическим тематическим строем, с их устойчивой строфой из десяти стихов четырехстопного ямба, с их своеобразным величественным и напряженным стилем, был собственным созданием Ломоносова. На Западе не существовало развитой традиции торжественной оды, и то, что было, не совпадало с одами Ломоносова по характеру. Буало написал одну военную оду. Жан-Батист Руссо писал не мало од, но они несходны с ломоносовскими, хотя Ломоносов и почерпнул у Руссо отдельные элементы своей одической системы. Мелкие французские одописцы начала XVIII века, вроде Лефранк де Помпиньяна, не могли существенно повлиять на Ломоносова. Ода Гюнтера, отразившаяся на ломоносовской первой оде, наиболее близкая вообще к ломоносовской системе, не дала также традиции. Вообще же говоря, торжественная ода не характерна для западной поэзии классицизма (Гюнтер не был классицистом), а тот тип ее, который мы находим у Ломоносова, и своеобразен вообще, и противоречит своим стилем навыкам логической манеры классического рационализма. Иное дело русская поэзия XVIII века после Ломоносова. Повинуясь примеру великого поэта, она выдвинула оду на видное место среди других поэтических жанров, даже в системе классицизма, оформившегося окончательно в творчестве Сумарокова и его учеников; впрочем, на первых порах русские классицисты также не жаловали торжественную оду. Во всяком случае следует признать преобладающий в творческом наследии Ломоносова жанр оды его собственным созданием, включившим в себя, однако, опыт одической поэзии Запада.

**Политическая концепция од Ломоносова.** Политический, государственный характер поэзии Ломоносова вообще и его од, в частности, ставит вопрос о содержании той политической концепции его, которая позволила ему творить искусство передовое, и все же связанное с деятельностью правительства Елизаветы Петровны. Основой политического мышления Ломоносова была идея «просвещенного абсолютизма», увлекавшая лучшие умы Европы в первой половине XVIII столетия, и в значительной мере сохранявшая свое обаяние почти что до самой французской революции 1789 г. Она возникла на базе механического представления о государстве и явилась выражением ограниченности буржуазного либерализма XVIII столетия в Европе. Между тем, этот буржуазный либерализм был передовой формой политической идеологии даже в наиболее передовых странах еще в середине XVIII века. Теорию «просвещенного абсолютизма» проповедывали такие люди, как Вольтер; не чужд этой теории был даже Гельвеций. Так же, как эти революционеры мысли, Ломоносов думал, что абсолютный монарх стоит выше заинтересованности в делах любой из социальных групп подвластного ему государства, что его власть парит над обществом, над классами.

Сторонники теории «просвещенного абсолютизма» считали, что государственный уклад страны зависит от воли и разума ее главы, монарха-законодателя. Если монарх издает плохие законы или же следует ранее изданным плохим законам, народ страдает и государство бедствует. Но стоит монарху, свободному в своих действиях, ничем не ограниченному, понять подлинные задачи государства, понять, в чем заключается благо народа, и он сможет издать мудрые, хорошие, справедливые законы, и государство будет благоденствовать. Почему же монархи не издают хороших законов? — Потому что они не знают истины, потому что их уловили в свои сети попы-мракобесы или феодалы-угнетатели. И вот задача, поставленная перед собой представителями XVIII столетия, — открыть глаза не только народам, но и царям. В этом — почетнейшая задача философов, ученых, литераторов. Они должны произвести революцию в умах, ниспровергнуть иго предрассудков. Первыми их учениками должны быть монархи-абсолютисты. Если такой монарх просветится, усвоит учение философов о том, что государство создано для блага народа, то он станет на путь прогрессивных реформ, даст народу свободу, уничтожит власть церкви. Именно эта система взглядов заставляла Вольтера «дружить» с Фридрихом II или поддерживать связь с французским королевским двором до тех пор, пока его не прогнали из Пруссии и из Франции.

Ломоносов тем более верил в огромные возможности прогресса страны, руководимой и перестраиваемой «просвещенным деспотом», что перед ним был явный и неоспоримый пример успешной и прогрессивной деятельности самодержца, Петра I. Он был уверен в том, что Петр доказал реальность его надежд. Ведь на престоле сидит родная дочь Петра. Так естественно, казалось ему, что дочь будет продолжать дело отца, что она должна продолжать его. Он был и в этом смысле человеком петровского закваса. Он ждал, он надеялся на то, что вслед за грандиозным шагом вперед, за

толчком, данным России Петром, последуют дальнейшие, не менее грандиозные преобразования, не менее глубокие сдвиги. Он призывал это движение вперед и, подобно просветителям Франции, он взял на себя обязанность пропагандировать истину, объяснять царице ее обязанности, служить ее учителем и вдохновителем. Ломоносов поставил ставку на русскую монархию. В самом деле, ему не на кого было больше поставить ставку. В стране всеми делами заправляли помещики-дворяне и их слуги. Они монополизировали не только власть, не только жизненные блага, но и культуру.

Ломоносов хотел, чтобы эта монополия была разбита, и прежде всего в области культурной, потому, что подъем народной культуры был для него подъемом народа вообще. Но кто бы его поддержал в этой борьбе? Крестьянство, народ был еще слишком далек от сознательных идеалов Ломоносова. Да он и не мог вступить за просветителя, не имея права голоса в государстве. Буржуазия не хотела идти против помещиков, поскольку она выгодно устроилась при помещичьем режиме. Остался монарх-самодержец, по представлениям Ломоносова, стоявший над классами, имевший все возможности, поняв его, Ломоносова, повести страну путем прогресса.

Трагедия Ломоносова заключалась в том, что жизнь постоянно и жестоко разбивала его надежды на самодержца, его концепцию спасительного просвещенного абсолютизма. Ломоносов не мог не убеждаться в том, что русская монархия — не то, о чем он мечтал, что, несмотря на все его усилия, она не хочет «просвещаться», не может проникнуться его идеалами, его планами. Ломоносов не понимал, но он не мог не чувствовать органической неприемлемости его программ для правительства и глубокой связи правительства с помещичьим господством в стране. Однако же и это сознание не заставило его отступить. В процессе труда и борьбы у него сложилось особое, своеобразное отношение к принципу просвещенного абсолютизма. Он решил что если надеяться на просвещенность русского абсолютизма нельзя, то он, Ломоносов, должен предложить ему своего рода союз. Пусть самодержавие только поддержит его, Ломоносова, всей своей неограниченной мощью. А уж он сам знает, что тогда делать: он сам справится, — не с политическими реформами, конечно, но с задачами просвещения страны.

Именно поэтому Ломоносов в своих одах говорил от лица правительства. Его оды — это манифесты той просвещенной власти, о которой мечтал Ломоносов, а вовсе не Елизаветы Петровны.

Насколько идеология од Ломоносова, принимавшая внешнюю окраску правительственных высказываний, была тем не менее идеологией самого Ломоносова, а не фактического, реального правительства того времени, видно из расхождений между взглядами, выраженными в ломоносовских одах, и теми, которые были свойственны помещичьей монархии. Ломоносов не стеснялся излагать в своих одах проекты, планы, прогнозы, вовсе не подлежащие исполнению с точки зрения самодержавия. Это положение может быть показано на одном примере, достаточно ярком.

Ломоносов, вообще говоря, был противником войны. Это не значит, что он отрицал необходимость воевать в некоторых случаях, когда только оружием можно было добиться пользы для отечества. Он прославлял в стихах победы Петра I. Его военная ода 1739 г., строфы оды 1742 г., посвященные войне с шведами, сильное описание взятия Нотебурга в поэме «Петр Великий» и другие его произведения свидетельствуют, что он не боялся войны и ценил храбрость в необходимых войнах. Но принципиально он был против войны. И вот как раз тогда, когда Елизавета Петровна усердно бряцала оружием, Ломоносов выступал с прославлением мира. Так, свою лучшую и самую знаменитую оду, «На день восшествия на престол Елизаветы Петровны 1747 г.», Ломоносов начал восторженным гимном миру, приносящему благополучие стране, покой народу. Ломоносов славит Елизавету за то, что, вступив на престол, она вскоре же (в 1742 г.) прекратила войну с Швецией. Между тем, именно в тот момент, когда была создана эта ода, Елизавета собралась послать русские войска на помощь Австрии, Англии и Голландии, воевавшим с коалицией германских государств.

Ломоносов выступает против воинственного проекта царицы и ее правительства: «Молчите, пламенные звуки, и колебать престаньте свет!» и т. д.

В оде 1748 г. Ломоносов горячо славил Елизавету за то, что она пресекла войну на Западе. Во время Семилетней войны позиция Ломоносова в этом вопросе была сложна. Он не мог не приветствовать блистательные успехи русских войск. Но он все же хотел мира, хотел, чтобы правительство, увлеченное победами, занялось внутренними делами, просвещением, благом страны. И вот, уже в 1757 г., вскоре после начала войны, он восклицает в оде: «Умолкни ныне, брань кровава!»

Он говорит, что «всех приятнее побед» для россиян — надежда вновь видеть на троне Петра. «На что державы ей чужие!» — говорит Ломоносов о Елизавете и вкладывает ей в уста слова, не совсем соответствующие ее намерениям на самом деле. То же и в оде 1761 года. Около этого же времени написан был «Разговор с Анакреоном». И это произведение Ломоносов заканчивает обращением к Елизавете, как будто не идущим к теме, но нужным ему, так как он не устаёт повторять то, что он считает важным для страны: «Великая промолви мать И повели войнам престать!» Наконец, в написанной, в 1761 г. второй песне поэмы «Петр Великий» Ломоносов посвятил вопросу о войне и мире много места. Он славит победы Петра, но затем он вставляет в поэму как бы монолог, в котором выражает свое принципиальное осуждение войны (мысль этого монолога напоминает знаменитые стихи в «Валерийке» Лермонтова). Все же заканчивает Ломоносов тем, что Петр оправдал войну, которую он вел против воли, целями самой этой войны, строительством новой России.

Идея «просвещенного абсолютизма», лежавшая в основе политической ориентации од Ломоносова, обуславливала и преобладание в них самой темы изображения идеального монарха. В качестве такого идеального правителя страны выступают у Ломоносова прежде всего царствующие императрицы, в большинстве од — Елизавета Петровна, потом — Екатерина II. На протяжении десятков, а иногда и сотен стихов Ломоносов славит, хвалит, превозносит императриц, вновь и вновь возвращаясь к этой теме. Он приписывает, например, Елизавете все дарования, добродетели, все достоинства наилучшего

из возможных самодержцев; он говорит о блаженстве России под скипетром «дщери Петра», о том, что Елизавета Петровна велика в войне и в мире, что она покровительствует наукам, что ее любят все народы, ей подвластные, что она солнце своей страны. Конечно, во всех таких неумеренных похвалах была доля обязательных комплиментов, входивших в официальный ритуал. Но сущность их была не только в том. Следует обратить внимание на то, что в величественных и обаятельных образах царей, созданных Ломоносовым в его одах, нет стремления к портретному сходству, нет индивидуальных черт, характеризующих именно данное лицо, например, Елизавету или Екатерину. Ломоносов нисколько не ставит своей задачей изобразить конкретного русского самодержца или самодержицу. Да ему и вообще не была свойственна тенденция к изображению реальной действительности; поэтом-реалистом он не был. В своих одах он рисует не Елизавету, а высокий благородный образ того идеального монарха, о котором он мечтает, от которого ждет блаженства и прогресса России. Поэтому все цари, которых воспевал Ломоносов, более или менее похожи у него друг на друга: цари менялись, а ломоносовский идеал оставался неизменным. Уже в конце оды 1739 г. легким очерком дана формула этого идеала, и в данном случае он носил имя Анны Ивановны. Через 2 года пришлось проповедывать тот же возвышенный образ уже под именем маленького царя Ивана Антоновича (ода 1741 г.), причем Ломоносова, воспевающего не только ручки и ножки царя-младенца, но и его щедроты и будущие подвиги, нисколько не смущает то обстоятельство, что его герою — полгода от роду. Пафос мечты, сиявший и манивший блеск ломоносовских од — это и был пафос его поэзии. Да и не мог иначе творить высокое Ломоносов; слишком мало было высокого вокруг него; зато как много было прекрасного и великого в нем самом, в ломоносовских чаяниях, в прозреваемой им будущей судьбе могучего государства<sup>1</sup>. Об этих прозрениях и чаяниях и писал Ломоносов в стихах; а то, что образ достойного руководителя страны будут называть Иваном, Елизаветой, Петром III или Екатериной II, ему было в сущности безразлично, и он удовлетворялся одной-двумя внешними чертами приурочения оды к данному лицу, вроде ручек и ножек малютки-Ивана или указания на «Голстинию», родину Петра III, в оде, ему посвященной, — а в остальном считал себя свободным от пут убогой действительности.

---

<sup>1</sup> В свете сказанного выше теряет значение обвинение Ломоносова в неискренности и лести, которое выдвигалось многократно по поводу его похвальных од и в XIX и еще в XX веках. Дело осложняется здесь тем, что Ломоносова, уже начиная с 1770-х годов, усердно старались присвоить себе официально-правительственные круги. Уже к началу XIX века из его наследия была сочинена официальная икона, и царское правительство объявило великого человека своим верным слугой. Это можно было сделать потому, что подлинное звучание од Ломоносова забылось, и потому, что похвальная ода после Ломоносова, особенно в начале XIX столетия, сделалась в основном жанром казенного характера, жанром официально-реакционных песнопений во славу царя. Именно с этим казенным описанием, как и с казенным умилением по поводу фальсифицированного Ломоносова, боролся Пушкин, а за ним и критики-

Конечно, созданный Ломоносовым образ идеального монарха, так явно превышавший все реальные возможности подлинных российских самодержцев, служил уроком этим самодержцам, а отчасти и укором им. Ломоносов в качестве просветителя не боялся поучать царей. Так, например, в оде 1762 г. Ломоносов обращается к царям:

Услыште, судии земные  
И все державные главы:  
Законы нарушать святые  
От буйности блюдитесь вы,  
И подданных не презирайте,

Но их пороки исправляйте  
Ученыем, милостью, трудом.  
Вместите с правдою щедроту,  
Народу наблюдайте льготу,  
То бог благословит ваш дом.

Тема идеального монарха приобретает у Ломоносова особое, наиболее значительное содержание там, где он говорит о Петре I. Петр — это любимый герой Ломоносова, воспетый им много раз в различных жанрах. Поэтическая речь Ломоносова становится исключительно патетической, яркой, убедительной, как только она коснется Петра I<sup>1</sup>. Петр для Ломоносова заключал в себе много черт, действительно свойственных его идеальному представлению о просветителе-царе, прогрессивном руководителе страны. Петр для него служил доказательством возможности осуществления его идеала и примером, образцом для монархов.

Изображая Петра, Ломоносов выдвигал и подчеркивал только те черты его личности и его деятельности, которые он считал заслуживающими подражания. И тот величественный образ царя-гражданина, который Ломоносов воплотил в своих стихах о Петре, отразился во многих прекрасных произведениях русской литературы (например в «Полтаве» Пушкина). Это был образ труженика, работника на троне, посвятившего свою жизнь служению государству, неустанно стремящегося к общему благу, забывая о себе; это был образ просветителя родины, реформатора, отрекшегося от старины, прокладывающего для своей страны новые пути.

В оде 1747 г. Ломоносов посвящает Петру ряд стихов, в которых речь идет и о его борьбе с варварством, и о победах, и о строительстве флота, и о постройке Петербурга, и о насаждении наук. В оде 1752 г. Ломоносов говорит о том, что Петр «свет открыл России всей»; в оде 1761 г. в Петре Ломоносов видит «защитника, отца и героя»; в надписи к статуе Петра он писал:

Се образ изваян премудрого Героя,  
Что ради подданных лишив себя покоя,  
Последний принял чин и царству служил,  
Свои законы сам примером утвердил,

---

демократы, например Белинский, отрицают поэтическое достоинство од Ломоносова. Однако в настоящее время у нас нет никаких оснований продолжать борьбу в ущерб Ломоносову. Когда Советская страна поминала память великого сына русского народа в день 125-летия со дня его рождения (18 ноября 1936 г.), в статьях, помещенных в центральной прессе, вопрос об одах Ломоносова был поставлен на правильный путь его разрешения.

<sup>1</sup> См. Д. К. Мотольская, Петр I в поэзии XVIII века, Ученые записки Ленингр. пед. института им. А. И. Герцена, т. XIV, 1938.

Рожденны к скипетру простер в работу руки,  
Монаршу власть скрывал, чтоб нам открыть науки...

Наконец, гимном славы Петру должна была стать эпическая поэма «Петр Великий», из которой Ломоносов написал только две песни. В первой песне повествуется о походе Петра с гвардией на Север, обратившем в бегство от Архангельска шведский флот; тут же, в виде рассказа самого Петра, излагается история стрелецких бунтов; во второй песне Петр на пути от Белого моря к Петербургу «осматривает горы и, приметив признаки руд и целительных вод, намеряется основать заводы, чтобы в близости производить металлы для новых войск и для флота. Нестройность Ладожского озера... подает ему мысль соединить Волхов с Неввою впредь великим каналом» (изложение содержания поэмы, сделанное самим Ломоносовым). Затем подробно описывается взятие Петром Нотебурга (Шлиссельбурга).

**Темы од Ломоносова.** Величие Петра, величие идеального монарха вообще, воспеваемое Ломоносовым, было для него как бы символом величия самой России. Слава и польза России, — вот, в сущности, главная, в конце концов единственная обобщающая тема одического, да и вообще почти всего поэтического творчества Ломоносова. Величие родины, ее мощь, ее огромные возможности Ломоносов воспевает восторженно, с огромной любовью и благоговением к ней. Он находит яркие поэтические краски для изображения природных богатств и необъятных просторов родной страны. Он находит гордые и смелые слова для изображения одаренности, могучего духа русского народа в войне и в мире. Вспомним великолепные строфы оды 1747 г., посвященные этой теме, или же грандиозный аллегорический образ России в оде 1748 г.

Такие же мотивы — в оде Петру III 1762 г. (строфы 15—16) или в оде Екатерине II.

Мечтая о великом будущем своего отечества, Ломоносов не устает проповедывать в своих стихах необходимость для него просвещения, наук. Рисуя великолепные картины богатой природы неизведанных еще краев России, он призывает направить усилия правительства и народа туда, на освоение всех этих богатств; он доказывает, что именно наука поможет создать благосостояние государства. Он обращается к императрице:

Возри на горы превысоки,  
Возри в поля свои широки,  
Где Волга, Днепр, где Обь течет;  
Богатство в оных потаенно  
Наукой будет откровенно...

(Ода 1747 г.)

Ломоносов мечтает о том времени, когда наука заставит природу отдать свои сокровища людям. Он мечтает о том, как «сребро и золото» потекут из недр Урала, как просвещение научит людей его родины подчинить себе стихию. Излюбленная Ломоносовым тема прославления наук была для него одновременно темой прославления будущего прогресса России. Он был уверен в том, что русский народ способен выдвинуть из своей среды многих творцов культуры, которые смогут дать стране гораздо больше, чем выписанные из-за



границы ученые. Он обращался к будущим русским ученым, своим ученикам:

О вы, которых ожидает  
Отечество от недр своих  
И видеть таковых желает,  
Каких зовет от стран чужих,  
О, ваши дни благословенны  
Дерзайте ныне ободренны

Раченьем вашим показать,  
Что может собственных Платонов  
И быстрых разумом Невтонов  
Российская земля рождать  
(Ода 1747 г.).

В оде 1750 г. Ломоносов опять обращается к русским ученым, и его завет до сих пор звучит волнующим призывом:

Пройдите землю и пучину,  
И степи, и глубокий лес,  
И нутр Рифейский, и вершину,  
И саму высоту небес.

Везде исследуйте всечасно,  
Что есть велико и прекрасно,  
Чего еще не видел свет.

Далее он рисует грандиозную картину того, что, по его мнению, должны принести России науки в своем практическом применении. Тут и кораблестроение, и строительство каналов, и мысль о мирном завоевании огромных пространств земли путем осушения болот, и строительство городов, и развитие металлургической промышленности, и научное развитие сельского хозяйства. Понятно само собой, насколько неосуществим был весь этот план в условиях крепостничества и монархии. Но Ломоносов горячо проповедывал свою колоссальную мечту.

Он обращается к отдельным наукам; к механике:

Наполни воды кораблями,  
Моря соедини реками,  
И рвами блага иссуши;

Военны облегчи громады,  
Петром основанные грады  
Под скиптром дщери соверши.

Далее идет химия:

В земное недра ты, Химия,  
Проникни взора остротой,  
И что содержит в нем Россия,  
Драги сокровища открой.

Отечества умножить славу  
И вящше укрепить державу  
Спеши за хитрым естеством.

Астрономия и география также должны прославить отечество; наконец, Ломоносов обращается к метеорологии:

Наука легких метеоров,  
Премены неба предвещай,  
И бурный шум воздушных споров  
Чрез верны знаки предъявляй;  
Чтоб земледелец выбрал время,

Когда земле поверить семя,  
И дать когда покой браздам,  
И чтобы, не боясь погоды,  
С богатством дальни шли народы  
К Елизаветиным брегам.

Вообще говоря, Ломоносов-ученый неотделим от Ломоносова-поэта. Ломоносов-поэт любит говорить в своих стихах о неизмеримых силах природы, о чудесных явлениях ее; но он не только удивляется мощи природы, он в тех же стихах воплощает свои мысли о ней. Природа для него не просто красивая картина, которой можно любоваться, а мастерская, лаборатория, в которой надо и можно

творчески трудиться. Так вначале своего поэтического пути Ломоносов описывал в стихах великолепную картину звездной ночи, — и сразу же эта картина вызывает у него мысли о причинах того величественного явления природы, которое он часто наблюдал в юности на Севере, в родной Денисовке и на Белом море, — северного сияния. Ломоносов поэтически изложил взгляды науки его времени и свое собственное объяснение этого явления («Вечернее размышление при случае великого северного сияния»).

Поэзия и наука органически сливаются в замечательном произведении Ломоносова, «Письме о пользе стекла», стихотворном трактате на научно-пропагандистскую тему. «Письмо» представляет собой целую дидактическую поэму, в жанровом отношении близкую, например, к «Поэтическому искусству» Буало. Ломоносов дает в ней не только доказательства своей мысли о необходимости производства стеклянной продукции и обзор ценных вещей, изготовляемых из стекла, но и широкую картину научной и промышленной деятельности человека, его побед над природой в процессе творческого труда.

**Ломоносов и церковь.** Научно-просветительская деятельность Ломоносова вообще, и, в частности, пропаганда науки в его поэзии ставили его в сложные и неприязненные отношения к церкви, игравшей не малую роль на верхах государства при Елизавете Петровне. Ломоносов не был, да и не мог быть в то время атеистом. Он сближается и в этом вопросе с западными просветителями первой половины XVIII века, деистами, для которых бог — это принцип жизни природы, закон ее. Такое отношение к религии, которое Ломоносов считал возможным примирить с научным мировоззрением, довольно явственно сказывается в так называемых «духовных одах» Ломоносова, т. е., в основном, в его стихотворных переложениях из Библии.

Деистическое мировоззрение Ломоносова с точки зрения официальной церкви было неверием; его научная деятельность была ересью, подкопом под основы церковного учения. Ломоносову приходилось выдерживать напор вражды церковников, позволявших себе в проповедях и нападки на науки, непосредственно задевавшие Ломоносова. Он в свою очередь резко враждебно относился к реакционным мракобесам в рясах и не скрывал своего отношения к ним. Его борьба с церковниками также нашла выражение и в его поэтической работе, конечно, в произведениях, вовсе не рассчитанных на печать. В 1756—1757 гг. Ломоносов дал бой церковникам: в это время стало известно его стихотворение «Гимн бороде». Это была целая ода навыворот, остро сатирическая, едкая и в то же время веселая, зло высмеивавшая «бородачей». В «Гимне» были даны защитные указания на то, что он, якобы, направлен против раскольников-старообрядцев; однако эти указания никого не могли обмануть; расправившись попутно со староверами, Ломоносов все жало своей сатирической песни направил против российского духовенства, против его невежества, корыстолюбия, вражды к знанию и науке. Особенно оскорбил церковников куплет в котором Ломоносов так славит бороду:

О, прикраса золотая,  
О, прикраса дорогая,  
Мать дородства и умов,

Мать недостатков и чинов,  
Корень действий невозможных,  
О, завеса мнений ложных!

Следовательно, Ломоносов объявлял церковное учение ложным мнением!

«Гимн бороде» распространялся в списках. Он стал известен синоду и князья церкви пришли в ярость. Синод подал Елизавете Петровне целый доклад о нечестивом стихотворении, и требовал сожжения «Гимна» «через палача под виселицею», а для Ломоносова — отсылки его в синод для «жестокой казни».

Дело это грозило Ломоносову несчастьем, так как «кощунство» каралось в XVIII веке страшными карами. Но туча прошла мимо него, вероятно, не без вмешательства его покровителей, и прежде всего И. И. Шувалова: доклад синода не имел последствий. Между тем, вокруг «Гимна бороде» возгорелась целая литературная битва. На Ломоносова напали его враги в бранных статейках и стихотворениях; эти памфлеты и пасквили вызвали в свою очередь ответы. Полемика была груба, полна брани и нападок на личности, но в ней выразилось то озлобление, которое накопилось и у Ломоносова с его сторонниками, и у реакционных церковников с их помощниками друг против друга. Между прочим, Ломоносов считал рьяным участником нападок на «Гимн бороде» Третьяковского, подозревая его авторство в пасквильных письмах к нему, Ломоносову, и к профессорам Миллеру и Поповскому, ходивших с выдуманной подписью Зубницкого, а также в ругательной пародии на стихотворение Ломоносова под названием «Переодетая борода или гимн пьяной голове». Однако Ломоносов ошибался. Под именем Зубницкого скрылся, скорее всего, архиепископ Сильвестр Кулябка, в которого, между прочим, метил и персонально Ломоносов в своем «Гимне». Автор «Переодетой бороды» нам неизвестен, но им не был Третьяковский. Поэтому оскорбления, адресованные Третьяковскому в стихотворении Ломоносова «Зубницкому», не были заслужены Третьяковским<sup>1</sup>.

Как и сам «Гимн» Ломоносова, вся перебранка по его поводу не могла проникнуть в печать очень долго, до середины XIX века. Но современники, интересовавшиеся литературными делами, знали эту своеобразную подпольную поэзию и даже прозу, ходившую в списках, достаточно хорошо.

На одного из иерархов, находившего, что риторика, которой так усердно занимался Ломоносов, — наука бесполезная, Ломоносов напал в эпиграмме (довольно обширной), в которой опять-таки обличал невежество духовенства; эпиграмма начиналась так:

Пахомий говорит, что для святого слова  
Риторика ничто; лишь совесть будь готова,  
Ты будешь казнодей [т. е. проповедник], лишь только стань попом,  
И стыд весь отложи. Однако, врешь, Пахом,  
На что риторику совсем пренебрегаешь?  
Ее лишь ты одну, и то худенько знаешь...

<sup>1</sup> См. В. Н. Перетц, К биографии Ломоносова (Кто был Христофор Зубницкий?), — Ломоносовский сборник Академии наук 1911 г.

И кончалась следующим двустишием:

Нравоучением преславный Телемак  
Стократ полезнее твоих нескладных врак.

В эту же антицерковную линию поэтической работы Ломоносова включено и его превосходное маленькое стихотворение о Копернике и Птолемея («Случились вместе два астронома в пиру»). Дело в том, что церковь упорно отстаивала средневековое представление о том, что солнце ходит вокруг земли, объявляя обратную (гелиоцентрическую) теорию, уже прочно доказанную научно Коперником, нечестивой и еретической, идущей против Библии. Борьба за гелиоцентрическую теорию в России в XVII и в XVIII веках составляет любопытную страницу из истории общей борьбы просвещения и передовой мысли с реакцией церковного толка, со средневековьем в сознании людей<sup>1</sup>. Характерны в этом смысле цензурные мытарства кантемирова перевода «Разговоров о множестве миров» Фонтенеля. И вот, когда Ломоносову пришлось столкнуться с этим вопросом в его астрономическом исследовании «Явление Венеры на Солнце» (1761), он решил ударить по антинаучным, реакционным претензиям церкви; но он не считал нужным вступать с врагами системы Коперника в длительную научную дискуссию; он разделался с ними стихотворной шуткой, включенной в научную работу.

Как бы развернутым и вдохновенным поэтическим комментарием к стихотворению Ломоносова о Копернике и Птолемея является обширное отступление от темы в «Письме о пользе стекла» (написанное раньше), в котором поэт говорит о Прометее и об исконной борьбе науки с суеверами и мракобесами, пользовавшимися религией для нападения на знание. Изложив миф о Прометее, Ломоносов высказывает здесь предположение, не заключено ли в этом мифе смутное воспоминание о трагической судьбе великого испытателя природы, угнетенного языческими суеверами.

Далее Ломоносов повествует о том, как греческий астроном III века Аристарх, высказавший мысль, что земля вращается вокруг своей оси и вокруг солнца, был объявлен нечестивцем философом Клеантом. Говоря здесь же о языческих жрецах, из корыстных целей стремящихся держать народы в невежестве, Ломоносов имеет в виду христианских мракобесов-церковников.

**Стиль Ломоносова.** Поэзия Ломоносова явилась великим и победным этапом развития русской культуры не только благодаря тем идеям, которые она воплотила, но и благодаря исключительному и невиданному еще в России блеску поэтического стиля, воплощавшего эти идеи и глубоко соответствовавшего им. Ломоносов-поэт отдал дань тому стилю, который был господствующим в европейских литературах его времени, классицизму. Его представление о четком разделении литературных произведений на жанры было следствием влияния на него классической системы, так же, как его стремление следовать некоторым из правил искусства, установленным классицизмом.

<sup>1</sup> См. Б. Е. Райков, Очерки по истории гелиоцентрического мировоззрения в России, Л. 1937.

Поэтическая деятельность Ломоносова протекала в ту эпоху, когда все европейские литературы были в большей или меньшей степени захвачены властью классицизма. Конечно, Ломоносов не мог не подчиниться до известной меры инерции этого могучего стиля, его гражданских идеалов, его централизующего мировоззрения, связанного с организаторской ролью абсолютизма в европейских странах. Но в основном, в самой сути художественного метода поэзия Ломоносова не может быть включена в круг явлений, обозначаемых наименованием классицизма. Ей остался чужд рационалистический взгляд на действительность, на искусство, на слово, логический характер суховатой классической семантики, боязнь фантазии, схематизация отвлеченной мысли, лежащие в основе поэтического метода. Деловитая простота, трезвость классицизма не могла быть приемлемой для Ломоносова-мечтателя, творца грандиозных видений будущего, а не систематизатора настоящего. Титанические образы идеала, характерные для Ломоносова, ведут нас к традиции не аналитического метода классицизма, разлагавшего на составные понятия живую плоть действительности, а к космическому синтезу и обобщению идеальных чаяний человечества в искусстве Возрождения. Ломоносов и был последним великим представителем европейской традиции культуры Возрождения в поэзии. Он воспринял традиции Ренессанса через немецкую литературу барокко, явившуюся в свою очередь наследницей итальянского искусства XV века и французского XVI века. Патетика ломоносовской оды, ее грандиозный размах, ее напряженно-образная, яркая метафорическая манера сближает ее именно с искусством Возрождения.

Поэтому невозможно согласиться с традицией науки второй половины XIX века, объявлявшей именно Ломоносова чуть ли не главой русского классицизма. Ведь и в пределах русской литературы Ломоносов был преемственно связан с традицией «школьной» поэзии виршписцев XVII — начала XVIII века, традицией Киевской и Московской академий. В ценной статье О. Покотиловой «Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII и начала XVIII столетия»<sup>1</sup> на множестве примеров показано, что и самый жанр «похвальной оды» и ряд стилевых черт, и ряд образов произведений Ломоносова восходят к поэтическому опыту Симеона Полоцкого, Феофана Прокоповича и других, менее заметных стихотворцев XVII — начала XVIII века. Между тем, традиция Симеона и Феофана — это в первую очередь именно традиция поэзии Возрождения, гуманистического движения, связанная с новой рецепцией античности в школах, иезуитских коллегиях и университетах XVI столетия. С классицизмом Расина, Буало или Вольтера эту традицию сближает главным образом культ античности, но самое понимание античности, самое использование ее образцов у поэтов-гуманистов и поэтов-классиков было совершенно различное, поскольку для первых античная древность не была условным обозначением рационалистической схемы и отвлеченно-построенного идеала, а реальной, исторически-конкретной эпохой свободного развития человека, не скованного христиански-

<sup>1</sup> Ломоносовский сборник, под ред. В. В. Сиповского, СПб 1911 г.,

феодалной догмой, человека здоровой плоти, любящего жизнь, человека земного, сильного волей, хозяина своей судьбы. Такова была античность и для Ломоносова, пропагандировавшего образцы ее поэзии и прозы в своей «Риторике», где он приводил их в качестве примеров в своих переводах на русский язык. Поэтому неправильно ставил вопрос А. И. Соболевский в своей статье «Когда начался у нас ложноклассицизм»<sup>1</sup>, в которой справедливо указал на связь поэзии XVIII века и Ломоносова с московским и киевским стихотворством XVII столетия. И здесь нельзя не вспомнить резко выраженную, но глубоко верную мысль Белинского: «Так называемая поэзия Ломоносова выросла из варварских схоластических риторик духовных училищ XVII века»<sup>2</sup>.

Окружавшая Ломоносова социальная действительность глубоко не удовлетворяла его. Он стремился к более прекрасному будущему для своей родины и горячо мечтал о нем. И поэзия Ломоносова — это прежде всего гимн будущему, песнь о мечте человечества.

Ломоносов не задавался целью изобразить то, что он видел вокруг себя, и в этом смысле не был и не хотел быть художником-реалистом. Но он хотел провозгласить великие истины, открывшиеся ему и народу. Оды Ломоносова и самым стилем своим выражают эту устремленность к мечте, отказ от признания действительности помещичьего строя достойной поэтического воплощения. С другой стороны, стиль од Ломоносова, величественно-торжественный, приподнятый, пышный, соответствовал тому чувству национального подъема, гордости, тому ощущению величия и победы русской государственности, которые явились законным результатом петровского времени в сознании лучших людей в середине XVIII столетия. Успехи России и возникшая на основе именно этих успехов вера в будущее русского народа определяют общий характер громозвучного стиля Ломоносова.

Ломоносов считал, что о возвышенных идеалах государственного строительства нельзя говорить так, как говорят о повседневных обыденных вещах. Поэтому и в своем теоретическом мышлении он различал высокую поэтическую речь, «язык богов», от практически-бытового привычного языка. Ломоносов ищет для высокой темы торжественности слога, отрывающей его от связи с неприемлемым для него окружающим его укладом. Поэтому он считает достоинствами поэтической речи «важность», «великолепие», «возвышение», «стремление», «силу», «изобилие» и т. д.

Согласно с таким заданием Ломоносов подробно разрабатывает в своей «Риторике» (1748) учение о развитии словесных тем, составляющее исходный пункт построений этой книги. Он полагает, что необходимо всеми способами обогащать речь, «распространять» ее. Вообще, характерной чертой его теорий является стремление к изобилию; ему нужно многое, а не достаточное. Ломоносов дает практические советы, как создавать обширную фразу-период. Каждое слово-тема должно обрасти целой сетью зависимых словесных

<sup>1</sup> «Библиограф» № 1, 1890.

<sup>2</sup> «Русская литература в 1841 году».

тем, не столько поясняющих, сколько служащих материалом для построения правильного рисунка разветвленной фразы, создающих впечатление пышности, всеобъемлющего величия. Существенным элементом организованной литературной речи Ломоносов считает «украшение» ее, фигуры и тропы. Эти приемы речевой орнаментики рассматриваются в «Риторике» как необходимое мерило изящного слога; наилучший слог мыслится, как наиболее ими насыщенный; наоборот, речь, лишенная «украшений», представляется Ломоносову непоэтической, недостаточной. Таким образом, рекомендуется вводить в произведение так называемые «витиеватые речи», т. е., как определяет их сам Ломоносов, «предложения, в которых подлежащее и сказуемое сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или чрезъестественным образом, и тем составляют нечто важное и приятное».

Теориям Ломоносова соответствовала его поэтическая практика. В противоположность речи, основанной на равномерном чередовании мелких синтаксических единиц, он выдвигает прием «замкнутого» периода, т. е. организует мелкие единицы в отношения целой иерархии соподчиненных элементов, периода.

Ломоносов строит целые колоссальные словесные здания, напоминающие собой огромные дворцы Растрелли; его периоды самым объемом своим, самым ритмом производят впечатление гигантского подъема мысли и пафоса. Симметрически расположенные в них группы слов и предложений как бы подчиняют человеческой мысли и человеческому плану необъятную стихию настоящего и будущего. Структура периодов Ломоносова, широко использующих синтаксические навыки классического латинского красноречия<sup>1</sup>, в особенности видна в его художественной прозе, в его торжественных речах. Вот, например, начало «Слова похвального... Елизавете Петровне... на торжественный день восшествия ея величества на всероссийский престол» 1749 г.:

«Если бы в сей пресветлый праздник, Слушатели, в который под благословенною державою всемиростивейшия государыни нашей покойщиися многочисленныя народы торжествуют и веселятся о преславном ея на всероссийский престол восшествия, возможно было нам, радостию восхищенным, вознестись до высоты толикой, с которой бы могли мы обозреть обширность пространного ея владычества, и слышать от восходящего до заходящего солнца беспрерывно простирающися восклицания и воздух наполняющие именованнем Елисаветы, — коль красное, коль великолепное, коль радостное позорище нам бы открылось! Коль многообразными празднующих видами дух бы наш возвеселился, когда бы мы себе чувствами представили, что во градех, крепче миром нежели стенами огражденных, в селах, плодородием благословенных, при морях, военной бури и шума свободных, на реках, изобилием протекающих между веселящимися берегами, в полях, довольством и безопасностью украшенных, на горах, верхи свои благополучием выше возносящих, и на холмах, радостию препоясанных, разные обитатели разными образами, разные чины разным великолепием, разные племена разными языками, едину превозносят, о единой веселятся, единою всемиростивейшею своею самодержницею хвалятся».

<sup>1</sup> См. не устаревшую в некоторых частях до сих пор, талантливую книгу К. С. Аксакова, Ломоносов в истории русской литературы и русского языка, М. 1846 г. (изд. 2-е, в соч. К. С. Аксакова, т. II, ч. I, М. 1875 г.).

В этих периодах Ломоносов хочет единым взглядом окинуть все пространство, все богатства великой страны, объединить все разнообразие ее состава в стройном движении государственного механизма, воплощенного в сложной и стройной архитектуре фразы. Аналогичным образом строится предложение и в стихах, в одах Ломоносова.

Обилие в его одической речи славянизмов, библеизмов, слов, ставших по многовековому навыку высокими и ответственными, слов, овеянных благоговением и ореолом неземного величия, поддерживает общую атмосферу торжественности стиля. Такое же назначение имеют и частые риторические фигуры: восклицания, вопросы ораторского характера.

В высшей степени характерен самый подбор слов в высоком стиле Ломоносова, соответствующий его замыслу говорить о великих вещах величественным языком; он любит слова «избранные», звучные, как бы приподнятые над землей, создающие самым своим звучанием, своим словарно-семантическим ореолом впечатление чрезвычайного блеска, необычного великолепия. Еще в оде 1742 г. Ломоносов писал:

Там кони бурными ногами	Бежит, ярься, из строя в строй,
Взвывают к небу прах густой,	И алчну челюсть отверзает,
Там смерть меж готфскими полками	И хладны руки простирает,
	Их гордый исторгая дух...

Тут и славянизмы и русские слова подобраны по признаку великопения, пышности: бурный, взвывают, ярься, отверзает и т. д. И самое созвучие: гордый исторгает — должно поддержать общий колорит громозвучной поэзии. Ломоносов скопляет в своих стихах такие слова, как: великолепный, сладкострунный, колосс, сияние, радостные клики, великий, славный, несравненный и т. п. Для него эмоциональный колорит таких слов важнее иногда, чем узко-рациональное их значение. Слова у него подбираются одно к одному по принципу их эмоционального ореола, иной раз более значительного, чем их предметный смысл, ибо в том ослепительном мире идеалов государственного величия, в который уводит читателя Ломоносов, он может подняться выше плоской для него логики обыденного. Отсюда и выражения, подобные приведенному: «Там кони бурными ногами», повторенному и в оде в 1750 г. о коне Елизаветы Петровны: «И топчет бурными ногами, Прекрасной всадницей гордясь» (Пушкин помнил об этом стихе, когда писал: «Гордясь могучим седоком»). Сумароков будет потом издеваться над такими выражениями Ломоносова; для рационально-логического языкового мышления классициста ноги коня могут быть тонкими, стройными, могут быть быстрыми, но никак не бурными. Но Ломоносов хочет не логически определить ноги коня, а выразить ту бурю стихий, то грандиозное потрясение, которое в воспламененном воображении и в патетике общего гражданского подъема делает особо значительными все части картины, рисуемой им, — и сам стих его становится бурным. Для Ломоносова характерна смелая метафоризация речи, целью которой является слияние всех элементов его образа в единство эмоционального напряжения. Он описывает битву, героикку бран-





своей деятельности, эпиграммы, переводы из Анакреона, басни, заимствованные из Лафонтена. Стоит сравнить стиль од Ломоносова с таким, например, маленьким шедевром, переложением из Анакреона и, вероятно, выразившим тяжелые раздумья самого Ломоносова о его зависимом положении:

Кузнечик дорогой, коль много ты блажен!  
Коль больше пред людьми ты счастьем одарен;  
Препровождаешь жизнь меж мягкою травою  
И наслаждаешься медвяною росою.  
Хотя у многих ты в глазах презренна тварь,  
Но самой истинной ты перед ними царь;  
Ты ангел во плоти, иль, лучше, ты бесплотен,  
Ты скачешь и поешь, свободен, беззаботен;  
Что видишь, все твое; везде в своем дому,  
Не просишь ни о чем, не должен никому.

Здесь чистая, легкая, совсем разговорная речь и даже народное выражение — «медвяная роса». Таким же образом можно сравнить риторику торжественных речей Ломоносова с образцовым, совсем народным, живым и исключительно легким языком частных писем Ломоносова, являющихся подлинным шедевром реалистической русской речи.

Гораздо более, чем в торжественных одах Ломоносова, прост его поэтический язык в «духовных» одах, в переложениях псалмов и примыкающих к ним произведениях, в совокупности составляющих значительный и количественно и качественно раздел его творчества. Псалтырь, книга библейских псалмов, оставалась в течение всего XVIII столетия одной из любимых читателями очень широкого круга книг, и вовсе не в качестве церковно-религиозного произведения, а в качестве сборника лирики, в ярких красках восточной поэзии рисовавшего тоску человека высокого духа, окруженного дурными людьми, негодующего на неправду, торжествующую в мире. Именно так понимал псалтырь и Ломоносов, как и все грамотные люди знавший ее вдоль и поперек (по псалтырю учили грамоте). Его духовные оды, в частности «преложения» псалмов — это его, ломоносовская, лирика. Но и в лирике зрелой поры Ломоносов предстает перед нами не как страдающий человек, жалующийся или стремящийся углубиться в свою индивидуальную душу, а как сын отечества и ученый, славящий величие своего идеала, величие своего бога, свою природу, — в укор и в назидание непонимающим, врагам, хулителям. Победный гимн мужеству добродетельного, гневная отповедь порочным — таков лирический пафос духовных од Ломоносова.

Во злобе плоть мою пожрать  
Противны устремились,  
Но злой совет хотя [т. е. желая] начать,  
Упадши сокрушились.  
Хоть полк против меня восстань,  
Но я не ужасаюсь;  
Пускай враги воздвигнут брань,—  
На бога полагаюсь

(Преложение псалма 26.)

Ломоносов-боец, Ломоносов, открыто вступающий в борьбу с врагами просвещения и науки, и в псалмах черпает мотивы борьбы и радости победы.

Благословен господь мой бог,  
Мою десницу укрепивый,  
И персты в брани научивый  
Сотреть врагов взнесенный рог  
(Преложение псалма 143.)

Эта тема борьбы переплетается в духовных одах Ломоносова с темой природы, ее величия, ее необъятного разнообразия, мудрости и красоты. Ломоносов славит бога именно в природе. Так, например, в великолепном «Преложении» псалма 103 он говорит о божьей природе: он славит звезды на небе, ветры и облака, дождь и снег, горы и доли, пещеры и горные ключи, травы и злаки, хлеб, масло и вино, — все дары матери-природы, символом и принципом которой является его бог. Как созидатель дивных и чудесных явлений природы выступает у Ломоносова бог и в знаменитой «Оде, выбранной из Иова», в которой бог вступает в спор с ропщущим человеком и доказывает ему свое могущество именно картинами величественного творения: и опять бог — это творец звезд и луны, моря и суши, птиц и зверей и прочих земных вещей, мудрая сила мироздания. Пафос Ломоносова в «Оде, выбранной из Иова», гимн природе, силам ее, чудесам ее. Ломоносов рисует грандиозные, доходящие до фантастической сказочности образы див природы.

Величие природы, к которой Ломоносов-поэт подходит одновременно как ученый-естественник, является темой и лирическим пафосом и «Утреннего размышления» и «Вечернего размышления о божьем величестве». Г. В. Плеханов пишет:

«В этих своих произведениях Ломоносов обнаруживает несравненно больше поэтического вдохновения, нежели в своих одах,... поэтом несомненным, глубоко чувствующим поэтом, он становится тогда, когда смотрит на вселенную не с точки зрения того или другого мифа, а с точки зрения современного ему естествознания, так хорошо ему знакомого. Он восклицает:

Когда бы смертным толь высоко  
Возможно было взлететь,  
Чтоб к солнцу бренно наше око  
Могло, приблизившись, воззреть,  
Тогда б со всех открылся стран  
Горящий вечно океан.

Там огненны валы стремятся  
И не находят берегов,  
Там вихри пламенны крутятся,  
Борюшись множество веков;  
Там камни, как вода, кипят,  
Горящи там дожди шумят.

Язык тут, разумеется, тяжел, как тяжел он нередко даже в наиболее удачных стихотворениях той эпохи. Но дыхание космической поэзии чувствуется здесь в такой же мере, как и в «Вечернем размышлении о божьем величестве».

Лицо свое скрывает день;  
Поля покрыла мрачна ночь,  
Взошла на горы черна тень;  
Лучи от нас склонились прочь.  
Открылась бездна звезд полна.

Звездам числа нет, бездне дна.  
Уста премудрых нам гласят:  
Там разных множество светов;  
Несчетны солнца там горят,  
Народы там и круг веков<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов, История русской общественной мысли, М. 1919, т. II, стр. 208—209.

Говоря о переложениях Ломоносова из Библии («Размышления» к ним, конечно, не относятся), следует указать два обстоятельства: во-первых, Ломоносов далеко не точно передает «священный» текст, толкуя его по-своему, добавляя свои мотивы и т. д.; во-вторых, он опирается в данном жанре на довольно крепкую традицию как в русской, так и в западной поэзии. Первые стихотворения, прочитанные Ломоносовым еще в Денисовке, — это были силлабические переложения псалмов Симеона Полоцкого. Ломоносов хорошо должен был знать затем псалмы немецких поэтов, например Опица или Гюнтера, так же, как псалмы французов — таких, как Малерб. Расин, а в особенности Жан-Батист Руссо, повидимому, оказавший влияние на Ломоносова в данном жанре. Может быть именно этим влиянием можно объяснить большую простоту, легкость, ясность языка духовных од Ломоносова по сравнению с его торжественными одами. Впрочем, значительную роль здесь сыграла и другая тематика, более «человеческая», чем государственная. В этом смысле особое место занимает «Ода, выбранная из Иова», в которой человек побежден в соревновании богом-природой, и божественная речь опять звучит торжественно, громко. Во всяком случае, большая легкость «духовной» лирики Ломоносова, меньшая перегруженность и напряженность ее обеспечили ей и огромное влияние на русскую поэзию и подлинную популярность. Еще в XIX веке народные певцы-нищие пели ломоносовские псалмы; и Пушкин считал духовные его оды — его лучшими произведениями («они останутся вечными памятниками русской словесности»).

Особый раздел поэтического творчества Ломоносова составляют «похвальные надписи». Это по большей части небольшие стихотворения (написанные александрийским стихом), предназначенные быть помещенными либо на подножии скульптурного изображения, либо, чаще всего, объясняющие аллегорические световые картины, иллюминации и фейерверки, устраивавшиеся правительством в торжественные «царские» дни. В «надписях» Ломоносов в лапидарной, лозунговой форме высказывал политические сентенции, актуальные в тот момент, когда было устроено празднество, или вообще выражающие политические тезисы абсолютизма.

Нельзя не упомянуть также о поэтических переводах Ломоносова из древних, в основном включенных в качестве примеров в его «Риторику». Так, здесь был помещен изящный перевод из Анакреона «Ночную темноту...», в котором Ломоносов создает манеру «легкой поэзии», интимного простора рассказа в стихах; стихотворение написано чистой русской речью, чуждой выпренности, славянизации, метафизической напряженности. Более «высоким штилем» написан перевод так называемого «Памятника» Горация (ямбом без рифм). Это был первый русский «Памятник», за которым последовали и державинский и пушкинский.

Ломоносову пришлось выступить и в качестве драматурга; в 1750 г. в протоколе канцелярии Академии наук было записано: «сего числа Академии наук господин президент объявил именной ее имп. величества изустный указ, коим ему, г. президенту, повелено: профессорам Тредиаковскому и Ломоносову сочинить по

трагедии». Так «организовали» русский репертуар. Приказ написать именно трагедии объясняется успехом первых трагедий Сумарокова. Получив приказ, Ломоносов в тот же день принялся за работу и ровно в месяц написал трагедию «Тамира и Селим», для сюжета которой воспользовался мотивом повести о Мамаевом побоище, включенной в состав Синописа. В 1751 г. Ломоносов написал, без сомнения, также на заказ, еще одну трагедию «Демофонт» на сюжет из античной мифологии. Обе его трагедии написаны в основном по правилам классицизма (своеобразна рифмовка стихов в «Тамире и Селиме», — не парная, как полагалось по традиции, а перекрестная); Ломоносов использовал в них мотивы трагедий Сумарокова, Готшета, Расина; однако заметны в них и следы традиции школьной драмы, выразившиеся не только в наличии «кратких изъяснений» содержания перед началом пьесы, но и в усложненности драматической композиции и сюжета<sup>1</sup>. По сравнению с лирикой Ломоносова, художественная ценность его трагедий, написанных по приказанию свыше, — незначительна.

**Ломоносов и язык.** Огромное значение имели и теоретические труды Ломоносова по филологии и его литературная практика для роста и улучшения русского литературного языка. Ему принадлежит честь быть первым писателем, упорядочившим языковое хозяйство русской культуры после петровского переворота, и он был первым в ряду организаторов правильной русской речи, подготовивших великое дело Пушкина, создателя современного литературного русского языка. В этом смысле замечательны научные работы Ломоносова по теории литературы и по языкознанию. Из первых центральная — «Риторика», изданная в окончательной редакции в 1748 г., из вторых — «Российская грамматика», вышедшая в свет в 1757 г. (на титульном листе первого издания помечен 1755 г., но книга вышла фактически только через два года). «Грамматика» Ломоносова, явившаяся результатом его серьезных филологических штудий и итогом обширного собранного им материала, была первым научным описанием и систематическим изучением живого русского языка. Она легла в основу всех дальнейших грамматических работ в России; по ней изучали родной язык все грамотные люди XVIII века. Велико было и практическое значение этого труда Ломоносова. Он полагал: конец безграничному разнообразию, разброду языковых форм, пестривших языковую практику начала XVIII века, он вводил в литературную и даже разговорную практику грамотного населения принцип организованности, правильности речи, известную нормализацию ее, хотя сам Ломоносов и не придумывал никаких правил языка, а стремился в своем труде к установлению законов русской речи, такой, какой он ее знал, потому что он, по его словам, «с малолетства познал общий российский и славянский язык, а достигши совершенного возраста с прилежанием прочел почти все древне-славяно-моравским языком сочиненные и в церкви употребленные книги. Сверх того, довольно знает все провинциальные диалекты

<sup>1</sup> См. В. И. Резанов, Трагедии Ломоносова, Ломоносовский сборник Академии наук, 1911 г.

здешней империи, также слова, употребляемые при дворе, между духовенством и простым народом».

Основополагающее значение для осознания проблемы русского литературного стиля, слога, поэтического языка, имела статья Ломоносова, предпосланная им в виде принципиального предисловия изданию 1757 г. Собрания его сочинений (I том) и названная им «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке».

Прежде всего здесь Ломоносов излагает кратко свои мысли, относящиеся к истории русского языка. Он считает исторической основой русской речи церковно-славянский язык, язык древней культуры, объединяющий все разнообразие диалектов народного языка. Затем Ломоносов выдвигает мысль о том, что через церковно-славянский язык русская культура непосредственно восприняла высокие традиции культуры греческой, античной и византийской. Это делает церковно-славянский язык особо значительным для русской литературы, резервуаром древних культурных ценностей и притом ни мало не отторгнутым от национальной стихии русского языка, как это было с латынью для западных языков.

Исходя из этой глубокой концепции исторической судьбы русской национальной языковой культуры, Ломоносов излагает свою знаменитую теорию «трех стилей». И до Ломоносова школьная теория литературы, начиная с Квинтилиана, различала три вида литературных произведений и, соответственно, стилей: высокий, средний и низкий<sup>1</sup>. Но Ломоносов применил эту теорию совершенно иначе, чем это делалось до него, связав ее с отчетливой и глубокой системой взглядов на современный ему русский язык, обосновав ее лингвистически в условиях этого языка.

Ломоносов делит все слова русского языка на три группы. Первая из них — это слова, общие церковно-славянскому и русскому языку; например: бог, слава, рука, ныне, почитаю. Ко второй «принадлежат слова, кои хотя еще употребляются мало, а особливо в разговорах, однако всем грамотным людям вразумительны, например: отверзаю, господень, насажденный, зываю. Неупотребительные и весьма обветшалые отсюда выключаются, как, обаваю, рясны, овогда, свене и сим подобные. К третьему роду относятся, которых нет в остатках славянского языка, то-есть в церковных книгах, например: говорю, ручей, которой, пока, лишь».

Иначе говоря, слова третьего рода — это чисто русские слова. Далее Ломоносов пишет:

«От рассудительного употребления и разбору сих трех родов речений рождаются три стили: высокий, посредственной и низкой. Первой составляется из речений славяно-российских, то-есть употребительных в обоих наречиях, и из славянских, россиянам вразумительных и не весьма обветшалых. Сим стилем составляются должны героические поэмы, оды, прозаичные речи о важных материях, которым они от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются. Сим стилем преимуществует российский язык перед многими нынешними европейскими, пользуясь языком славянским из книг церковных.

<sup>1</sup> См. А. П. Кадлубовский, Об источниках ломоносовского учения о трех стилях (Сборник Харьковского историко-филологического общества, 1908 г., т. XV). Источники теоретико-литературных работ Ломоносова превосходно обследованы и приведены в примечаниях М. И. Сухомятина к сочинениям Ломоносова, изд. Академии наук, т. III, СПб 1895 г. и т. IV, СПб 1898 г.

Средний стиль — состоять должен из речений, больше в российском языке употребительных, куда можно принять некоторые речения славенские, в высоком стиле употребительные, однако с великой осторожностью, чтоб слог не казался надутым. Равным образом употребить в нем можно низкие слова; однако остерегаться, чтобы не опуститься в подлость. И словом, в сем стиле должно наблюдать всевозможную равность, которая особливо тем теряется, когда речение славенское положено будет подле российского простонародного. Сим стилем писать все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия. Однако может и первого рода стиль иметь в них место, где потребно изобразить геройство и высокие мысли в нежностях должно от того удаляться. Стихотворные дружеские письма, сатиры, елоги и елгии сего стиля больше должны держаться. В прозе предлагать им пристойно описания дел достопамятных и учений благородных.

Низкий стиль принимает речения третьего рода, то-есть которых нет в славенском диалекте, смешивая со средними, а от славенских общенупотребительных вовсе удаляясь, по пристойности материй, каковы суть комедии, увеселительные епиграммы, песни; в прозе дружеские письма, описания обыкновенных дел. Простонародные низкие слова могут иметь в них место по рассмотрению».

Таким образом, различие стилей, соотнесенное с системой различных жанров, основывается, по Ломоносову, на лингвистическом различии словарных пластов русского языка. И здесь сразу же необходимо подчеркнуть самое важное: Ломоносов своей теорией не только не подчиняет русский язык церковно-славянскому, не только не отказывается от родной речи во имя старинного книжного языка, но делает нечто как раз обратное. Он включает славянизмы в состав русского языка, как его неотъемлемое достояние, обогащающее его. Вернее, он знает, что славянизмы уже вошли в русский язык, слились с ним, и он принимает их и ассимилирует их русской речью<sup>1</sup>. При этом он считает нужным поступать так только с теми славянизмами, которые вошли в языковое сознание русского грамотного человека; у него нет фетишизации славянизмов именно как старинных, церковных, феодальных слов, характерной для реакционной языковой политики «архаистов» начала XIX века; поэтому Ломоносов отвергает «обветшалые» слова церковно-славянского языка, вроде «обаваю» (очаровываю), «рясны» (ожерелье), «овогда» (иногда), «свене» (кроме). Ломоносов своей теорией, как и своей практикой, сузил круг славянских слов, допустимых в русской литературной речи, по сравнению со старой традицией, причем критерием отбора для него был именно русский язык, его жизнь, его навыки и нормы. Но отказаться от славянизмов Ломоносов не хотел и не мог, и он поступал правильно, потому что отказ от славянизмов был бы нигилистическим отказом от нескольких столетий русской культуры, во многих своих проявлениях, выраженной в формах славянской речи, был бы отказом от множества идей, воплощенных русским народом в эти формы, наконец, от связей с традициями античной и византийской культуры, воплощенных для Ломоносова в славянской стихии русского языка.

В. В. Виноградов пишет: «Реформа Ломоносова имела своей

<sup>1</sup> См. Г. О. Винокур, Язык начала XVIII века, История русской литературы, Академия наук СССР, т. III (печатается).

задачей концентрацию живых национальных сил русского литературного языка»<sup>1</sup>.

Установив границы применения славянизмов в русской художественной речи, и обогатив в то же время русский язык теми славянизмами, которые способствовали расширению его смысловой выразительности, Ломоносов одновременно узаконил своей теорией (и практикой) применение в литературе живого русского языка. Его работа привела «к утверждению того исторического факта, что формы народной речи являются существеннейшей составной органической частью структуры литературного языка»<sup>2</sup>. Национально-демократическая направленность его языковой концепции выразилась уже в его «Письме о правилах российского стихотворства» (1739 г.).

«Тут Ломоносов углубляет ту мысль, что русский литературный язык должен развиваться соответственно его национальному складу, но не в отрыве от общечеловеческой культуры. Он выдвигает такие тезисы: 1) Употребление и развитие языка должно покоиться «на природном его свойстве»: «того, что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить»... 2) Необходимо употреблять и углублять «собственное и природное». 3) Следует «из других языков ничего неуместного не ввести, а хорошего не оставить»<sup>3</sup>.

Исходя из того же стремления, — укрепить национальную основу русской речи, Ломоносов выработал и теоретически и практически свое отношение к иностранным заимствованиям в русском языке. Он боролся с засорением русского языка иностранщиной, имевшей положительный смысл при Петре I и не нужной уже в его, Ломоносова, время. В то же время он считал необходимым вводить в русский язык слова интернационального языка науки.

Что касается русской научной терминологии, то о работе Ломоносова по созданию ее так говорит исследователь его научных трудов Б. Н. Меншуткин:

«Всестороннее знание русского языка, обширные сведения в точных науках, прекрасное знакомство с латинским, греческим и западноевропейскими языками, литературный талант и природный гений позволили Ломоносову заложить правильные основания русской технической и научной терминологии...

Очень многие из научных выражений на русском языке, составленных... Ломоносовым, применяются нами всеми. Вот несколько примеров: а) воздушный насос, законы движения, зажигательное стекло, земная ось, огнедышащие горы, преломление лучей, равновесие тел, удельный вес, кислота, магнитная стрелка, квасцы, крепкая водка, негашеная известь. Сюда же он присоединил ряд русских слов общераспространенных, но имевших иное бытовое значение, как: опыт, движение, наблюдение, явление, частица...

б) горизонтальный, диаметр, квадрат, пропорция, минус, формула, сферический, атмосфера, барометр, горизонт, эклиптика, микроскоп, метеорология, оптика, периферия, сулема, эфир, селитра, поташ...

Он (Ломоносов) положил начало нашему точному научному языку, без которого теперь никто не может обходиться»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Проф. В. В. Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков, М.—Л., 1938 г., стр. 97.

<sup>2</sup> Там же, стр. 92.

<sup>3</sup> Там же, стр. 92—93.

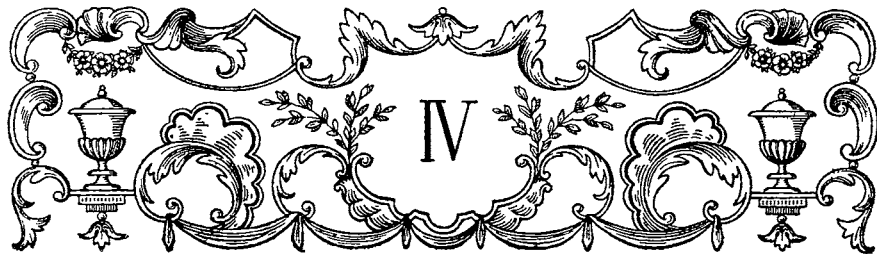
<sup>4</sup> Б. Н. Меншуткин, Жизнеописание М. В. Ломоносова, изд. Академии наук СССР, Отделение общественных наук, № 1, 1937, стр. 132—134.



В итоге многолетней работы Ломоносов, как писатель и теоретик, в значительной мере устранил пестроту языка первой трети XVIII столетия, отбросил устаревшие формы, создал и узаконил новые, произвел отбор иностранных слов, включаемых в русский язык, добился равновесия элементов славянского и русского происхождения в литературной речи, добился введения ее в нормы, удовлетворившие потребности русской культуры на несколько десятилетий.

Влияние Ломоносова на дальнейшее развитие русской литературы было огромно. Его понимание задач поэзии воспитывало в русских писателях столь характерную для нашей литературы черту: стремление посвятить искусство пропаганде передовых общественных идеалов, глубокую идейную ответственность литературы. Работа Ломоносова над языком определила весьма многое в развитии русской литературной речи вплоть до Пушкина, и самый блеск его величественной поэзии не мог не производить сильного впечатления на русских поэтов, пришедших после него. Так, Пушкин, давая картину Полтавского боя, пишет как бы ломоносовским стилем, имея в виду вызвать в воображении читателя не только образ самой победоносной для Петра и России битвы, но и хорошо всем известный образ поэзии Ломоносова, Петра Великого русской литературы. И значительно позднее Владимир Маяковский создал свои оды революции, не добоявшись назвать их именно одами, потому что в этих торжественных гимнах обновлению страны зазвучали отзвуки ломоносовских од.

- 
- М. В. Ломоносов, Сочинения, изд. Акад. наук, под ред. М. И. Сухомятинова и Б. Н. Меншуткина, т. I—VII, Спб 1891—1934.
- Кунцевич, Библиография изданий М. В. Ломоносова на русском языке, «Выставка: Ломоносов и елизаветинское время», т. VI, Спб 1918.
- Материалы по библиографии о Ломоносове, «Выставка: Ломоносов и елизаветинское время» т. VII, Спб 1913.
- П. П. Пекарский, История Академии наук, т. II, Спб 1873 (Жизнеописание М. В. Ломоносова).
- П. С. Билярский, Материалы для биографии Ломоносова, Спб 1865.
- Н. С. Тихонравов, Исторические материалы для биографии Ломоносова, Сочинения Н. С. Тихонравова, т. III, М. 1898.
- А. А. Куник, Сборник материалов для истории Академии наук, Спб 1865.
- Б. Н. Меншуткин, Жизнеописание М. В. Ломоносова, Л. 1937.
- Известия Академии наук СССР, Отд. общ. наук № 1, 1937.
- Ломоносовский сборник, изд. Академии наук, Спб 1911.
- Сборник статей о Ломоносове, под ред. В. В. Сиповского, Спб 1911.
- А. С. Будилович, Ломоносов как натуралист и филолог, Спб 1886.
- А. С. Будилович, Ломоносов как писатель, Спб 1871.
- Л. В. Пумпянский, Очерки по литературе первой половины XVIII века. Сборник «XVIII век», изд. Акад. наук т. I, Л. 1935.
- А. Кадлубовский, Об источниках ломоносовского учения о трех стилях (Сборник статей в честь М. С. Дринова, Харьков 1908.)
- А. Н. Соболевский, Ломоносов в истории русского языка, Спб 1911.
- П. Н. Берков, Ломоносов и литературная полемика его времени, Л. 1936.
-



# К Л А С С И Ц И З М

## СУМАРОКОВ

### ТЕАТР В СЕРЕДИНЕ XVIII В.

**В** СЕРЕДИНЕ XVIII столетия ведущим стилем русской поэзии становится классицизм, в значительной степени отразившийся в творчестве Кантемира и Тредиаковского, оказавший влияние на Ломоносова, а в творчестве Сумарокова нашедший наиболее отчетливое и полноценное выражение на русской почве.

**Классицизм.** В течение полутора столетий классицизм был основным стилем литературы во всей Европе. Классицизм сложился как законченное литературное мировоззрение во Франции в середине XVIII столетия, и именно во французской литературе получил наиболее полное выражение. От французов он перешел затем в Англию, Германию, Италию, наконец, в Россию. Французский классицизм дал мировой культуре гениальных драматургов-трагиков Корнеля и Расина; учителем поэтов-классиков всей Европы был Буало, автор остроумных и изящных сатир и знаменитой поэмы «Поэтическое искусство», излагавшей в отточенных стихах теорию классицизма. С классицизмом был связан и великий драматург-комик Мольер, и создатель поэтического жанра басни в новой европейской литературе Лафонтен.

Первый расцвет классицизма во Франции совпал с периодом окончательного объединения французского государства как национального единства под властью абсолютного монарха, «короля-солнца» Людовика XIV. Классицизм и стал художественным выражением ведущих прогрессивных социально-политических задач того времени.

В эту пору во Франции абсолютная монархия, по словам Маркса, выступает в «качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства»<sup>1</sup>. И французский классицизм XVII века, являясь в основном дворянским стилем, стилем абсолютизма, стремился в то же время к созданию общегосударствен-

<sup>1</sup> Маркс и Энгельс, Сочинения, т. X, стр. 721.

ного, общенационального искусства. Центральной темой, идеей классицизма являлся культ государственных, гражданских добродетелей, которым классицизм приносил в жертву все личные стремления человека.

В основе идеологии сложившегося нового государственного единства лежало требование строжайшей дисциплины, подчинения всех подданных абсолютной силе государственной власти. Отдельный человек, как личность, в его несходстве с другими людьми, в его частных стремлениях, желаниях, страстях, признавался с этой точки зрения явлением и не ценным и даже как бы несуществующим. Единственно ценным и подлинно существующим в общественной жизни признавалось само общество, государство, не только объединяющее всех граждан, но как бы поглощающее их. На этой основе вырастает мировоззрение рационализма, ярко воплощенное в учении Декарта.

Искусством объединенного, всевластного государства, поглощающего личность, искусством «разумной» дисциплины человека явился классицизм.

Классицизм считает идеологически и эстетически ценным в человеке только то, что подчиняет его норме, закону разума и общества. Все индивидуальное именно поэтому не входит в систему ценностей классицизма. Идеал величественного и бесстрастного, сверхчеловеческого закона разума был в нем принципом положительным, принципом гражданского воспитания, без сомнения, глубоко прогрессивным.

Искусство классицизма, как оно было воплощено Корнелем и Расином, как оно было определено Буало в его поэме «Поэтическое искусство» — антииндивидуалистично, отвлеченно и рационалистично. Для поэта-классика весь мир культуры основан на чистой логичности; мысль, разумное построение логики, а не чувства, обеспечивают познание истины, т. е. познание действительности; классики хотели быть по-своему реалистами, т. е. они (хотели правильно изобразить истинную, подлинную действительность, как они ее понимали; но они полагали, что самая подлинная действительность — не живая жизнь отдельных людей в конкретных условиях социального их существования, а законы разума или же механистически понятое и отвлеченно логизированные силы человеческой психики, подчиненные нормам той же антииндивидуальной разумности.

Поэт-классик не изображал конкретного, единичного человека; он изображал человека вообще, отвлеченного человека. Он представлял себе человеческую психику не в виде единого и сложного противоречивого потока переживаний, а в виде математической суммы несмешиваемых «способностей» или чувств, каждое из которых может быть рассмотрено в чистом виде. Так, например, Расин хочет показать не конкретные факты жизни, а общие законы психики, хотя, конечно, эти, по его мнению, общие законы, — не более, чем типические черты психики и социального мировоззрения человека определенной среды в определенных исторических условиях, в конце концов подданного Людовика XVI. Но художественный метод Расина построен на логизированном обобщении. Действие его траге-

дии происходит чаще всего в неопределенной обстановке, во дворце, «каком угодно», как обозначали такую декорацию на театральном языке эпохи. Это был ничего конкретного не обозначающий архитектурный пейзаж; колонны, своды, сгруппированные в геометрический узор, в конце концов пейзаж сферы чистой разумности и идеальной государственности, а не земли. Актеры были одеты в отвлеченно-театральные костюмы, в основном повторяющие придворные костюмы их эпохи. Наоборот, согласно правилу, действие трагедии должно происходить в очень давние времена, или хотя бы в очень далекой стране, именно для того, чтобы жизнь, знакомая зрителям, не мешала своими конкретно-близкими чертами созерцать под видом античных героев отвлеченные чувства, «способности души» и законы разума. Трагедию нужно было обязательно — по непререкаемому правилу — писать в стихах, и именно в величественных александрийских стихах: проза считалась в основном языком быта, единичной, случайной жизни. Стихи — язык богов, язык подлинного искусства. Характерно и так называемое правило трех единств, обязательное для всей драматургии классической поры; согласно правилу единства места все действие пьесы должно было происходить в одном месте, — например, в одном доме, а всего лучше — и в одной комнате, или на одной площади. Понятно, поскольку, например, в трагедии речь шла о войнах, заговорах, больших политических событиях и в то же время о любви — это место действия превращалось в условное отвлеченное место. При этом значительнейшие события по ходу пьесы не могли быть показаны зрителю; о них лишь рассказывали ему в обстоятельных поэтических повествованиях. Это тоже была характерная черта этого типического жанра классической поэзии; классическая трагедия — не драма действия, а драма разговоров; поэт-классика интересуют не факты, а анализ, непосредственно формируемый в слове. Второе единство — единство времени — сводится к тому же. Правило о нем требовало, чтобы все действие пьесы укладывалось не более, чем в сутки, и чем меньше оно превосходит время представления — три часа, — тем лучше; в сущности же получалось так, что действие, например, в трагедии протекало и вне времени, как оно протекало вне пространства. Наконец, правило единства действия требовало, чтобы в пьесе не было ничего лишнего, никаких эпизодов или действующих лиц, не необходимых для развития основного сюжета, потому что анализ должен был производиться в наиболее отвлеченном виде, а пестрота впечатлений жизни, затуманивающая «разумную» основу ее, подлежала устранению.

Нет необходимости указывать здесь другие правила, которым должен был подчиняться поэт, взявшийся написать трагедию; этих правил было еще не мало. Они регламентировали и количество действий пьесы (обязательно пять), и самое построение ее, распределение элементов сюжета по действиям, и входы и выходы действующих лиц и т. п. Существенно здесь именно самое наличие правил, законов творчества. Трагедия в этом отношении не представляла исключения среди других жанров; все они получили разработанный кодекс законов, обязательных для поэта-классика. Классическая эстетика считала, что произведения искусства не призваны выражать индиви-

дуальное сознание, идеи или переживания своего актера. Классическая эстетика антиисторична. По ее представлению, искусство призвано выражать вечную и незыблемую истину, вечное и общее, свойственное всем людям всех времен и народов. Оно призвано выражать это общее по столь же общим законам разума. Эти законы обязательны для всех поэтов, всех времен и народов, как нормы государственности обязательны для личности; они сформулированы в применении к литературе в незыблемых правилах. Поэтическое творчество становилось похожим на точную науку.

Основа всех правил классической поэтики — разделение литературы на несмешиваемые жанры. Здесь царил своеобразный закон единства стиля. Каждая тема соответствовала своему жанру, каждое произведение строилось по закону своего жанра, прямолинейно и целостно. Если закон трагедии — возвышенное страдание, то все в ней будет соответствовать этому закону. Стиль трагедии — торжественный, величественный, не допускающий не только таких слов, как «корова» или «гусь», но вообще бытовых слов, бытовых разговорных оборотов. Действующие лица трагедии — цари и «герои» и т. д. Получается единство, прилаженность друг к другу всех этих элементов поэтики — «высоких» в одних жанрах, «низких» в других и т. п. Ни одна комическая черта не должна осквернить «высокую» трагедию, и ни одна «возвышенная» черта не должна унизить себя появлением в комедии. Вся эта схема жанровой классификации органически выражала мировоззрение абсолютистской государственности, как и вообще вся система правил классического искусства.

Мышление классицизма предполагало, что разум указывает для данной художественной задачи лишь одно абсолютно правильное решение, и притом навсегда. Если когда-то великий поэт-мастер создал правильное, разумное, прекрасное произведение, то не надо его преемникам в искусстве идти иными путями, а надо, наоборот, подражать этому образцу. Эстетика абсолютистского классицизма преклоняется перед авторитетами. Рядом с «правилами», вторым устоем всего искусства классицизма были «образцы», теория подражания. При этом замечательно, что ни в теории, ни в практике поэзия классицизма не была только «книжной» поэзией. Фактически классики писали иначе, чем те поэты, которых они избрали своими образцами. Да и в теории они требовали от искусства в первую очередь «подражания природе», естественности, но они природу, жизнь понимали в плане предпочтения общего частному, общественного личному.

Образцовой литературой была объявлена античная литература. Подражать надо было грекам и римлянам. При этом, соответственно политическим идеалам классицизма, наибольшее внимание привлекала поэзия императорского Рима, поэзия века Августа, — Овидий, Вергилий, Гораций. Античные жанры, античные образы, античная мифология заполняют литературу, которая не становится от этого более близкой к подлинно античной.

Только прогрессивность для своего времени идей классицизма могла привести к великому совершенству творчества его лучших представителей во французской литературе XVII столетия.

Точность, ясность, благородная простота и логическая законченность стиля и построения произведений явились одним из лучших достижений классицизма вообще. Они не пропали и впоследствии у лучших представителей европейской литературы, пришедших на смену классикам. Именно от классицизма унаследовал эти черты своей художественной манеры Пушкин.

В XVIII столетии французский классицизм переживает свой второй расцвет, но уже на новой идейной и социальной основе. XVIII век во Франции — это период подготовки буржуазной революции. Передовые идеологи буржуазии и, вместе с ними, более демократические мыслители и поэты начинают подготовку штурма феодализма, церкви, феодальной монархии. Они хотят воспитывать народ для будущих великих классовых боев. Они должны воспитать в своем классе мужество, преданность идеалам свободы, готовность умереть в борьбе с феодализмом. Величественная монументальность классицизма импонирует им. Идея общественного служения, свойственная классицизму, важна для них. Они отказываются от идеализма Декарта, они увлекаются естественными науками и их мировоззрение тяготеет к материализму. В то же время они сохраняют и в своем мировоззрении основу рационализма. Все-таки — ведь их революционность буржуазна, а их политическая теория не наука, а утопия, или даже иллюзия, так как их идеал — буржуазный строй — не может дать настоящей свободы, о которой они мечтали. И вот их мечта о свободе, не подкрепленная исторической правдой, а все же прекрасная, пока она была только мечтой, приводит их к отвлеченным, героическим и возвышенным образам классицизма.

Вождем нового классицизма XVIII столетия во Франции был Вольтер. В его руках классицизм стал боевым оружием антифеодальной литературы. Он оставался стилем рационалистическим и у Вольтера. Но «разум» Вольтера диктует ему уже не общие нормы государственности, подавляющие личность, а учение о свободе от пут церкви и феодализма. Пафос утверждения, двигавший Корнелем и Буало, сменяется у Вольтера пафосом отрицания, борьбы, бунтарства. Вольтер и его ученики воспитывали в своих читателях священное беспокойство, неудовлетворенность настоящим, страстную любовь к свободе. Тем более ценным было их влияние на умы передовой интеллигенции во всей Европе и, в частности, в России.

Первые воздействия классицизма в России могут быть прослежены еще в XVII веке в творчестве Симеона Полоцкого. На смену его схоластическому классицизму пришел новый, почерпнутый уже непосредственно в западных источниках Кантемиром и Тредиаковским. Они обращаются и к античным образцам и к французским и немецким классикам. Они дают сами образцы творчества в указанных классицизмом жанрах. Самые принципы стиля Кантемира и раннего Тредиаковского, с их стремлением к рациональной простоте, ясности, логичности, с их дидактизмом и схематизмом мышления — все это вело к созданию русского классицизма.

Однако именно Сумароков и его единомышленники, либеральные дворянские интеллигенты, создали полноценный и единый стиль, законченное художественное мировоззрение русского классицизма.

Сумароков и вообще русские поэты середины XVIII века включились в общеевропейское движение классицизма и приняли его принципы не случайно. Во-первых, усваивая принципы классицизма, русская литература оказывалась наследницей наиболее зрелых достижений Запада, становилась на один уровень с самыми передовыми литературами мира. Во-вторых, классицизм вполне соответствовал по своим идейным установкам основному направлению, указанному русской культуре всем историческим путем России с начала XVIII века; именно культ общественного, государственного долга, подчинение частного, личного интересам страны и разума, столь характерные для классицизма на всех его стадиях, был близок передовым людям России, воспитанным жертвами, усилиями и победами петровского времени. С другой стороны, классицизм учил, анализируя человека вообще, идеал человека, воспитывать людей в духе этого идеала; эта задача подчинения душевной жизни человека идеалу разума и культуры стояла весьма отчетливо перед русскими писателями; устроив удовлетворительно внешнее положение своего государства, отвоевав ему почетное место в Европе, они с особым усердием обратились к задаче воспитания граждан новой России и в их политическом бытии и в их частных, интимных отношениях. Задачи воспитания души, поставленные еще песнями, драмами и учебниками петровской эпохи и отодвинутые в творчестве Ломоносова другими, более важными задачами, теперь выдвигались на первый план. Все это могло быть осуществлено в наиболее ясных и поучительных формах именно классицизмом.

Наконец, в-третьих, для русской культуры особое значение имело и то обстоятельство, что классицизм стремился построить идеал культуры и человека не местного значения, а общечеловеческий. Русская литература к середине XVIII века накопила уже достаточно сил, чтобы усвоить и пропагандировать этот общечеловеческий идеал человека и гражданина. Тем самым окончательно закреплялся отказ от азиатской отсталости, провинциальности, отъединенности русской культуры от передового человечества. Идеал русского человека становился идеалом всей мировой прогрессивной культуры, и перед русским человеком открывались широчайшие горизонты. Он становился гражданином мира, обретал общий язык с лучшими людьми мира, он роднился и с Вольтером и с Ньютоном, и с Адамом Смитом. Он и свою собственную русскую культуру понимал теперь как органическую составную часть общечеловеческой культуры. Для этого необходимо было принять и тот стиль, тот художественный метод, который стал стилем и методом всей европейской литературы и который по самой своей сущности был стилем общего, общечеловеческого, космополитического идеала. Это и был стиль классицизма.

При этом важно было и то, что, усваивая общеевропейские принципы классицизма, русская литература не должна была, не могла и не хотела утратить свои особые национальные черты, потерять свое лицо. Она и не потеряла его. Русский классицизм был включен в общеевропейское литературное движение как классицизм, но он вошел в него именно как русский, своеобразный национальный отряд литера-

туры классицизма. Характерно отличали русский классицизм от западного прежде всего две его специфические черты. Во-первых, сатирический, воинствующий боевой, злободневный характер многих произведений русских классицистов, не позволивший им совсем удалиться от конкретной действительности. Ведь и у Сумарокова, наиболее последовательного классициста в русской литературе, принцип отрешенности от конкретных фактов и действительности, обобщения и отвлеченности не смог овладеть всем его творчеством. При этом живые и конкретные отклики на реальную жизнь мы находим у Сумарокова не в «высоких» жанрах, посвященных выявлению его идеала, а именно там, где он нападает на отклонение от идеала, являющееся для него слишком реальной, печальной и неприемлемой действительностью. То же самое мы видим и у представителей второго поколения русских классицистов. Тут же необходимо оговорить, что реалистические элементы мы ни в какой степени не должны усматривать повсюду, где мы встречаемся с «низким» стилем, с речевой грубостью или «даже с отдельными упоминаниями бытовых предметов или с «бытовизмом» вообще. Реализм,— даже если говорить только лишь о формировании элементов его,— вовсе не сводится к разговорам о кабаках или ночных туфлях. Реализм— это мировоззрение, а не слова. Реализм— это определенное отношение к действительности, а не бесформенный выбор тематических мотивов. Поэтому и в творчестве Сумарокова следует видеть некоторые моменты реалистического характера не потому, что он грубовато и смешно балагурит в своих баснях, а потому, что отрицательные, с его точки зрения, явления общественной жизни он показывает конкретно, как реальные факты действительности, а не отвлеченно типологически по эстетике Декарта.

Второй отличительной чертой русского классицизма была его относительная близость к народным истокам искусства. Французские классики совершенно отвернулись от фольклора, от разговорной народной речи. Наоборот, Сумароков писал песни в духе народной лирики, свои басни и комедии насыщал живыми формами яркой, меткой речи народа,— вещь, немислимая для Расина или Буало. Третьяковский ссылался на народную песню, научившую его тому, как надо строить принципы русского стихосложения и т. д. Обе особенности русского классицизма обусловили его большую ценность для русской культуры в целом.

Следует отметить, что русский дворянский классицизм родился поздно, родился уже с трещиной. Он просуществовал как единый стиль, как законченное литературное течение, не более трех десятков лет, начиная с конца 1740-х годов (эпистолы Сумарокова) и до первых од Державина, разрушителя этого стиля, до «Россиады», завершения стиля, т. е. конца 1770-х годов. При этом русский классицизм развивался в условиях борьбы передовой дворянской интеллигенции с крепостнической деспотией.

**А. П. Сумароков.** 1730—1750-е годы — время формирования европеизированной, послепетровской дворянской интеллигенции, как более или менее значительной группы. Именно в эти годы довольно многочисленные представители дворянской, главным образом,



столичной молодежи, начинают заниматься делами культуры серьезно, уделяя им огромное внимание, считая культурную работу делом своей жизни. Уже через несколько лет после смерти Петра дворянство, освободившееся от палки лютого царя, но замечательного деятеля, уставшее от ломки старого и стройки нового, довольное тем, что прогрессивный пыл Петра уступил место пассивности его более покладистых преемников, выделило свою интеллектуальную аристократию, которая принялась за устройство своей собственной, кастово-ограниченной культуры. Это новая дворянская интеллигенция, жадно вбиравшая опыт западноевропейских феодальных традиций, но не чуждавшаяся и передовых течений мысли, шедших с Запада, должна была противопоставить свой тип мировоззрения, морали, просвещения, бытовых навыков—тому «плебейскому» облику также новой и также европеизированной культуры, который воплощали люди петровского заката типа Тредиаковского и который гениально воплотился в Ломоносове. Дело шло о создании дворянского просветительства, о создании литературы относительно передовой, ставящей своею целью воспитание дворянства, о создании литературы руками дворян. Нужно сразу же подчеркнуть, что по мере углубления этой дворянской культуры, по мере увеличения запросов интеллектуального порядка в среде новой дворянской интеллигенции и в ее литературе, и сама эта интеллигенция и ее литература все более и более преодолевали узкоэгоистическую сословно-классовую ограниченность, и тем самым все более отрывались от основной реакционной невежественной дикой «массы» помещичьего класса. Вместе с тем наиболее передовые группы дворянской интеллигенции неизбежно оказывались в оппозиции к помещичьему правительству, к его бюрократии, к грабительской и торгашеской политике его. Дворянский либерализм в конце концов пришел к разрыву с той классовой базой, на основе которой он вырос.

В 1732 г. правительство Анны Ивановны открыло Шляхетный кадетский корпус. Учиться в нем могли только дворяне. Корпусу, первому специфически-дворянскому учебному заведению XVIII столетия, суждено было стать очагом новой дворянской культуры.

Вскоре после основания корпуса в него поступил сын генерала и аристократ Александр Петрович Сумароков (1718—1777), которому было тогда 14 лет. В 1743 г. в корпус поступил 9-летний Херасков. Еще раньше, в 1738 г., поступил И. П. Елагин. Тогда же учились или служили в корпусе Адам Олсуфьев, А. А. Нартов, И. И. и П. И. Мелиссино, И. Шишкин, С. Порошин и другие будущие литераторы.

Воспитание, получаемое молодыми дворянами в корпусе, значительно отличалось от того, которое было принято в школах, созданных при Петре I. Время технических школ, время практицизма и преобладания точных знаний прошло. С самого начала своего существования корпус сделался дворянским университетом. В системе гуманитарного образования, как и в системе светского воспитания в корпусе существенное место занимало искусство, и в том числе литература. Еще императрице Анне Ивановне кадеты подносили сочиненные ими в ее честь стихотворения, среди которых были и су-

мароковские. И позднее литературные интересы в корпусе не заглохли. В 1759 г. группа офицеров корпуса предприняла на свой страх и на свой счет<sup>1</sup> издание журнала, печатавшегося при корпусе под названием «Праздное время в пользу употребленное». В этом журнале печатался и Сумароков, не порвавший связей с корпусом после окончания его в 1740 г.

Первым крупным успехом педагогики Шляхетного корпуса был именно Сумароков. Родовой аристократ, он первый взялся за литературное дело профессионально, стал создавать литературу для своего класса. В его руках литература отказалась говорить от лица правительства и заговорила от лица дворянской общественности.

Жизнь Сумарокова, бедная внешними событиями, была крайне печальна. Это был человек нервный, остро реагировавший на окружающую его дикость нравов, на торжествующее варварство в его собственном классе. Еще из корпуса он вынес высокое и совершенно нереальное представление о достоинстве дворянина, человека, рожденного для служения отечеству, чести, культуре, добродетели. Избранный им путь литератора, руководителя общественной мысли своего класса, казался ему путем великого служения идеалу, пусть только дворянскому, но все же по-своему возвышенному. Его воображение рисовало перед ним картину государства, в котором мудрые и благородные дворяне благоразумно руководят счастливым, хотя и неграмотным народом. Он был готов отдать все свои силы, чтобы этот идеал осуществился. Первые блистательные успехи на литературном поприще вскружили ему голову; он крепко уверовал в свое призвание — воспитать русское дворянство — и в свою непререкаемую гениальность. Но вот начались тяжкие разочарования. Жизнь постоянно и упорно разбивала его мечты. Дворянство не хотело ни учиться, ни исправлять свою мораль. Жадные, жестокие, грубые и невежественные люди управляли государством и совершенно не желали слушать поэта, а тем более слушаться его. Большинство помещиков смеялось над высокими помыслами беспочвенных дворянских интеллигентов, видя в них одержимых, чудаков, опасных мечтателей. Сумароков, привыкший к преклонению перед ним в дружеских кружках литераторов, не мог перенести тупого безразличия к своему искусству со стороны дикарей-дворян, чуждых культуре. Правительство несколько не желало поддерживать его притязания.

Вступление на престол Екатерины II, заигрывавшей с либералами в среде дворянства, казалось, могло принести Сумарокову признание, — даже участие в ходе политических дел. Вскоре, однако же, стало ясно, что и эта надежда тщетна. Сумароков оставался в стороне от власти, в стороне от дел. Сумароков наживал себе новых врагов с каждым днем. Пасквили на него ходили по городу. Он рассорился даже со своими родными, даже его мать считала его чуть ли не преступником. Сумароков однажды рассорился с ней и так при этом буйствовал, что она подала на него жалобу, в которой писала,

---

<sup>1</sup> См. статью Д. Д. Шамрая, Об издателях первого частного русского журнала, сборн. «XVIII век», 1935, изд. Академии наук СССР.

что она боится его, боится, чтобы он не убил ее. Муж его сестры, Бутурлин, отравлял ему жизнь интригами; он же впутал его и в денежный процесс. Сумароков злился, отругивался, брюзжал и все чаще впадал в отчаяние. Он разорился, его мучили долги. Конец жизни Сумарокова был отравлен и печальной семейной историей. С первой женой своей он разошелся уже давно. Сумароков полюбил затем простую девушку, свою крепостную. Гнусная сплетня об их отношениях ходила по Москве. Сумароков женился на ней, не боясь дворянского «общественного мнения». Тогда родственники первой жены Сумарокова начали процесс против него, требуя лишения прав его детей от второго брака. Процесс длился долго. Дело дошло до сената. Закончилось оно все же в пользу Сумарокова. Издерганный, обнищавший, осмеянный дворянством и его императрицей, Сумароков запил, опустился. Когда он умер, не осталось даже денег на похороны. Гроб Сумарокова несли на руках до кладбища актеры Московского театра; кроме них, провожало прах поэта два человека.

**Литературные дебюты Сумарокова.** Первые дошедшие до нас стихотворения Сумарокова показывают, что он начал писать, следуя урокам Тредиаковского. Это две оды, напечатанные в 1739 г. брошюрой с таким заглавием: «Ее императорскому величеству, всемилостивейшей государыне Анне Ивановне, самодержице всероссийской поздравительные оды в первый день нового 1740 года от Кадетского корпуса, сочиненные чрез Александра Сумарокова». В том же 1740 г. выступил впервые в печати Ломоносов. Его произведения произвели большое впечатление на Сумарокова. Он подпал под влияние своего великого современника. Они познакомились и между ними установились дружеские отношения.

В 1744 г. Ломоносов и Сумароков вместе выступили против Тредиаковского в теоретическом споре об эмоциональном содержании размеров русского стиха в состязании на перевод 143 псалма<sup>1</sup>. Сумароков писал в это время оды в ломоносовском духе. Это был период подготовки Сумарокова к его творческой работе, период учебы.

Еще в 1747 г. Сумароков не отошел окончательно от ломоносовских стилистических установок, не осознал резко отличия своего творческого пути от ломоносовского; это видно в его двух эпистолах, — «Письмо о русском языке» и «О стихотворстве», — в которых он дает характеристику риторского стиля и жанра оды вполне в ломоносовском духе, рекомендует писателю, — как это потом делает и Ломоносов, — читать церковные книги и заимствовать из них те выражения, которые не устарели: тут же дается комплиментарная характеристика Ломоносова в обращении к поэту:

... возьми гремещу лиру,  
И с пышным Пиндаром взлетай до небеси  
Иль с Ломоносовым глас громкий вознеси:  
От наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен.

---

<sup>1</sup> Об этом состязании см. Г. Гукровский, К вопросу о русском классицизме, Поэтика, сб. IV, 1927.

Через много лет Сумароков напишет о хвалителях Ломоносова, превозносящих его громкие оды: «Слово — громкая ода к чести автора служить не может; да сие же изъяснение значит галиматю, а не великолепие» («Некоторые строфы двух авторов», 1774).

Однако в указанных двух эпистолах Сумарокова уже явственно заметны следы того нового, специфически сумароковского, что разовьется вскоре и определит его отличие от Ломоносова. Так, Сумароков выдвигает наряду с величественными жанрами государственной тематики — одой и трагедией — и другие жанры, интимно-лирические, салонные, комические, чуждые Ломоносову (песня, эклога, комическая поэма). Сумароков впервые формулирует, например, в разделе о песне свои требования рационалистической простоты стиля.

Две эпистолы Сумарокова и две его первые трагедии — «Хорев» (1747) и «Гамлет» (1748) — были его победой как поэта. С этих пор он входит в литературу как большая сила. Вскоре вокруг него образуется группа почитателей, учеников и последователей, и он выступает в роли вождя дворянской литературы, а затем и культуры в целом. Именно эта позиция дворянского идеолога и поэта определила многое в самом составе творчества Сумарокова; она же определила и его решительное расхождение с Ломоносовым, происшедшее лишь в самом конце 1740-х или даже в самом начале 1750-х годов.

**Школа Сумарокова 1750-х годов.** К сожалению, науке в весьма небольшой мере известен и состав группы поэтов, окружавших Сумарокова в конце 1740-х и в начале 1750-х годов, и самое их творчество. Но несомненно, что именно начиная с этого времени, неприятели Сумарокова могли выходить из себя, видя его самоупоение в кругу его почитателей. Среди этих почитателей несомненно находился И. П. Елагин, который писал, обращаясь к Сумарокову около 1752 г.: «Ты... к стихотворству мне охоту в сердце влил». Елагин вышел из кадетского Шляхетного корпуса, как и другие представители этой ранней школы Сумарокова — И. Шишкин, П. С. Свистунов, Н. Е. Муравьев, Н. А. Бекетов и др. Все эти поэты — в это время молодые люди с хорошим положением в столичном дворянском обществе, чазющие карьеры и в то же время желающие строить вольную и, по их мнению, передовую дворянскую культуру. Они пишут не торжественные оды, а произведения «камерного» стиля: песни, элегии, дружеские послания, эпистолы; при этом наиболее близким им жанром является именно любовная песня. Начиная с 1740-х годов пишет песни и Сумароков. Эти песни не печатались, но были известны и пользовались популярностью в среде дворянской молодежи; они бытовали не столько в качестве читаемого литературного произведения, сколько в живом звучании — с музыкой; они входили в быт и выполняли свою функцию культивирования тонких чувств в среде привилегированного сословия, а за ним в более широких кругах.

Когда Сумароков осознал себя и свое творчество во всей остроте своей враждебности к позиции Ломоносова, вслед за ним оказались враждебны Ломоносову и представители его школы. Так, Елагин считал необходимым, именно опираясь на Сумарокова с его требованием ясности слова, нарочито полемизировать с ним же по поводу лестных для Ломоносова стихов из «Письма о стихотворстве», приведенных выше: спора нет, что Сумарокову в начале 1750-х годов такая полемика была только приятна.

В то же время Елагин написал прозаический памфлет-пародию на Ломоносова в виде афиши «От российского театра объявление». Здесь он издевался и над трагедией Ломоносова «Тамира и Селим», над величественно-грандиозной космической образностью од Ломоносова, над

его занятиями химией, мозаикой, окрашиванием стекла (выделыванием бисера), которые в кругу дворянских интеллигентов воспринимались как занятия «низменные». Наконец обширная полемика возгорелась из-за сатиры Елагина «На петиметра и кокеток»; в этой сатире прославлен «учитель мой» Сумароков и попутно задет Ломоносов; кроме того, эта сатира была направлена против придворной молодежи, а молодые дворянские интеллигенты круга Сумарокова, гордившиеся своею независимостью, имели тенденцию обвинять Ломоносова в службе двору, неверно и полемически истолковывая его государственное служение. Ломоносов, нападавший на Елагина уже по поводу его прежних выступлений в письмах к Шувалову, ответил на его сатиру резкой стихотворной отповедью («Златой младых людей и беспечальной век»). Затем началась стихотворная перепалка, содержащая до десятка произведений, в которых досталось и Елагину и Ломоносову<sup>1</sup>.

Все эти полемические произведения не попадали в печать, как и лирические стихотворения поэтов школы Сумарокова в это время.

**Идеология Сумарокова.** Сам Сумароков считал, что его поэтическая деятельность является служением обществу, формой активного участия в политической жизни страны. В самом деле, он несколько не был пассивным наблюдателем жизни, тем более он не стремился творить «искусство для искусства». Наоборот, это был человек и поэт, усиленно вмешивавшийся в политику, открыто борющийся за свои политические идеалы, зло нападавший на своих политических врагов.

Политическое мировоззрение Сумарокова было противоречиво. Он был дворянином не только по происхождению, но и по своим взглядам. Власть дворян-помещиков над своими вассалами-крестьянами казалась ему необходимой основой общества, связью, крепящей все его элементы. Когда Екатерина II в рукописи своего «Наказа» поставила весьма осторожно и неопределенно вопрос о том, не следует ли освободить крестьян от крепостной зависимости, Сумароков решительно запротестовал; он настаивал на сохранении крепостного права.

В 1766 г. Вольноэкономическое общество, по предложению Екатерины, объявило конкурс на сочинение на тему о собственности крестьян: тема эта ставила вопрос о крепостнических отношениях. Сумароков немедленно прислал в общество, коего членом он даже не состоял, резкое возражение против самой постановки вопроса; он заявлял, что само собой разумеется, для крестьян лучше быть свободными, так же, как, например, канарейке, забавляющей хозяина, лучше быть на воле, а не в клетке, или собаке, стерегущей дом, лучше быть не на цепи: «Однако, одна улетит, а другая будет грызть людей; так одно погребню для крестьянина, а другое для дворянина»; но, по мнению Сумарокова, интересы дворянства совпадают с интересами государства; он делает вывод: «свобода крестьянская не токмо обществу вредна, но и пагубна, а почему пагубна, того и толковать не надлежит». Когда произошло Пугачевское восстание, Сумароков написал два стихотворения, в которых говорил о Пугачеве с беспримерной яростью и требовал жесточайшей расправы с ним.

Сумароков считал, что только родовое дворянство призвано управлять государством и народом. Но, с другой стороны, Сумароков

---

<sup>1</sup> Стихотворная полемика по поводу сатиры Елагина опубликована А. Н. Афанасьевым в статье «Образцы литературной полемики прошлого столетия» («Библиографические записки», № 14—15, 1859.)

был недоволен теми формами зависимости крепостных от помещиков, которые установились в его время в России. Его феодально-дворянское мышление не мешало ему быть настроенным либерально в основных вопросах социально-политического бытия страны. Его концепция идеального государства имела характер феодальной утопии. Он считал, что государство должно зиждиться на двух социальных слоях, как на своих устоях; этими слоями являются крестьянство и дворянство. Крестьяне должны работать руками и содержать все государство, в частности, — дворян. Они могут не иметь ни культуры, ни высокой морали; их удел — физический труд. Наоборот, дворяне должны работать головой и руководить всем государством. Для того, чтобы они могли успешно усваивать необходимую для этого культуру ума и морали, для того, чтобы они свободно могли осуществлять свою функцию разума страны, они должны быть освобождены от производительного труда, их должны содержать крестьяне. Таким образом, эта «рациональная» четкая схема должна была оправдать крепостное право. Но она не могла оправдать рабства. Сумароков различал законную с его точки зрения вассальную зависимость от рабства. Дворянин, по его мнению, имел право получать от крестьян прокормление и имел право, даже обязан был быть судьей и начальником своих вассалов. Но он не имел никакого права видеть в крестьянах свою собственность, обращаться с ними, как с рабами, — а такова именно была социальная практика крепостничества в XVIII веке в России.

И вот Сумароков ополчается против диких форм крепостного рабства. Он считает, что не дело для «мужика» лезть в начальники. Но от начальников, от дворян он требует уменьшения их крепостнических притязаний. Объективно он борется за смягчение, ограничение крепостного права, введение его в «законные» рамки, выступая против кровных классовых интересов реакционного большинства своего собственного класса.

В целом ряде своих произведений, — в баснях, сатирах, комедиях, статьях, — он резко нападает на чрезмерную эксплуатацию крепостных крестьян, на мучительство в отношении к ним. Он мечтает о государстве, в котором:

Со крестьян там кожи не сдирают,  
Деревень на карты там не ставят,  
За морем людьми не торгуют,

(«Хор ко превратному свету».)

Он возмущен дворянчиком-могом, который страдает от долгов.

А етова не вспомянет,  
Что пахарь изливая пот,  
Трудится и тягло ему на карты тянет.

(«Ось и Бык».)

В тех же замечаниях на «Наказ», в которых Сумароков заявил себя крепостником, он тем не менее писал: «Продавать людей как скотину не должно». Здесь же он проводил свою идею разницы между рабом и вассалом-крепостным: «Между крепостным и невольником разность: один привязан к земле, а другой к помещику». В статье «О домостроительстве» Сумароков писал: «польза государственная или паче общественная — умно-

жение изобилия всем, а не одному; почему ж называть тех жадных помещиков экономами, которые или на свое великолепие или на заточение золота и серебра в сундуки сдирают со крестьян своих кожу и коих мануфактуры и прочие вымыслы крестьян отягощают и все время у них на себя отъемлют, учиняя их невинными каторжниками, кормя и поя как водовозных лошадей, противу права морального и политического, единственно ради своего измышленного изобилия, раздражая божество и человечество...

...Помещик, обогащающийся непомерными трудами своих полданных, суетно возносится почтенным именем Домостроителя, и должен он назван быть Доморазорителем. Такой изверг природы, невежа и во естественной истории и во всех науках, тварь безграмотная, непочитающий ни божества, ни человечества, каявшийся по привычке и по той же привычке возвращающийся на свои злодеяния, заставляющий постыться крестьян своих, разрушающий блаженство вверенных ему людей, стократно вреднее разбойника отечеству; увеселяюся ли я тогда, имея доброе сердце и чистую совесть, когда мне такой изверг показывает сады свои, оранжереи, лошадей, скотину, птиц, рыбные ловли, рукоделия и прочее? Но я с такими Домостроителями не схожусь, и пища, орошенная слезами, не вкушаю. Много оставит он детям своим; но и у крестьян его есть дети. В таком обеде пища — мясо человеческое, а питье — слезы и кровь их. Пускай он то сам со своими чадами кушает.

Сумароковская концепция смягченного крепостного права, но не рабства, как идеала, — теснейшим образом связана с его концепцией обязанностей дворянина, основной для всей его литературно-публицистической деятельности. Главная задача всего творчества Сумарокова — просвещение, воспитание дворянства, как правительствующего сословия.

«Этот родовитый воспитанник сухопутного корпуса был, по-своему, очень требователен по отношению к дворянству», — пишет Плеханов<sup>1</sup>. В своих сатирических нападках на «недостойных» дворян Сумароков был необычайно резок. Но беда его была в том, что фактически почти весь класс помещиков оказывался таким «недостойным». Ведь это были помещики-рабовладельцы, а не идеальные руководители, заинтересованные в своем положении и приносящие свои силы и свое достояние на алтарь отечества. В результате сатиры Сумарокова на злонравных дворян оказывалась сатирой на крепостничество. В этом отношении программным произведением Сумарокова была его «Сатира о благородстве», т. е. о дворянстве; он писал здесь:

Сию сатиру вам, дворяне, приношу!  
Ко членам первым я отечества пишу;  
Дворяне без меня свой долг довольно знают,  
Но многие одно дворянство вспоминают,  
Не помня, что от баб рожденным и от дам,  
Без исключения всем праотец Адам.  
На то ль дворяне мы, чтоб люди работали,  
А мы бы, их труды по знатности глотали?  
Какое барина различье с мужиком?  
И тот и тот земли одушевленный ком;  
И если не ясней ум барский мужикова,  
Так я различия не вижу никакова.  
Мужик и пьет и ест, родился и умрет;  
Господский также сын, хотя и слаще жрет.  
И благородие свое нередко славит,

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов, История русской общественной мысли, ч. III, гл. V.

Что целый полк людей на карту он поставит,  
Ах, должно ли людьми скотине обладать?  
Не жалко ль? Может бык людей быку продать,  
А во учении имеем мы дороги,  
По коим посклизнуть не могут наши ноги...

Кровными врагами Сумарокова были в первую очередь «грабители», русские царские чиновники, бюрократы, «подьячие», по терминологии Сумарокова. Наверху всей лестницы российской бюрократии находился царь. Политическая практика русской монархии XVIII века, ее структура вызывают порицание Сумарокова, так же, как социальная практика русских помещиков. Конечно, Сумароков совершенно чужд республиканских идей. Но он не может согласиться с деспотизмом русских царей, с произволом, с развращением и продажностью правительственного аппарата, с бюрократическим и полицейским характером его. Он хочет ограничения власти монарха, введения его в некоторые законные рамки. Он усвоил учение о государстве Монтескье, который вообще оказал огромное влияние на политическое мышление дворянских либералов XVIII столетия вплоть до Фонвизина. В своем классическом труде «О духе законов» (1748) Монтескье установил различие трех видов государства: республика, монархия и деспотия. Республика управляется народом, и принципом государственного управления в ней, предпосылкой ее бытия является добродетель граждан. Монархия управляется государем, власть которого ограничена законом, для него обязательным. Принцип монархии — честь, и опора ее — аристократия. Деспотия управляется неограниченным государем, повинующимся только своей прихоти. Принцип власти деспотии — страх. Монтескье блестяще, смело и ярко нападает на деспотию, ненавистную ему; республику он ставит очень высоко; но ближайшим образом, как достижимую программу для своего отечества, он предлагает монархию, образец которой он видит в конституционном, в значительной мере уже буржуазно-демократическом строе современной ему Англии.

Сумароков — также «монаршист»; он считает, что монарх должен быть подчинен законам чести, воплощенным в государственных законах, что он должен управлять во имя государства и силами дворянства и что дворянство должно своими правами гарантировать сохранность «свободы» и независимость законов. Он говорит: «Монархическое правление, я не говорю деспотическое, есть лучшее» («Некоторые статьи о добродетели»). Без всякого сомнения, русское государство своего времени Сумароков считал деспотией и считал своим долгом поэта и дворянского идеолога бороться за создание в России «монархии», сословной, дворянской, но обеспечивающей свободу инициативы дворянина и обеспеченной организациями дворянской общественности.

Исходя из своего либерального идеала сословной конституционной монархии, Сумароков со свойственной ему запальчивостью и дерзостью напал на те социальные явления и социальные силы, которые он расценивал отрицательно. Последовательная, резкая озлобленная борьба с реакционными силами государства проходит красной нитью через все его творчество, начиная от трагедий и кончая злободнев-



ными статейками. Сумароков не прочь был предложить полное искоренение подьячих, в которых он видел плевелы общества. Именно бюрократизм виноват и в том, что к власти лезут люди из «низов», — так считает Сумароков. В своих баснях, очерках, сатирах он обрушивается на выскочек, на плееев, пробравшихся к власти.

Рядом с «подьячими» стоят в сознании и творчестве Сумарокова торгаши — откупщики. Система организованного грабежа казны и народа, оформившаяся, например, в практике продажи государственных монополий частным лицам, особенно нагло развивалась в последние годы елизаветинского царствования. Именно на эти годы падает целый ряд произведений Сумарокова об откупщиках. Между тем, откупщики были сильными людьми; наиболее крупным из них был сам П. И. Шувалов, едва ли не руководивший всеми правительственными делами в последние годы царствования Елизаветы Петровны. И вот Сумароков резко нападает на откупщиков, которые готовы взять на откуп «Неву и Петербургски все текущие «к ней реки» или даже — после своей смерти — вечную муку грешников в аду; так же, как в отношении подьячих, Сумароков считает, что «Юпитеру» давно пора «бросати гром» на откупщиков.

Нападая на представителей власти, бюрократов и спекулянтов, Сумароков вел одновременно борьбу и с «двором», т. е. с самим правительством. Так было и при Елизавете, и при Екатерине II.

В своей политической концепции Сумароков использовал и Монтескье и физиократов и, конечно, много других социально-политических теоретиков Запада, например, немецких либеральных государствоведов, Юсти или барона Бильфельда. В своем философском мировоззрении он также опирался на достижения западной мысли, как и другие его современники. Если мы просмотрим статьи Сумарокова, в которых идет речь о философии, то мы увидим, что он разбирается во взглядах, в деятельности Локка, Декарта, Лейбница, Спинозы, Бейля, Эпикура, Вольтера, Руссо, Гоббса. Конечно, Локка Сумароков читал во французском или немецком переводе, но он черпал все же сведения о нем и об английских мыслителях вообще из первых рук. Немецкая же умственная жизнь была издавна столь же близка и, во всяком случае, столь же известна русским дворянским начетчикам, как и французская.

Без сомнения, наибольший интерес в среде русских дворян-интеллигентов из всего богатства философских идей, разработанных западными мыслителями, привлекали те разделы идеологии, которые имели непосредственно практическое значение: мораль, проблема воспитания, социальная мораль и политика, наконец, проблема отношения к религии и церкви.

К метафизике Сумароков чувствовал недоверие. Он усвоил рационалистический метод французских философов-просветителей XVIII века, преломляя его по-своему; он опасается прикоснуться к заветным вопросам, к опасным глубинам. Учеба у просветителей-материалистов привела его, русского дворянского мыслителя, не столько к материализму, сколько к скепсису. Впрочем, в статьях Сумарокова слышны отзвуки даже Гельвеция, именно в это время проникавшего

уже в Россию. Однако этика Сумарокова скорее приближается к стоическому учению отречения от страстей и благ, ненавистному для Гельвеция и для французских передовых мыслителей XVIII века вообще.

Что же касается вопросов религии и церкви, то и здесь Сумароков усвоил достижения передовой европейской культуры, хотя пределы его религиозного либерализма были не широки.

Он не стоит на позициях традиционной церковности, он в вопросах религии — «вольнодумец», но он не пошел дальше Вольтера, понятого при этом умеренно. Он деист, и без бога обойтись не может.

Авторитетом в философских вопросах для всего круга дворянских интеллигентов середины века был Локк, пропагандированный Вольтером. Сумароков написал целую статью «О разумении человеческом по мнению Локка» (1759). Здесь он излагает сочувственно основную мысль Локка: «Локк отрицает врожденные понятия»; при этом он стоит на сенсуалистической точке зрения: «Все то, что мы не понимаем, выясняется в разум чувствами. Рассуждения, кроме данных ему чувствами, никаких оснований не имеют». «Разум ничему нас не научает, чувства то делают. Все движения души от них». «Разум ничего не делает, лишь только сохраняет то, чем его чувства обогащают».

Между тем, Сумароков опасается сделать из этих положений те материалистические выводы, которые сделали из них французские мыслители. В этой же статье он говорит, хотя и между прочим, о «премудрости нашего создателя», когорая, по его мнению, не уменьшается высказанными им соображениями.

В отношении к официальной церкви Сумароков — «вольтерианец»; для него церковь как государственная организация включена в систему бюрократической власти, с которой он борется. Он выступает против претензии церкви властвовать, прогив церковных организаций, имеющих характер мирской силы.

Так, например, трагедия Сумарокова «Дмитрий Самозванец» начинается целой дискуссией о церкви и религии. Тиран, деспот и злодей Дмитрий отстаивает точку зрения церковного «суеверия», а идеальный Пармен излагает мысли самого Сумарокова. Конечно, Дмитрий защищает не православие, а католицизм, но цензурный характер этого иносказания ясен, особенно если учесть политическую злободневность всей трагедии. Речь в данном диалоге, конечно, идет о церковности и в современной России.

Характерно при этом не только мракобесие царя Дмитрия, но и стремление Сумарокова отрицать мистический ореол религии, внести в ее вопросы рациональные основания при помощи довода разумности творения. Это телеологическое воззрение на природу было использовано в целях доказательства бытия бога и Вольтером. Совершенно так же использует это воззрение и Сумароков в статье «Основание любомудрия», при этом приводя примеры, ставшие общим местом.

Сумарокова как дворянского либерала не могли не тревожить не только отечественные события, и непосредственно политические и идеологические, но и революционизирование западной передовой литературы. Вольтер и Монтескье были понятны и во многом даже близки Сумарокову; но Жан-Жак Руссо был для него неприемлем. В конце жизни он написал статью «О новой философической секте», где напал на «Жака Руссо» и его почитателей. Однако и в этой борьбе против Руссо в Сумарокове виден еще, и достаточно ярко, просветитель; он негодует на руссоистов именно за отрицание просвещения; с другой стороны, он признает, что «они при всем худе своем сие имеют достоинство, что они не суеверны». На Руссо Сумароков напал и в статье «О слове Мораль»; против положения Руссо о том, что человек добр, исходя из рук природы, направлена, повидимому, статья Сумарокова «К добру или худу человек

рождается?» — «И к добру и к худу», отвечает он на вопрос, поставленный в заглавии, а в заключении пишет: «Мы рождаемся к худу и исправляемся моралью и политикою». Замечательно при этом то, что здесь же Сумароков развивает идеи эгоистической психологии и даже этики, сильно напоминающие не только Ларошфуко, но и Гельвеция.

Так сказался до конца старый заквас рационализма и все-таки «вольномыслия» у Сумарокова.

**Литературно-общественная деятельность Сумарокова в 1750—1769-е годы.** До 1755 года Сумарокову удалось напечатать только свои трагедии, две эпистолы и одно стихотворное переложение псалма. В 1740-х годах в России вовсе не издавалось литературных журналов и печатать отдельные стихотворения было негде. Начиная с 1755 года стали выходить при Академии наук под редакцией академика Г. Ф. Миллера «Ежемесячные сочинения», поставившие своей задачей пропаганду научных и технических знаний в популярной форме, и в то же время пропаганду художественной литературы. В это время вокруг Сумарокова уже сформировалась вторая группа учеников во главе с Херасковым; представители первой «школы Сумарокова» к этому времени в значительной степени отошли от поэзии и продолжали работать лишь в театре. Сразу же по организации академического журнала, Сумароков фактически захватил в нем в свои руки отдел поэзии. Он опубликовал в академическом издании множество своих стихотворений в различных жанрах. За ним потянулись и младшие представители дворянского классицизма, уже в это время начинавшие отделяться от своего учителя и формировать новую школу. В «Ежемесячных сочинениях» поместили свои стихотворения Херасков, С. Нарышкин, Нартов, Ржевский и др.; Елагин помещал переводы в прозе.

С января 1759 года Сумароков начал издание собственного журнала «Трудолюбивая Пчела». Журнал выходил ежемесячно и печатался в типографии Академии наук. С академией у Сумарокова не обошлось без трений и по линии цензурной и по линии материальной.

«Трудолюбивая Пчела» была первым журналом в России, издававшимся одним лицом. Впрочем, в «Трудолюбивой Пчеле» Сумароков выступил не один; он окружен в своем журнале друзьями и даже единомышленниками.

В глазах правительства «Трудолюбивая Пчела», орган независимого дворянского общественного мнения, была нежелательным явлением. К концу года выяснилась невозможность продолжать журнал.

Принужденный прекратить издание «Трудолюбивой Пчелы», Сумароков перенес свою полемику, свою пропаганду в журнал своих друзей «Праздное время в пользу употребленное». В этом журнале он выступает с меньшим количеством произведений, но несколько не менее резко. Он поместил в «Праздном времени» целый цикл басен, эпиграмм, статей, дерзко нападавших на откупщиков, на подьячих, на воров и грабителей; он метил в определенных лиц, не стесняясь метить высоко. Он намекал на необходимость сменить земных богов (басня «Болван») и перебить всех сановных подьячих. Сума-

роковская публицистика в прозе и стихах выросла в серьезную и почти открытую политическую борьбу.

Между тем, в том же 1760 году из Швеции, где он был русским посланником, вернулся в Петербург Никита Иванович Панин, крупный государственный деятель, назначенный в это время воспитателем шестилетнего великого князя Павла Петровича. Панин был дворянским либералом. Группа либералов помещичьего склада получила вождя, уже не только идеолога и вовсе не поэта, а настоящего политического бойца. С самого этого времени всю группу, пытавшуюся фрондировать против азиатского деспотизма, можно считать группой Панина. Младший брат Н. И. Панина, Петр Иванович почти все время находился на фронте (шла Семилетняя война). Позднее он стал вместе с Никитой во главе сплоченной группы единомышленников. Сумароков, а за ним и все его окружение оказались сомкнутыми с Паниным.

24 декабря 1761 г. умерла Елизавета Петровна. Наступило время подлинной борьбы за власть. Полугодовое царствование Петра III не разрешило проблем государственного устройства. Петр вызвал глубокое недовольство не только в дворянстве, но и в широких слоях населения и в армии своей антинациональной и антигосударственной политикой. В июне 1762 г. произошел переворот, возведший на престол Екатерину II.

С начала 1762 года и Сумароков и писатели его круга активизировались. Одна за другой стали появляться торжественные оды, имевшие, конечно, характер политических высказываний, стихотворных передовиц. Нужно заметить здесь, что до этого времени поэты сумароковского круга вообще не жаловали торжественной («похвальной») оды; они избегали прямых политических высказываний в официальной плоскости, в связи с своей установкой вольных вождей дворянского общественного мнения, тем более что ода требовала похвалы, а они находились в оппозиции. Теперь — не то; новое правительство еще не проявило себя достаточно; от него можно было ждать изменения курса по сравнению с прежним царствованием; можно было надеяться. Поэтому сумароковцы спешат высказаться, наставить правительство, подать свой голос, заявить о своем существовании.

С первых же дней царствования Екатерины вслед за Паниными и вместе с ними заявили свои права на продвижение и их единомышленники-литераторы. Они, державшие в руках пропаганду партии либералов, поддерживавшей переворот, ее идеологи и поэты должны были также участвовать и в штурме власти, в захвате части ее. Полугласной оппозиции не было уже места; надо было действовать и реализовать победу. Глава литературной группы, Сумароков, конечно оказался среди людей, поднятых волной переворота. Он близок ко двору, к императрице. Он один из друзей Никиты Панина, стоящих рядом с ним. Тотчас после переворота Сумароков получил поддержку как писатель. С него был списан долг Академии наук по его изданиям; Екатерина распорядилась вперед все его сочинения печатать «безденежно» в академии — за счет правительства.

Сумароков был награжден и официально; в день коронации Ека-

терины он был произведен в действительные статские советники. Позднее, в 1767 г., он получил Анненскую звезду.

В своих одах 1762—1764 годов Сумароков указывает правительству на необходимость введения законности в государстве, на необходимость широких мероприятий; в то же время он указывает на необходимость расширения торговых сношений с Востоком, пропагандирует мысль об освоении пути в Японию.

Для коронации Екатерины II (22 сентября 1762 г.) Сумароков подготовил речь, «Слово», как тогда говорили. Политический характер «слова» не прикрыт, как это было в одах, поэтической символикой. Сумароков обращается к главенствующим группам населения России со своими советами. Самой Екатерине Сумароков предложил в своей речи план законодательных работ, план обширный, смягченный, ставящий вопрос лишь о постепенной и исподволь подготовленной смене старых законов и о созидании новой законодательной системы, но все же принципиально смелый и затрагивающий вопрос о самодержавии. «Слово» Сумарокова не было напечатано (оно увидело свет лишь после его смерти). Слишком смело, может быть, даже дерзко, было даже и то, что Сумароков учил императрицу, указывал ей программу действий, слишком явно претендовал на право руководить властью. Этого Екатерина, очевидно, допустить не могла. Невозможность напечатать «Слово на коронацию» была, без сомнения, для Сумарокова первым указанием, что императрица не считает себя подчиненной панинской партии.

Нет никакого сомнения в том, что Сумароков в первое время царствования Екатерины энергично вмешивался в политику, и с ним приходилось на первых порах считаться. Еще в 1767 г. ему был дан для прочтения и отзыва «Наказ», что доказывает его роль как полуофициального советчика правительства. Заметки Екатерины на мнение Сумарокова о «Наказе» выдают ее раздражение этой ролью ментора, взятой на себя Сумароковым: «Господин Сумароков очень хороший поэт, но слишком скоро думает. Чтоб быть хорошим законодателем он связи довольно в мыслях не имеет».

Претензия Сумарокова участвовать в государственной деятельности правительства была отвергнута новым деспотом — Екатериной II.

В начале 1763 года в Москве, где в это время находились после коронации двор и правительство, было устроено грандиозное по тем временам народное театрализованное зрелище, имевшее целью агитировать за новую императрицу и иллюстрировать политические установки, заявленные ею. Устройство этого народного зрелища в его литературной части было поручено сумароковцам, т. е. литературному штабу панинской партии.

План театрализованного шествия по улицам города принадлежал Ф. Г. Волкову, другу и отчасти ученику Сумарокова; он же был и режиссером всего зрелища. Тексты хоров, исполнявшихся участниками театрализации, были написаны Сумароковым<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В науке высказывалось предположение, что автором хоров «Торжествующей Минервы» был не Сумароков, а может быть Ф. Г. Волков (В. В. Каллаш — см. А. И. Незеленов, История русской литературы, изд. 18-е, М. 1908 г., стр. 209; В. А. Филиппов, Факты и легенды в биографии Ф. Г. Волкова («Голос минувшего», 1913, № 6, стр. 35 и др.). Это предположение основывалось на свидетельстве анонимного автора (Н. А. или К. А. Полевого) в «Русском Вестнике» 1842 г. (ч. V, отд. IV, стр. 23—28), видевшего список «Хора ко превратному свету», в котором хор был приписан Волкову. Между тем, свидетельство списка не авторитетно. С другой стороны, современники считали автором хоров Сумарокова, и среди них Новиков, друг Сумарокова, знакомый Волкова и Хераскова, напечатавший впервые «Хор ко превратному свету», извлеченный им из бумаг Сумарокова. В печатной брошюре 1763 г. «Торжествующая Минерва» указано: «Изобретение и распоряжение маскарада Ф. Волкова», а после текстов хоров — «Только одни хоральные песни в сем

Стихотворное описание-истолкование зрелища написал Херасков. Маскарад должен был представить народу в лицах и образах те общественные пороки, против которых намерено было, таков был смысл декларации, вооружиться правительством; шествие закончилось картиной золотого века, т. е. царствования Екатерины в образе Минервы.

В первом же разделе маскарада заключались, повидимому, сатирические намеки на Петра III. Затем осмеивались пороки: пьянство, прожектерство; опять намек на дельцов прошлых царствований, на откупщиков, на бюрократию, наконец, на весь «превратный свет». К этому разделу шествия Сумароков написал большой и замечательный хор народным складом; это было выдающееся произведение, заключавшее политическое кредо Сумарокова, решившегося изложить публично, всенародно, элементы программ своей группы, причем, включение хора в маскарад придавало бы такому изложению характер правительственной декларации. Хор заключал выпады против духовенства, против «суеверия», ханжества, против бюрократии, начиная с высшей и до низших, подьячих. Затем идут другие враги Сумарокова и его группы: дельцы и откупщики, ростовщики и т. п. Не мало внимания уделяет Сумароков и дворянству, и крепостническому рабству, причем и здесь он не менее резок. Сумароков касается в «Хоре ко превратному свету» и внутриворонских отношений; он против придворной «знати», он за культуру дворянства. «Хор ко превратному свету» не был пропущен ни в печати, ни к исполнению в маскараде. Екатерина не захотела подписаться под программным выступлением Сумарокова, сочла его неуместным.

Сумарокова одергивали всякий раз, как только он хотел слишком явно выступить од лица правительства в заявлениями в духе либеральных проектов. Получилось так, что и в литературной пропаганде победа Сумарокова была урезана с самого начала. В дальнейшем неприятности по этой линии не прекращались у Сумарокова. Он продолжал попытки самостоятельных выступлений и наталкивался на противодействие.

К концу 1760-х годов стало уже совершенно очевидным, что Сумароков ни в малой степени не является официальным поэтом; его попытки стать идеологом дворянской общественности, направляющим действия власти, потерпели крушение. Он находился, в сущности, в положении опального; Екатерина начинала расправу со всяческим вольномыслием, в том числе дворянским. В 1769 году Сумароков покинул резиденцию императрицы и переехал в Москву. В 1770 году произошло его столкновение с московским главнокомандующим Салтыковым, приведшее к открытой демонстрации опалы поэта.

Сумароков отстаивал свои права автора, первый в России заявляя о них. Приехав в Москву, он заключил официальный контракт с хозяином театра Бельмонти о том, что его пьесы не будут ставиться на сцене без его согласия. В 1770 году должен был идти «Синав и Трувор», но актеры не успели разучить трагедию, а пьяная и распутная актриса Иванова, игравшая главную роль, была столь нетрезва, что не могла приехать на генеральную репетицию. Сумароков забунтовал. Тогда Салтыков, к которому он пришел, накричал на него; «для чего ты вpleтаешься в представление драм?» — кричал бурбон-генерал.

Премьера была отложена. Салтыков, вина в этом Сумарокова, опять и притом публично в театре накричал на него: «Я на зло тебе велю

маскараде сочинения\*\*\*», т. е. автор хоров — не Волков. Наконец, множество совпадающих суждений, образов, выражений в «Хоре ко превратному свету» и в несомненных сочинениях Сумарокова удостоверяет, что он был автором хора, причем вопрос этот следует решать безошибочно. См. мою статью «О хоре ко превратному свету», сборник «XVIII век», 1935 г.

играть «Синава» послезавтра!» Генерал так расхотелся, — он был пьян, — что выскочил на сцену во время представления вместе с Ивановой (шла какая-то комедия), чем не мало увеселил публику. Протесты Сумарокова не помогли, так же, как ссылки на контракт. Сумарокову принесли афишу о представлении «Синав» на завтра — 31 января. Сумарокова поддерживали актеры; даже Иванова заявляла, что играть пьесу нельзя. Из протестов ничего не вышло. 31 января премьера состоялась. Сумароков даже заболел с горя и не был в театре. Еще 28 января он отправил с оказией письмо Екатерине II с жалобой. Не дождавшись ответа, он написал ей еще одно письмо 1 февраля и при нем элегию. И письмо и стихотворение были полны отчаяния. Екатерине письма Сумарокова передавал друг Сумарокова, секретарь царицы Козицкий. На записке Козицкого, сопровождавшей элегию, она написала: «Сумароков без ума есть и будет». Элегию Екатерина печатать не разрешила. Сумарокову же она написала ядовитое письмо, в конце которого говорилось: «Советую вам вперед не входить в подобные споры, через что сохраните спокойство духа для сочинения, и мне всегда приятнее будет видеть представление страстей в ваших драмах, нежели чигать их в письмах».

Копию с этого письма Екатерина послала Салтыкову, а тот распустил списки с него по Москве. Напрасно Сумароков старался уверять, что писмо Екатерины не выговор, а милость. Над ним издевалось все московское дворянское «общество»; он был публично ошельмован; его опала стала явной. Сумароков добивался нового письма от Екатерины, но она отказалась писать ему. Между тем, Сумароков, опальный, осмеянный, потерявший надежду на политический успех, впадающий в отчаяние, продолжал очень много писать и нисколько не смирился. Он убедился в том, что деспотия, тирания, со всеми ее проявлениями, возобладала и при Екатерине; и он ответил на ее торжество своими смелыми тираноборческими трагедиями, разоблачающими и самого тирана — Дмитрия Самозванца и вельможу-интригана Бурноева («Мстислав»). И все же — лирика Сумарокова последних лет характеризуется тонами пессимизма, мрачности, отчаяния.

**Литературная позиция Сумарокова.** И как поэт и как теоретик литературы Сумароков завершил построение стиля классицизма в России. Основа конкретной поэтики Сумарокова — требование простоты, естественности, ясности поэтического языка, — направлена против ломоносовского «великолепия». Поэзия, построения которой добивается Сумароков, — трезвая, деловитая поэзия. Она должна говорить от лица высшего разума, и она чуждается всего фантастического и туманно-эмоционального; она должна быть отчетливой, чтобы соответствовать задаче быть формулой идеологии «разума» страны.

Сумароков хочет быть «просто» человеком, т. е. идеальным человеком и в самом строе своей речи. Он хочет вести за собой дворянство и убедить его не патетикой блеска и богатства слов, а внутренней убедительностью логики. Он не устает требовать простоты от поэта; он проповедует эту простоту в стихах и в прозе, при всяком удобном и неудобном случае, со всей страстью своего характера и со всей последовательностью пропагандиста и бойца. Так, в статье «О неестественности» он высмеивает и осуждает поэтов, которые пишут «не имея удобства подражать естеству простоте... что более писатели умствуют, то более притворствуют, а чем более притворствуют, то более завираются».

Он бранит поэтов, которые «словами нас дарят, какими никогда нигде не говорят», которые составляют речь «совсем необычайно, надуту пухлостью, пущенну к небесам».

Еще в молодости, он, по свидетельству Тредиаковского, порицал поэтов, нарушающих нормы привычного синтаксиса, переставляя слова в фразе по сравнению с обычным порядком.

Характерно в этом смысле подчеркнутое требование Сумарокова опираться грамматические правила не на образцы старых славянских книг, а на общее употребление, — конечно, в пределах речевой практики дворянской интеллигенции; Тредиаковский же именно поэту упрекал Сумарокова в недостаточном владении нормами церковно-славянской речи.

Сумароков противопоставлял стихи, которые «приятности влекут, и шествуя в свободе, в прекрасной простоте...» — тем, которые «естеству противны», «сияючи в притворной красоте», полны «пустого звука». «Чувствуй точно, мысли ясно, пой ты просто и согласно», — наставляет он свою ученицу в поэзии Е. В. Хераскову. «Витийство лишнее природе злейший враг», пишет он другому своему ученику, В. И. Майкову: «Ум здравый завсегда гнушается мечты. Коль нет во чьих стихах приличной простоты, ни ясности, ни чистоты, — Так те стихи лишены красоты и полны пустоты». Здесь особенно характерен первый из приведенных стихов: Сумароков «гнушается мечты».

«Многие говорили о архиепископе Феофане, что проповеди его не очень хороши, потому что они просты; что похвальней естественной простоты, естеством очищенной, и что глупее сих людей, которые вне естества хитрости ищут!» — восклицает Сумароков («К несмысленным рифмоторцам»). Он иронически советует писателям «в великолепных упражняться одах», «ибо многие читатели, да и сами некоторые лирические стихотворцы рассуждают так, что никак невозможно, чтобы была ода и великолепна и ясна; по моему мнению, пропади такое великоление, в котором нет ясности» (там же); здесь почти неприкрытый выпад против Ломоносова и его поэтики. Сумароков стремится к тому, чтобы спрятать весь механизм искусства от глаз читателя. Он настаивает на прямоте мысли в отношении к ее оформлению, так же, как на прямоте языковой нормы по отношению к эстетическому узору. «Языка ломать не надлежит; лучше суровое произношение, нежели странное словосоставление» — говорит он в статье «К типографским наборщикам».

С Ломоносовым Сумарокову пришлось бороться по всем линиям его творческой программы. В ряде полемических выпадов, замаскированных и открытых, он высказывает свое отношение к ломоносовской поэтике. Он переводит отрывок из трактата Лонгина «О высоком» (с перевода Буало), выбирая именно то место, в котором осуждается «надутость», стремление «превзойти великость», «всегда сказать нечто чрезвычайно сияющее», осуждается «жар не во время», излишняя «фигурность» речи, метафоризм и т. д. — во имя «естественности».

Прямо называет Ломоносова Сумароков в примечании к переводу IV олимпийской оды Пиндара; он отрицает сходство Ломоносова с Пиндаром, который «порывист», но всегда приятен и плавен:

«порывы и отрывы его [т. е. Пиндара] ни странны, ни грубы, ни пухлы... Многие наши одописцы не помнят того, что они поют, и вместо того говорят, рассказывают и надуваются; истребите, о музы, сей несюсный вкус и дайте познавать писателям истинное красноречие и наставте наших пиитов убегаги пухлости многоглаголания, тяжких речений... Последнее замечание относится, повидимому, к ученикам Ломоносова так как перевод Пиндара издан через девять лет после его смерти (1774).

Развернуто выступает Сумароков и против грамматических взглядов Ломоносова. В середине XVIII века, когда впервые строилось



учение о русском языке, грамматические споры смешивались с поэтическими. И в поэтике и в грамматике ставились вопросы образования литературного языка, вопросы о нормах языка и об оправдании этих норм. Поэты были создателями языка, а языковеды — критиками и теоретиками поэзии. И те и другие вопросы смыкались в проблематике языковой политики и вызывали сходные споры. И Тредиаковский, и Ломоносов, и Сумароков работали как в области литературоведения, так и в области языковедения. Сумароков постоянно теснейшим образом связывает и переплетает высказывания о языке, как таковом, и о поэзии. Ожесточение, с которым Сумароков нападает на грамматику Ломоносова, понятно при учете всей борьбы его против поэтической и языковой практики его литературного противника.

Неоднократно Сумароков обращался и к непосредственному критическому разбору произведений Ломоносова. В статье, посвященной подробному анализу оды Ломоносова 1747 года, он по преимуществу останавливается на принципах словоупотребления, семантики. Сумароков последовательно осуждает всякое отклонение от привычного — по его мнению, единственно допустимого — значения слов, всякую сколько-нибудь индивидуальную метафору или даже метонимию. Для Сумарокова слово — это как бы научный термин, точно определенный; изменение его единственного значения (у Ломоносова — в интересах выразительности) расценивается Сумароковым как нарушение правильности грамматического характера; совмещение и скрепление смыслов в метафоре с его точки зрения — только порок против логики и языка, ибо и грамматика строилась в логическом плане. Сумароков ополчается и против сравнений, нарушающих принцип логического подобия обоих сравниваемых элементов. В той же статье Сумароков задевает и тематическую композицию разбираемой оды, осуждая перерыв в ведении темы.

С Ломоносовым Сумароков боролся и оружием пародии. Его «Вздорные оды» демонстрируют, что именно он имел в виду, говоря о «пухлости, надутости, неясности» ломоносовской поэтики.

Сумароков настаивал на охранении лексики русского языка от неумеренных вторжений иностранщины. Нельзя сказать, чтобы он был консерватором в слове; он сам вводил новые слова и словоупотребления; он допускал также иностранные слова для обозначения предметов, не имевших обозначения на русском языке, например, для импортных товаров. Но он возмущался галломанией в языке светских щеголей, пересыпавших свою речь французскими (и иногда немецкими) словами. Он усматривал в этом макароническом жаргоне опасность утери своеобразия русского языка, внедрения пагубных западных влияний. Кроме того, язык петиметров был языком той придворной верхушки, с которой боролся Сумароков, так же, как он боролся с языком подъячих, с его канцеляризмами, архаикой и своеобразной запутанностью. Это была борьба социальная и политическая.

**Театр в 1730—1760-х годах. Основание русского театра в 1756 году. Волков.** Первым литературным успехам Сумароков был обязан своим песням, не печатавшимся, но распевавшимся и в Петербурге и в провинции. Затем появился «Хорев», и судьба Сумарокова вскоре оказалась связанной с историей русского театра.

Театральная организация, созданная по инициативе Петра I в начале XVIII столетия в Москве, вскоре распалась, но начало было ею положено, и прекратить театральную жизнь не могли уже никакие реакционные силы. Толчок, данный русскому театру при Петре, разбудил живые творческие силы народа в данной области. После распада официального публичного театра, оставались многочисленные полудобровольческие, полупрофессиональные театральные коллективы, игравшие и в обеих столицах и в провинции. Это были школьные труппы; были также и труппы разночинцев, дававшие всенародные представления на праздниках, продолжавшие традиции петровского театра и связанные с демократическим зрителем.

С начала 1730-х годов при петербургском дворе прочно обосновывается привозный с Запада театр, итальянский оперный, немецкий и французский театр классического стиля, наконец, итальянская комедия dell'arte, влияние которой на русское театральное искусство оказалось значительным.

В то же время, помимо народных театральных представлений и школьного театра, шла подготовка нового расцвета русского театрального искусства и в кругах дворянской интеллигенции. Значительную роль в этом деле сыграл Шляхетный кадетский корпус. Еще в 1730-х годах кадеты участвовали в исполнении массовых сцен в итальянской опере; их обучал балетному искусству балетмейстер Ланде, основатель школы танца, и поныне существующей при академических театрах в Ленинграде.

В начале 1740-х годов наряду с оперой итальянцев ставятся при дворе и русские оперы. Еще в 1730-х годах при дворе ставились русские спектакли, в которых играли любители из придворных. Позднее любительские спектакли ставились в кадетском корпусе и на французском языке. Так, в 1748 г. кадеты играли в корпусе «Заиру» Вольтера, и их спектакль был потом дважды повторен во дворце.

В 1747 г. бывший кадет Сумароков издал свою первую трагедию «Хорев», в следующем году он напечатал «Гамлета»; и вот в конце 1749 г., на святках, кадеты поставили «Хорева» у себя в корпусе; женские роли играли, конечно, юноши. Спектакль, видимо, удался. Он был повторен во дворце в улучшенном виде, причем помогал ставить пьесу сам Сумароков. И здесь театральное искусство кадет было оценено. Кадеты стали играть часто русские пьесы при дворе; образовалось нечто вроде кадетской труппы. Душой этого корпусного театра был Сумароков.

Между тем, далеко от Петербурга и двора, в провинции, в Ярославле, и вовсе не в дворянской среде, зрела еще одна театральная организация, которой суждено было сыграть огромную роль в деле развития русского театра. Молодой ярославский купец-заводчик, Федор Григорьевич Волков, человек многосторонне талантливый, увлекся театром. Он учился одно время в Москве в Заиконоспасской академии; здесь он без сомнения познакомился с старинным русским школьным театром. В 1746 г. 17-летний Волков отправился в Петербург для изучения бухгалтерии и новейших приемов коммерции. В Петербурге он смог побывать в итальянской опере, затем в немецком театре. В 1748 г. он должен был вернуться в Ярославль для ведения дел, так как умер его отчим, и он стал главой семьи. Но он уже не мог отстать от театральных интересов. Приехав по делам в Петербург, он попал на спектакль корпусной труппы; русские актеры произвели на него сильное впечатление. Вернувшись опять в Ярославль, Волков принялся за устройство своего театра. Школьный театр был известен русской провинции того времени как зрелище вполне светского и даже народного характера. Однако театральная «затея» Волкова по размаху и серьезности превосходила другие провинциальные театральные начинания середины XVIII века. Волков объединил вокруг себя группу разночинской молодежи. Он оборудовал для комедии кожаный амбар своего промышленного предприятия, и летом 1750 года начались представления. Н. И. Новиков писал через 22 года: «Волков умел заставить восчувствовать пользу и забавы, происходящие от театра, и самых тех, которые ни знания, ни вкуса во оном не имели. Вскоре маленький театр стал тесен для умножающегося числа зрителей». Средств

на новое театральное здание у Волкова не было; тогда он «возымел прибежище к зрителям. Они уже столько к театру им были приучены, что не захотели лишиться сей забавы. Каждый из них согласился дать по некоторому числу денег на построение нового театра, который старание г. Волкова и построен. При строении сего театра был он сам архитектором, живописцем и машинистом, а когда приведен был оный ко окончанию, то сделался он на сем театре и главным директором и первым актером». Репертуар составилась из русских пьес досумароковского времени. Новый театр был открыт в начале 1751 года. Плата за вход в него была высокая, от копейки до пяти.

В том же году в Ярославль приехал для расследования злоупотреблений по винным откупам сенатский чиновник. Он побывал в театре Волкова и, вернувшись в Петербург, рассказал о нем. Известие это дошло до Елизаветы Петровны. Тотчас же последовало приказание «ярославских купцов Федора Волкова с братьями, которые в Ярославле содержат театр и играют комедии и кто им для того еще потребен будет, привезти в Санкт-Петербург».

Немедленно за Волковым и его труппой был послан человек. В феврале 1752 года генерал-прокурор Трубецкой доложил Елизавете Петровне, что ярославцы в числе 12 человек прибыли в Петербург. Через полтора месяца, 18 марта, Волков со своей труппой выступил перед императрицей и ее двором; шла пьеса Дмитрия Ростовского «О покаянии грешного человека». Затем ярославцы играли на городском театре для публики. Вскоре судьба их решилась. Наиболее одаренных из них оставили в Петербурге, других отправили домой. В сентябре 1752 года двоих ярославцев, И. А. Дмитревского и А. Попова отдали в кадетский корпус «для обучения словесности, языкам и гимнастике». Другие, братья Волковы и еще несколько человек, в конце 1752 г. выехали с двором в Москву. Затем, в 1754 г. братья Волковы, Федор и Григорий, были также определены в корпус. Актеры-разночинцы обучались вместе с дворянами, но жили отдельно и не носили шпаг. Одновременно они упражнялись в театральном искусстве, под руководством бывших кадет-актеров и Сумарокова. С 1755 г. они давали спектакли при дворе; в этих спектаклях участвовали и некоторые «спавшие с голоса» придворные певчие, также обучавшиеся с 1752 г. в корпусе.

Накануне, 30 августа 1756 года был помечен указ Елизаветы Петровны об учреждении постоянного русского театра «для представления трагедий и комедий». Дата этого указа справедливо считается датой основания нового русского театра. С этого времени началась славная история его; регулярный театр существовал, начиная с этого времени, непрерывно.

Директором нового театра был назначен Сумароков; первым актером — Ф. Г. Волков. Театр сорганизовался к 1757 году. Актерами в нем были два брата Волковы, И. Дмитревский, А. Попов, П. Ульянов, Е. Сичкарев, Л. Тагищев, Я. Шумский и др. Актрис сначала не было. В 1757 г. через газету приглашались актрисы. Первыми женщинами, пришедшими в театр, были Аграфена Дмитревская, жена И. А. Дмитревского, Мария Волкова, жена Григория Волкова, Елизавета Билау и Анна Тихонова.

На первых порах Сумарокову и Волкову, организаторам русского театра, пришлось работать много и трудно. Театр был поставлен в тяжелые материальные условия; публика была недисциплинирована; правительственные дельцы мало обращали внимания на театр; репертуара не было. Все эти затруднения были преодолены благодаря энергии и талантам первых работников театра и в частности Федора Волкова. Это был не только замечательный актер, но и блестящий организатор. Волков был в высокой степени культурным человеком. Кроме театра, он успешно занимался живописью и скульптурой, был музыкантом (он играл на многих инструментах) и поэтом; дошедшие до нас две его песни, написанные в народном духе, обнаруживают и его дарование и передовое социально-политическое мировоззрение.

Волков добился настоящей славы и полного признания. Екатерина II, вступив на престол, дала ему дворянство; еще раньше, в 1759 г.

он вместе с Шумским ездил в Москву для устройства там театральных дел (в Москве существовал уже в это время при университете театр под руководством Хераскова).

Волков умер в 1763 году, в расцвете дарования и сил, простудившись во время подготовки театрализованного шествия-маскарада «Торжествующая Минерва», устроенного в Москве по случаю коронации Екатерины II. В это время Сумароков не был уже директором театра.

Рассорившись с придворным начальством театра, в частности с немцем вельможей Сиверсом, которому чужды были интересы русского искусства, Сумароков был уволен с этого места в 1761 году.

После смерти Волкова главой русских актеров сделался Иван Афанасьевич Дмитриевский. Дважды он ездил за границу, в 1765—1766 и в 1767—1768 гг., усовершенствовал свое искусство и, по возвращении из второй поездки, стал насаждать на русской сцене новую манеру игры, более эмоциональную и тонкую. Дмитриевскому было суждено стать учителем всех выдающихся актеров XVIII столетия, главою школы русского театра; он же подготовил для русского театра ряд молодых дарований уже начала XIX века. В последний раз он выступил сам в театре в 1812 году.

Что же касается Сумарокова, то его отставка от театра в 1761 году не убила в нем интерес к театральному искусству. В 1769 году он переехал в Москву, где и поселился. Немедленно же он принял активное участие в театральных делах в Москве, где в это время театр пришел в упадок. Он выхлопотал для театральных антрепренеров Бельмонти и Чинти привилегию от правительства на устройство театра в Москве на пять лет и усиленно вмешивался в дела нового театра. В 1770 г. Бельмонти умер, и театр его распался. Сумароков опять принялся за хлопоты о новом театре.

**Трагедии Сумарокова.** То значение, которое придавалось трагедии как жанру литературой классицизма, определило отчасти и огромное впечатление, произведенное первыми трагедиями Сумарокова. Пока русский классицизм не имел трагедии, он не мог считаться победившим, не мог равняться с западными литературами. Поэтому смелый творческий шаг Сумарокова, решившегося создать русский трагический репертуар по правилам и образцам классической драматургии, был большим событием в истории русской литературы середины XVIII столетия. В этом же смысле мы должны признать «Хорева» (1747), первую трагедию Сумарокова, первую «правильную», как говорили в XVIII веке, русскую драматическую пьесу вообще, незаурядным явлением русской культуры и в то же время одной из самых больших творческих побед Сумарокова. Впрочем, следует заметить, что «Хорев» был скорее первым опытом, чем вершинным достижением Сумарокова-трагика. В этой первой его трагедии были только намечены те идеологические и эстетические линии, которые получили развитие в последующих; самое построение «Хорева» лишено еще чистоты, ясности, законченной конструктивности лучших трагедий Сумарокова; «Хорев» не чужд элементов внешней сюжетности, пришедших в него, может быть, из авантюрной повести, через драму школьного типа. Иначе говоря, «Хорев» имеет еще следы доклассической русской драматургии, являясь как бы переходным произведением от традиции петровского театра к новому искусству.

Самый характер, самое идейное направление сумароковской трагедии, так же, как ее стиль и построение, вовсе не повторяет, не 10\*

копирует образцы французской трагедии классицизма, а образует оригинальный русский тип драматургии, также построенной на канонах классицизма, но не имеющей точного соответствия в западной литературе. Нужно учесть при этом, что представления о западном театре складывались у Сумарокова, как и у зрителей его трагедий, вовсе не только на основе драматургии французского классицизма. Из французских драматургов Сумароков высоко ценил автора опер Кино, совершенно осужденного Буало. Оперы Сумарокова «Цефал и Прокрис» (1755) и «Альцеста» (1759) написаны под явным влиянием Кино. Сумароков воспринял, видимо, раньше, чем он стал изучать Расина, уроки немецкой трагедии классицизма. Все это не снимает вопроса о зависимости внешней схемы и отчасти содержания трагедий Сумарокова от французского классицизма. Сумароков-трагик строит свои пьесы во многом по рецептам французских классиков; но это воздействие и Вольтера и Расина осложняется рядом других воздействий, иногда противоречивых и преломляется в своеобразной системе уже чисто русского, собственно сумароковского классицизма.

Метод классицизма — метод отвлеченно-схематического показа идей, чувств и «способностей» — усвоен Сумароковым в необычайно чистом, прозрачном виде. Его трагедии — это драматические поэмы, чуждые каких бы то ни было черт конкретной живой действительности в ткани своих образов. Они в высшей степени статичны; в них почти ничего не происходит на протяжении одного, двух, трех действий. Эта упрощенность композиции, предельная даже по сравнению с Расином, характерна именно для Сумарокова.

Необходимо помнить, что Сумароков писал свои трагедии тогда, когда на Западе уже развивалась и крепла новая буржуазная драма, когда пьесы Дидро, Седена, Лессинга, Лилло, «Евгения» Бомарше и др. совершали победное шествие по театрам Европы, когда классическая комедия и трагедия принуждены были потесниться и уступить ряд позиций ранней реалистической бытовой драме, «мещанской» трагедии или «слезной» комедии. Сумароков, воспитанный на классических догмах, решительно отрицал закономерность этого драматургического течения. Успех «Евгении» на московском театре привел его в ярость. Его дворянскому сознанию претила буржуазность, явная антифеодалность всего мировоззрения новой драмы. А тут еще переводчиком «Евгении» оказался, как писал Сумароков, «какой-то подьячий», Н. Пушкинов. Сумароков озлобленно напал на «Евгению» и ее переводчика в предисловии к «Дмитрию Самозванцу» (1771). Он писал здесь о том, что «явился новый и пакостный род слезных комедий», объявил, что он написал письмо к Вольтеру о «слезных комедиях» и приводил текст ответа Вольтера, который с готовностью согласился осудить новый жанр. Но дело в том, что и сам Сумароков, как ни яростен он был в своих нападках на буржуазную драматургию, испытал ее воздействие в своем трагедийном творчестве. Смелая борьба буржуазной драмы против тирании всякого рода и против разложения нравов «высшего» дворянского общества, подчеркнутый морализм и учительность этой драмы, остро политический характер ее моральной пропаганды, — все это произвело впечатление на Сума-

рокова, оказалось полезным ему в его борьбе с бюрократической деспотией русских императриц, с кучкой придворных дельцов. Идеи-ные акценты изменились у Сумарокова по сравнению с буржуазными драматургами, но существенные черты воздействия на него боевой драматургии школы Дидро и Лессинга, воздействия, может быть, бессознательного для самого Сумарокова, все же явственно проступают в его трагедиях. Таков, например, прямолинейный морально-политический дидактизм трагедий Сумарокова, с одной стороны, восходящий к схоластической «школьной» традиции русской драмы, с другой — ведущий нас именно к чувствительным драмам западных литератур. Бесстрастный якобы анализ отвлеченно изученных страстей и способностей в классической системе Расина заменен у Сумарокова подчеркнутой моралистической оценкой своих героев, также, впрочем, нарисованных рационалистически отвлеченно, причем эта оценка не исчерпывается и политическим тезированием пьесы, приемы которого Сумароков мог почерпнуть у Вольтера. У Сумарокова действующие лица делятся нередко на добродетельных и порочных, причем свет и тени распределены достаточно ярко. Затем элементы «резонерства» в трагедии Сумарокова также ведут нас к буржуазной драме. У Сумарокова герои очень часто начинают проповедывать мысли автора со сцены, как бы превращая сцену в кафедру и обращаясь к публике; эти сентенции и целые рассуждения о политике и морали, которые Сумароков вкладывает в уста не только главных действующих лиц, но иной раз даже в уста наперсников, являются как бы фрагментами роли «резонера», возникшей как характерная черта стиля именно в учительной буржуазной драме на Западе и впоследствии перешедшей оттуда в русскую комедию — и у Лукина и у Фонвизина.

Существенной и специфической чертой трагедий Сумарокова является преобладание в них счастливых развязок, придающих им нередко характер как бы героических комедий и связанных с моралистической тенденцией их. Только самая первая трагедия Сумарокова «Хорев» и третья по счету «Синав и Трувор» оканчиваются смертью героев. Все остальные оканчиваются свадьбой счастливых и в высшей степени добродетельных влюбленных. В этом отношении Сумароков отличается и от традиций французов XVII века, Корнеля и Расина, и от французов-классиков XVIII века, Крепильона, Вольтера и других, но сближается с традицией чувствительной драмы.

С 1747 по 1774 гг., т. е. за 28 лет, Сумароков написал 9 трагедий: «Хорев» (1747), «Гамлет» (1748), «Синав и Трувор» (1750), «Аристана» (1750), «Семира» (1751), «Ярополк и Димиза» (1758), «Выше-слав» (1768), «Дмитрий Самозванец» (1771), «Мстислав» (1774). Как видим по датам их, Сумароков пережил как бы две полосы трагедийного творчества: первая группа трагедий относится ко времени подготовки и организации Петербургского регулярного театра; затем наступает перерыв: Сумароков, до глубины души уязвленный своим устранением от руководства театром, поклялся больше никогда не писать драматических произведений и выдержал зарок в течение нескольких лет. Затем, может быть, в связи с участием Сумарокова в организации Московского театра, появляется вторая группа трагедий с 1768 по 1774 г.

Действующими лицами в трагедии Сумарокова обязательно являются цари, князья, вельможи. В этом отношении Сумароков следовал традиции классицизма, но у него данное «правило» приобретало особый смысл. Нужно отметить, что у Сумарокова нет ни одной пьесы, в которой действие происходит в республике, не в монархии, — в отличие от западных классиков, в трагедиях которых, например, римская республика была нередкой темой. Сумарокова не интересовала республика, поскольку ему в его политической жизни приходилось иметь дело с российской деспотией, которую он охотно заменил бы «монархией», но не более того. Его трагедии должны были явиться демонстрацией его политических взглядов, училищем для царей и правителей русского государства, прежде всего училищем для российского дворянства, которому Сумароков брался объяснить и показать, чего оно должно требовать от своего монарха и чего оно обязано не допускать в его действиях, наконец, каковы должны быть основные незыблемые правила поведения и дворянина вообще и главы дворянства — монарха.

Общая установка в проповеди социально-морального устройства дворянства и его правителей у Сумарокова опирается на его понимание учения о страстях и о разуме, чести. Разум и его отношение к страстям были основами моральных, а отсюда и социальных учений русской дворянской литературы и вообще дворянской интеллигенции XVIII века; в частности, основами морального мировоззрения Сумарокова. Разум, как организующая сила, как положительный фактор, противопоставлялся страстям, как неорганизованным, стихийным слепым силам низшего порядка. Разум понимался как абсолютная схема истины, доступная человеку лишь в меру преодоления его индивидуальной ограниченности, преодоления его личных человеческих влечений, его эгоизма, его «страстей». На этой рационалистической основе строил Сумароков целую систему взглядов и оценок. Разум превозносился всемерно, в стихах и в прозе; страсти подлежали умерщвлению и предавались осуждению. Разуму приписывалась роль творца и правителя всего человеческого общества. При этом человечество само по себе делилось на тех людей, которые руководятся в жизни страстями, и тех, которые приобщились разуму. Норма разумного поведения и называется «честью». Конечно, следовать правилам чести трудно, так как для этого нужно отказаться от своей личности, от эгоизма, от «страстей», стать воплощением разума.

Строить общество должен разум; а люди, водимые страстями, чужды разуму и чести как надличных норм истинного и должного, только следование разуму и чести, только преодоление «страстей» дает право человеку управлять людьми и, более того, обязывает к этому. Людьми разума и чести должны быть «благородные» дворяне.

Герои сумароковских трагедий нередко излагают концепцию дворянской чести, разума, долга в своих сентенциях.

Так, царь Дарий говорит в «Аристон»: «Мой разум мне искать величество велит» (д. III, сц. 7), и в другом месте:

Я горести твоей соделаю конец,  
И первый покажу сим делом образец,  
Как, страсти победив, намерен я владети (V, 6),

А другой герой отвечает ему: «Ты страсти покоришь, весь ум мой покоришь» (V, 8).

Или вот диалог царя Вышеслава с Зенидой:

Зенида.

У всех ли разумы господствуют сердцами?  
Не часто ль наших дел пристрастия творцами.

Вышеслав.

Что разум мой велит, я только то творю.

Зенида.

Необходимо то бессмертным и царю,  
И тем, которым им во мнениях подобны.  
А прочи люди все неправедны и злобны («Вышеслав», II, 6).

Или вот сентенции, произносимые героями «Мстислава»:

Такой правления достоин не бывает,  
Кого какая страсть совсем одолевает...  
Мне честь моя велит покорствовать судьбе,  
Но сердце одному покорствуется себе.  
О честь, единственный источник нашей славы,  
На коей истины основаны уставы,  
Геройска действия и общей пользы мать!  
Сильна единая ты сан царский воздымать.  
Коль нет тебя с царем, он божий гнев народу,  
И скиптр его есть меч, возятый на свободу (IV, I).

На этой морально-политической основе строится в большей или меньшей степени сюжет всех трагедий Сумарокова. Типическое сюжетное положение их — это коллизия между любовью, страстью, стихийным эгоистическим влечением, и государственным долгом, вообще принципом чести. Герой или героиня, или оба они, любят страстно, но любовь эта незаконна, нежелательна, осуждена «разумом», законом чести и долга. Если бы герой трагедии был простым человеком, коллизии не было бы; он имел бы право отдаться своему чувству. Но герой трагедии — правитель людей, руководитель их (каждый дворянин, по Сумарокову, рожден для управления людьми и государством); поэтому он обязан подчинить свое чувство долгу. Если он не умеет управлять своими страстями, самим собою, он не имеет права управлять другими. Если он попустит страстям овладеть его поступками, он будет тираном, деспотом, угнетателем. Такой дворянин недостойн быть дворянином. Такой монарх — бич своей страны. В конце своего творчества, в «Дмитрии Самозванце» Сумароков потребует насильственного устранения такого монарха-деспота.

Исходя из этой концепции морали, Сумароков разделяет действующих лиц своей трагедии на положительных и отрицательных, добродетельных и злодеев, руководствующихся честью и других — побеждаемых страстями.

В наиболее «чистом» виде социально-моральную концепцию трагедий Сумарокова мы можем наблюдать в «Синаве и Труворе» и в «Вышеславе». В первой из этих пьес князь Синава, монарх, давший благополучие страдающему раздорами Новгороду, любит Ильмену; соперником Синава является его брат, Трувор, юный герой. Ильмена



отвечает взаимностью Трувору. Синав безумствует в яростной ревности, он забывает о своем долге управлять подданными ради их блага и становится тираном по отношению к Ильмене и Трувору, тогда как именно он, монарх, должен больше всего уметь подавлять свои страсти. Наоборот, Ильмена — образец чести; отец ее, Гостомысл, считает необходимым, считает своим государственным долгом отдать Ильмену за Синава, и она готова принести свое счастье и даже свою жизнь в жертву своему долгу по отношению к отцу-вельможе. Синав изгоняет из Новгорода Трувора и женится на Ильмене; и Трувор и Ильмена кончают жизнь самоубийством. Синав в отчаянии; так трагически заканчивается дело, когда честь и разум уступают страсти.

Иную картину в аналогичной ситуации мы видим в «Вышеславе». Монарх Вышеслав любит княжну Зениду; соперником его является князь Любочест. Зенида же любит Вышеслава. Но Вышеслав обещал Зениду Любочесту, и она сама дала слово выйти за него замуж. И вот на протяжении всей трагедии мы видим, как в мучительной борьбе со своею страстью и Вышеслав и Зенида неизменно оказываются победителями. Вышеслав готов исполнить свое обещание, несмотря на то, что Любочест поднимает против него бунт; Вышеслав знает, что он, монарх, должен быть рабом чести и добродетели; если же он отберет невесту у Любочеста, он станет эгоистом и тираном. Зенида в свою очередь готова покинуть любимого и трон и идти в изгнание и в тюрьму за ненавистным ей Любочестом, ибо она никогда не изменит своему слову. Любочест же настолько увлечен страстью, что собирается злоупотребить словом Зениды и Вышеслава. Но в конце концов невероятная добродетель Вышеслава и Зениды производит на него впечатление; он отказывается от Зениды, отдает ее Вышеславу, обращается сам к добродетели. Так добродетель монарха и князей делает всех счастливыми.

В целом ряде трагедий Сумарокова одним из ведущих сюжетных мотивов является восстание, удавшийся или неудавшийся государственный переворот. Но особое значение данная тема приобретает в «Дмитрии Самозванце»; эта трагедия целиком посвящена проблеме восстания против тирана. Дмитрий — изверг и злодей: он убивает людей без зазрения совести. Он ненавидит русский народ и готов отдать его во владение полякам, он хочет ввести в России власть папы и католического изуверства. И вот против него поднимается народный гнев; зритель узнает о том, что трон Дмитрия колеблется, уже в первом действии. В пятом — восстание свергает тирана, который закаляется и «издыхает». При этом восстание это не стихийно; им руководит Шуйский, притворяющийся верным слугой Дмитрия. Аналогична роль наперсника Дмитрия Пармена; эту интригу Сумароков всячески одобряет, ибо считает, что в данном случае цель оправдывает средства; цель же — свержение деспота — он считает весьма достойной похвалы. Таким образом, отказываясь от легимистического ригоризма, Сумароков давал суровый урок российским монархам; он говорил им и дворянской аудитории, что власть царя вовсе не безгранична; он угрожал царю свержением за тираническое правление; он указывал «народу» на его право устранять неудобного монарха; он заявлял, что царь — это слуга народа, обязанный править во имя народа и согласно законам добродетели и чести. Эти смелые по тому времени мысли подкреплялись сентенциями о власти царя, в частности о злых царях, произносимыми героями трагедий Сума-

рокова<sup>1</sup>. Так, например, Дмитрий Самозванец все время говорит о своем презрении к народу и своих тиранически-деспотических принципах власти.

Не истина царя — я; закон — монарша власть,  
А предписание закона — царска страсть, —

говорит он (I, 1). А Георгий и Ксения так обсуждают положение:

Георгий

О ты, печальный Кремль! стал ныне ты свидетель,  
Что здесь низвержена с престола добродетель...

Ксения

О небо!...

...Дай нам увидети монарха на престоле  
Подвластна истине, не незаконной воле!

Увяла правда вся; тирану весь закон —  
Едино только то, чего желает он;

А праведных царей, для их бессмертной славы,  
На счастье подданных основаны уставы.

Наместник божества быть должен государь.

Рази, губи меня, немилосердный царь!

...Народ, сорви венец с главы творца злых мук,

Спеши, исторгни скиптр из варваровых рук;

Избавь от ярости себя непобедимой,

И мужа украси достойна диадимой! (II, I).

Трагедии Сумарокова были школой дворянской морали и общественного сознания, рассчитанной ближайшим образом на людей своего класса. Но воспитательная роль их была, без сомнения, шире. Они пропагандировали высокие идеи гражданского долга, героического служения обществу<sup>2</sup>; они воспитывали в среде молодежи общественную культуру, чувство собственного достоинства; они учили и тому, как надо чувствовать и изъясняться. Пламенные любовные монологи героев Сумарокова также были предметным уроком для его современников. Чувства любви, преданности любимому, мысль о облагораживающем влиянии подлинно глубокого чувства на человека, прославление верности в любви до гроба, чувства дружбы, прославление высокой личной морали и т. д. — целый мир красоты, благородства и человечности открывал Сумароков своему читателю и зрителю. Сам он, Сумароков, без сомнения, считал это благородство преимущественной привилегией «корпуса благородных», т. е. дворян, но и самое понятие о благородном в его творчестве начинало терять свой узко сословный характер. Фактически дело шло о пропаганде

<sup>1</sup> Идеино-ответственные сентенции в русской трагедии обследованы в статье В. В. Сиповского, Из истории самосознания русского общества XVIII века. Изв. отд. русск. яз. и слов. Акад. наук, 1913, т. XVIII, кн. I.

<sup>2</sup> Г. В. Плеханов возражает Н. Н. Буличу, который в своей книге «Сумароков и современная ему критика» (1854) утверждал, что нравственные понятия трагедий Сумарокова устарели. Плеханов пишет: «На самом деле, многие из этих понятий до сих пор очень подходят к нашим... Возьмем одно из самых важных: понятие о долге вообще и о долге перед своей родиной в частности. Мы часто встречаем его в монологах героев Сумарокова» («История русской общественной мысли» М. 1919 г., т. III, стр. 35).

высоких моральных и общественных идеалов в достаточно еще чуждой этим идеалам и нуждавшейся в них среде.

Сумароков понимал глубокую связь содержания своих трагедий с потребностями живой русской современности. Именно поэтому он переносил действие их в Россию, черпал имена своих героев из русской истории, не в пример западным трагикам-классикам. Из девяти трагедий Сумарокова действие только двух происходит не в России: «Гамлет» — в Дании и «Аристона» — в Персии. Сумароков писал для русских и о России; примеры из русской истории должны были оказаться действеннее, чем другие. В «Дмитрии Самозванце» он позволил себе еще большее нарушение традиций классицизма Запада: он изобразил в трагедии исторические события не только своей страны, но и близкие по времени, случившиеся лишь за полтора года до него. Тем самым как бы нарушалось бесстрашие и отвлеченность, предписавшие правила и традицию изображения отдаленнейших хронологически или географически событий в западной драматургии. Значение культа отечественной тематики, возникавшего в трагедии Сумарокова, конечно, было очень велико и положительно.

Будучи школой общественной морали, трагедии Сумарокова должны были играть также роль школы нового художественного вкуса, пропагандируемого со сцены, так же, как роль школы «благородных» нравов. Самый язык их, ровный, чистый, чуждый напряженной напыщенности и в то же время далекий от грубой «разговорности», внушал зрителю и читателю представление о благородстве форм мыслей и речи; самый стих трагедий Сумарокова, плавный александрийский стих, сковывавший страсти единообразными схемами условно-поэтического синтаксиса и красивой риторической логикой, учил подчинять душевные движения нормам высшей культуры. Без сомнения, воздействие стихотворного диалога сумароковских трагедий на речевую практику русской интеллигенции XVIII столетия было значительно и благотворно. Сумароковская простота, ясность и эмоциональность диалогического языка дисциплинировали и воспитывали язык почитателей его трагедийного творчества, не имевших до него таких образцов благородного, умного и свободного разговора о делах чувства и о делах мировоззрения.

**Комедии Сумарокова.** Современники ставили комедии Сумарокова гораздо ниже его трагедий. Эти комедии не составили существенного этапа в развитии русской драматургии, хотя они обладали рядом достоинств, заставляющих историка литературы присмотреться к ним, — и прежде всего потому, что Сумароков все-таки первый начал писать в России комедии, если не считать интермедий полуфольклорного типа и передовых пьес.

Всего Сумароков написал двенадцать комедий. Хронологически они разбиваются на три группы: сначала идут три пьесы: «Тресотиниус», «Пустая ссора» и «Чудовищи», написанные в 1750 году. Затем наступает перерыв не менее, чем в четырнадцать лет; с 1764 по 1768 г. написаны еще шесть комедий: «Приданое обманом» (около 1764 г.), «Опекун» (1765), «Лихоимец», «Три брата соседники», «Ядовитый», «Нарцисс» (все четыре в 1768 г.). Затем — последние три комедии 1772 года — «Рогоносец по воображению», «Мать

совместница дочери», «Вздорщица». Сумароков писал свои комедии порывами, хватаясь за этот жанр, в общем не очень близкий ему, как за сильное полемическое или сатирическое оружие, в периоды обострения своего гнева на окружающих его. Он и не работал над своими комедиями долго и тщательно. Это видно и по их тексту, и по их датам, и по собственным его пометкам; так, при тексте «Тресотиниуса» он сделал пометку: «Зачата 12 января 1750, окончена января 13 1750. С.-Петербург». При тексте «Чудовищей» — пометка: «Сия комедия сочинена в июне месяце 1750 года на Приморском дворе».

Первые комедии Сумарокова были еще крепко связаны с теми традициями драматургии, которые существовали до Сумарокова в России, и в русском и, может быть, более всего в итальянском театре. Вообще комедии Сумарокова имеют минимальное касательство к традициям и нормам французского классицизма на всем протяжении его творчества, а особенно в первой своей группе; это не значит, разумеется, что они стоят за пределами русского классицизма. Прежде всего даже внешне: правильной, «настоящей» комедией во Франции считались комедии в пяти действиях в стихах. Конечно, Мольер и после него многие писали комедии в прозе, но ведь эти комедии считались с точки зрения классической догмы, так сказать, сортом ниже. Иное дело Сумароков, канонизатор русского классицизма; все его комедии написаны прозой. Ни одна из них не имеет полноценного объема и «правильного» расположения композиции классической комедии Запада в пяти действиях; восемь комедий Сумарокова имеют всего по одному действию, четыре — по три. В основном — это маленькие пьески, почти сценки, почти интермедии. Сумароков лишь условно выдерживает даже единства. Время и место действия у него укладываются в норму, но единства действия, особенно в первых пьесах, нет никакого. Нечего и говорить о благородстве тона французской классической комедии; его нет и в помине в грубоватых, полуфарсовых пьесах Сумарокова.

В первых комедиях Сумарокова, собственно, нет даже никакого настоящего связующего сюжета. Мы найдем в них, конечно, рудимент сюжета в виде влюбленной пары, в конце сочетающейся браком; но этот рудимент любовной темы не оказывает влияния на ход действия; вернее, действия, собственно, в комедии нет. Комедия представляет собой ряд более или менее механически связанных сцен; одна за другой на театр выходят комические маски; действующие лица, представляющие осмеиваемые пороки, в диалоге, не двигающем действия, показывают публике каждое свой порок. Когда каталог пороков и комических диалогов исчерпан, пьеса заканчивается. Борьба за руку героини не объединяет даже малой доли тем и диалогов. Такое построение пьесы близко подходит к построению народных «площадных» игрищ-интермедий или вертепных сатирических сенок и в особенности петрушечной комедии. Характерно, что в противоположность трагедиям Сумарокова, в его первых комедиях, несмотря на малый их объем, очень много действующих лиц; так, в «Тресотиниусе», комедии в одном действии, их десять, в «Чудовищах» — одиннадцать.

Если на сцене ранних комедий Сумарокова не происходит единого действия, то нет в них и подлинного быта, жизни. Подобно условной сцене интермедий, сценическая площадка «Тресотиниуса» или «Чудовищей», или «Пустой ссоры» представляет условное отвлеченное место, в котором никто не живет, а только появляются персонажи для демонстрации своих условно изображенных недостатков. Вся манера Сумарокова в этих пьесах условно-гротескная. В «Чудовищах» на сцене происходит комическое судебное заседание, причем судьи одеты, как иностранные судьи — в больших париках, а вообще они вовсе не судьи, и самый суд происходит в частном доме, и все это — сплошной фарс, причем за смехотворностью сцены нельзя разобрать, как же понять ее всерьез. Сумароков любит фарсовый комизм, — драки на сцене, смешные пикировки действующих лиц. Вся эта гротескная смехотворность у него в значительной мере зависит от традиции итальянской комедии масок.

Самый состав комических персонажей первых сумароковских комедий определен в основном составом устойчивых масок итальянской народной комедии. Это — традиционные маски, многовековая традиция которых восходит чаще всего к римской комедии. Так, перед нами проходят: педант-ученый (в «Тресотиниусе» их три: сам Тресотиниус, Ксаксоксимениус, Бобембиус; в «Чудовищах» — это Критициондиус); это — «доктор» итальянской комедии; за ним идет хвастливый воин, врущий о своих неслыханных подвигах, а на самом деле трус (в «Тресотиниусе» Брамбарбас); это — «капитан» итальянской комедии, восходящий к «хвастливому солдату» Пиргополинику Плавта. Далее — ловкие слуги Кимар в «Тресотиниусе» и «Пустой ссоре», Арлекин в «Чудовищах»; это «Арлекин» *commedia dell'arte*; наконец — идеальные любовники — Клариса и Дорант в «Тресотиниусе», Инфимена и Валер в «Чудовищах». Характерны для условно-гротескной манеры Сумарокова самые имена героев его первых комедий, не русские, а условно-театральные.

Кроме традиции итальянской комедии, Сумароков использовал в своих ранних комедиях и драматургию датского классика Гольберга, которую он знал в немецком переводе (так, у Гольберга взят его Брамбарбас вместе со своим именем); нужно отметить, что сам Гольберг зависел от традиции той же итальянской комедии. Кое что берет Сумароков и у французов, но не метод, а отдельные мотивы, видоизмененные у него до неузнаваемости. Так, у Мольера («Ученые женщины») он взял имя Тресотиниуса (Тресотен Мольера), а у Расина сцену в «Чудовищах» (из «Сутяг»).

Как ни условна была манера первых комедий Сумарокова, в ней были черты российской злободневности, оживлявшие и осмыслявшие ее<sup>1</sup>. Так, введенные Сумароковым комические маски подьячего и пе-

<sup>1</sup> Этот тезис в несколько преувеличенном виде доказывается в статье В. А. Филиппова «К вопросу об источниках комедий Сумарокова. Мольер, Итальянская комедия. Современная действительность». (Изв. отд. русск. яз. и слов. Акад. наук, 1928 г., т. XXII, кн. I.) См. также В. И. Резанова, Из разысканий о комедиях Сумарокова, в сборнике «Памяти П. Н. Сакулина», М. 1931 г.

тиметра тесно связаны с его политической и культурной проповедью. Его подъячий в «Тресотиниусе» (только намеченный образ), в «Чудовищах» ябедник Хабзей и судьи Додон и Финист — включены в общую линию его борьбы с бюрократией; его петиметры, французоманы, светские щеголи, — Дюлиж в «Чудовищах» и Дюлиж в «Пустой ссоре», — включены в линию его борьбы против придворной «знати», против галломании, за русскую культуру, за родной язык. Комедии Сумарокова, даже первые три из них, пересыпаны литературно-полемическими выпадами, намеками на самого Сумарокова и его неприятелей. Это в особенности относится к «Тресотиниусу», главное действующее лицо которого, давшее название комедии, — памфлет против Тредиаковского, необычайно карикатурный, но недвусмысленный. Это характерно для всей комической манеры Сумарокова данного периода; его комические маски не поднимаются до широкой социальной типологии. Это можно сказать даже о роли Фатюя, деревенского помещика («Пустая ссора»), наиболее русской и в бытовом отношении полновесной настолько, что в ней можно угадать некоторые черты будущего Митрофана Простакова. Наконец, оживляет ранние комедии Сумарокова их язык, живой, острый, развязный в своей неприкрашенности, весьма мало подвергнутый возвышенной вивисекции французского классицизма.

Шесть комедий Сумарокова 1764—1768 годов заметно отличаются от первых трех, хотя многое в них — прежнее; прежним в основном остается метод условного изображения, отсутствия жизни на сцене, даже чаще всего условные имена: Сострата, Ниса, Пасквин, Палемон, Дорант, Леандр, Герострат, Демифон, Менедем, Оронт и др.; лишь в одной комедии появляются Тигровы, отец, мать и дочь их Ольга, три брата Радугины, Ярослав, Святослав и Изяслав («Три брата совместники»). Между тем, самое построение пьес изменилось. Сумароков переходит к типу так называемой комедии характеров<sup>1</sup>. В каждой пьесе в центре его внимания — один образ, и все остальное нужно либо для оттенения центрального образа, либо для фикции сюжета попрежнему мало существенного. Так, «Опекун» — это пьеса о дворянине-ростовщике, жулике и ханже Чужехвате. Этот же образ — единственный в «Лихоимце» под именем Кащея, и он же — в «Приданом обманом» под именем Салидара. «Ядовитый» — комедия о клеветнике Герострате. «Нарцисс» — комедия о самовлюбленном щеголе; его так и зовут Нарцисс. Кроме указанных центральных образов, а их всех три, — никаких характеров во всех комедиях Сумарокова 1764—1768 годов нет; все остальные действующие лица — это положительные герои, едва оживленные прописи. Наоборот, центральные характеры вырисованы тщательно, особенно тройной образ Чужехвата — Кащея — Салидара. Они обставлены рядом бытовых деталей достаточно реального типа; они связаны с злобой дня не только замыслом, но и отдельными намеками. В то же время сатирические и бытовые черточки, строящие характер Кащея, Чу-

<sup>1</sup> Очерк истории характеров в русской комедии XVIII века дал В. В. Сиповский в статье «Из истории русской комедии XVIII в. к литературной истории «тем» и «типов» (Известия отд. русск. яз. и словесн. Акад. наук, т. XXII, кн. I, 1918 г.).

жехвата и др., эмпиричны и не обобщены, не образуют единства типа. Эти роли сложены из отдельных частиц и не имеют органического характера; они не меняются на протяжении пьесы, не живут на сцене, хотя они обладают не малой силой острой карикатуры. Дело в том, что Сумароков и в этот период чаще всего — памфлетист, каким он был в «Тресотиниусе». Его комедии имеют персональный адрес; это сатиры «на лицо». Кащей в «Лихоимце» — это свойственник Сумарокова Бутурлин, и ряд деталей быта Кащея обусловлен не логикой его характера, а портретным сходством с Бутурлиным. Видимо, и Салидар, и Чужехват — то же лицо. Герострат в «Ядовитом» — это литературный и личный враг Сумарокова Ф. А. Эмин. Вероятно, и Нарцисс — определенное лицо. От интермедий и *commedia dell'arte* Сумароков двигался в комедии не к французским классикам XVIII века, а к Фонвизину.

Между тем, самое движение Сумарокова к комедии характеров в середине 1760 годов было обусловлено не столько его личной эволюцией, сколько воздействием, которое он испытывал со стороны зародившегося русского комедийного репертуара 1750—1760 годов. Первые три комедии Сумарокова открыли дорогу. Когда в 1756 г. был организован постоянный театр, ему потребовался репертуар, и в частности комедийный. Директор театра, Сумароков, не писал в это время комедий; за него принялись работать его ученики, и опять И. П. Елагин. За Елагиным пошла молодежь, опять все воспитанники Шляхетного кадетского корпуса. Это — А. Волков, В. Бибииков, И. Кропотов, А. Нартов, Ив. Чаадаев и др. Они главным образом переводят комедии Мольера, и других французских драматургов.

Первой оригинальной русской комедией после сумароковских была пьеса М. М. Хераскова, также ученика Сумарокова и воспитанника кадетского корпуса, — «Безбожник»; это маленькая пьеса в стихах, стоящая в стороне от театрального и драматического оживления вокруг Петербургского театра (Херасков с 1755 г. жил в Москве), продолжающая линию даже не столько интермедийной, сколько наставительной школьной драматургии. В начале 1760-х годов были написаны две оригинальные комедии А. А. Волкова «Неудачное упрямство» и «Чадолубие». Это условные пьесы интриги, не имеющие ничего общего с русской жизнью, да и ни с какой реальной жизнью. К этому же времени в первой половине 1760-х годов относится попытка Елагина предложить средство приблизить западный комедийный репертуар к русской жизни, а именно: «склонять на наши нравы» заимствуемые пьесы, т. е. переводить их, несколько переделывая на русский лад, заменяя иностранные имена русскими и т. д. Так, сам Елагин перевел из Гольберга комедию «Француз-русской», а служивший при нем юноша Фонвизин переделал из пьесы Сорена «Sidney» своего «Кориона», комедию в стихах. Все это оживление на фронте русской комедии, и в частности воздействие больших французских комедий характеров (например Детуша) обусловило направление работы Сумарокова как комедиографа в 1764—1768 годах.

В 1766 году в истории русской комедии произошло большое событие; в столичных кругах стал известен фонвизинский «Бригадир». В 1772 году появились первые комедии Екатерины II. К этому же году относятся последние три комедии Сумарокова. На них самым решительным образом отразилось влияние открытия, сделанного Фонвизиним уже в «Бригадире», — нового показа быта на сцене, и именно русского провинциального помещичьего быта в первую очередь, и нового показа человека с более сложной психологической

характеристикой и в более проясненных конкретных социальных условиях. Все три последние комедии Сумарокова более компактны по сюжету.

Несомненным шедевром всего комедийного творчества Сумарокова является его «Рогоносец по воображению», комедия, как бы стоящая на пути Фонвизина от «Бригадира» к «Недорослю», несмотря на меньшее комедийное дарование Сумарокова. Тема этой пьесы была не нова, но оформлена она была не так, как это делалось во французской комедии (с комедией Мольера «Сганарель, или мнимый рогоносец», пьеса Сумарокова не имеет ничего общего). Сумароков вводит зрителя в быт захудалого, захоластного, небогатого и некультурного помещичьего дома. Перед нами два пожилых человека, муж и жена, Викул и Хавронья. Они глуповаты, невежественны; это отсталые, дикие люди, и комедия должна высмеять их захоластное варварство. Но в то же время они трогательны в своей смешной привязанности друг к другу. Они — немножко старосветские помещики. У них в доме живет бедная девушка-дворянка Флориза, образованная и добродетельная, но бесприданница. К ним приезжает в гости по дороге с охоты знатный и богатый сосед, граф Кассандр. Старик Викул приревновал блистательного графа к своей Хавронье. Он уверен, что Хавронья приставила ему рога. В конце концов он узнает, что граф и Флориза полюбили друг друга, что граф женится на Флоризе; тем самым рассеивается его ревность.

Комедия построена прежде всего на показе двух персонажей, — Викула и Хавроньи; остальные лица традиционны и отвлеченны, хотя в роли бесприданницы Флоризы есть психологический рисунок, весьма своеобразный. Но Викул и в особенности Хавронья — это бытовые фигуры, немаловажные в истории русской комедии. Правда, в обеих этих ролях, а особенно в роли Хавроньи, заметно влияние «Бригадира» и прежде всего образа бригадирши. Но Сумароков сумел так усвоить уроки своего молодого соперника, что он смог дать затем кое-что и ему для его будущей великой комедии.

В «Рогоносце по воображению» звучат ноты «Недоросля». Прежде всего самый круг изображаемого — это тот же быт бедной и дикой помещичьей провинции; это тот же грубый и красочный язык помещиков не столичного пошиба. Флориза находится в семье Викула и Хавроньи, как Софья у Простаковых, хотя Флоризу не обижают; вообще, эти две роли соотносены. Сходен с известной сценой после драки Простаковой с ее братцем выход только что подравшихся Викула с женой (д. 2, яв. 6). В имени Хавроньи звучит каламбурность фамилии Скотининых, да и манера бытовой рисовки и самая тема местами сближается в обеих комедиях.

Сумароков поставил тему, развитую в «Недоросле», — о варварской социальной практике темной реакционной помещичьей «массы» (и тут же — скотининские свиньи).

Сочными красками рисует Сумароков быт Викула и Хавроньи. Его победой приходится считать такие сцены, как, например, заказ парадного обеда Хавроньей или неуклюжие «светские» разговоры, которыми она старается занять графа. В этих сценах, как и в диалогах обоих супругов, Сумароков достигает высшей точки в своем стремлении к передаче бытовой речи, яркой, живой, вполне разговорной, местами близкой к складу народной сказки, пересыпанной



пословицами и поговорками<sup>1</sup>. Он передает эту речь натуралистически, без кристаллизации ее форм; он считает ее некультурной речью, служащей характеристике его помещиков как варваров; но все же подлинная, реальная речь звучит в его пьесе; она звучала и в прежних его комедиях, но именно «Рогоносец по воображению» и в этом отношении является лучшей его прозаической пьесой.

Вот, например, разговор о ревности:

«Хавронья—Фу, батька! Как ты бога не боишься? Какие тебе на старости пришли мысли? Как это сказать людям, так они нахохотутся. Кстати ли ты это вздумал?»

Викул—Как того не опасаться, что и с другими бывает людьми.

Хавронья—Я уже баба не молодая; так чего тебе опасаться!

Викул—Да есть пословица, что гром-ат гремит не всегда из небесной тучи, да иногда и из навозной кучи.

Хавронья—Типун бы тебе на язык; какая навозная у тебя я куча?

Флориза—Что это, сударыня, такое?

Викул—Жена, держи это про себя.

Хавронья—Чаво про себя? Это стыд да сором.

Викул—Не болтай же, мое сокровище, алмазный мой камешек.

Хавронья—Да его не хорошо, вишневая моя ягодка.

Викул—Жена, перестань же.

Хавронья—Поцелуй же меня, сильный, могучий богатырь.

Викул—Поцелуемся, подсолнечная моя звездочка.

Хавронья—Будь же повеселее, и так светел, как новый месяц, да не ревнуй же.

Викул—Жена, кто говорит о ревности?

Хавронья—Что это меня прорвало! Да полно, конь о четырех ногах, да и тот спотыкается, а я баба безграмотная, так как не промолвиться»...

**Поэзия Сумарокова.** Поэтическое творчество Сумарокова поражает своим разнообразием, богатством жанров, тем, форм. Считая себя создателем русской литературы, Сумароков стремился показать своим современникам и оставить потомкам образцы всех видов литературы, допущенных в теории классицизма в том ее объеме, который он сам, Сумароков, принял за основу своей творческой работы. С лихорадочной поспешностью он переходил от одного жанра к другому, от месяца к месяцу, открывая все новые стороны своего необычайно разнообразного дарования. Он писал вообще исключительно много и, повидимому, быстро. За один год он написал 75 стихотворений, свободно передающих библейские псалмы. Многие из этих переложений принадлежали к шедеврам поэзии середины XVIII столетия.

Сумароков писал песни, элегии, идиллии, эклоги, притчи (басни), сатиры, эпистолы, сонеты, стансы, эпиграммы, мадригалы, оды торжественные, оды философические, «оды разные», — не говоря о трагедиях, комедиях, операх, статьях и речах в прозе и др. Он использовал все широчайшие возможности русского стиха, писал всеми раз-

<sup>1</sup> Язык комедий Сумарокова вообще является наиболее сильной их стороной. Именно анализ языка привел Н. Л. Бродского к утверждению, что речь героев сумароковских комедий индивидуализирована, несет в себе черты народности и этнографизма и «устанавливает сочную реалистическую струю в творчестве «Северного Расина». Н. Л. Бродский, История стиля русской комедии XVIII века, («Искусство», Журнал Российской Академии художественных наук № 1, 1923 г.)

мерами, античными строфами, создавал сложнейшие ритмические сочетания, писал вольно-тоническим стихом без размеров. Полтораэта лет развития русского стиха после Сумарокова прибавили лишь немного новых ритмических форм к запасу тех, которые он разрабатывал. Из всех жанровых форм классицизма XVIII века Сумароков не использовал лишь несколько, в первую очередь различные виды эпоса, поэмы; правда, он начал писать эпическую поэму «Дмитриада» о Дмитрии Донском, но до нас дошла только первая страница ее; вероятно, больше Сумароков и не написал.

**Басни.** В самых общих чертах все поэтическое наследие Сумарокова может быть разделено на две большие группы: на лирику в собственном смысле слова, и на сатирическую поэзию, включая и притчи (басни). Пожалуй, именно притчи занимают центральное место в этом втором отделе. Сумароков писал басни в течение почти всей своей творческой жизни. Первые басни его были опубликованы в 1755 году. В 1762 г. вышли две книги: «Притчи Александра Сумарокова». В 1769 г.—третья; после его смерти были опубликованы еще две книги басен и еще несколько басен, не вошедших в эти две книги. Всего Сумароков написал 374 притчи. Современники не находили слов для прославления их. Многочисленные ученики Сумарокова — В. Майков, Херасков, Ржевский, Богданович и другие — усердно подражали ему в басенном творчестве.

В самом деле, басни Сумарокова принадлежат к лучшим завоеваниям русской поэзии XVIII столетия. Именно Сумароков открыл жанр басни для русской литературы. Он многое позаимствовал у Лафонтена (не мало басен он перевел из него — впрочем, вольно). Однако было бы совершенно неправильно считать Сумарокова подражателем Лафонтена. Басни Сумарокова и по содержанию и по стилю характерно отличаются от произведений великого французского баснописца.

Жанр басен был известен русской литературе и до Сумарокова. Прозаический перевод Эзопа издавался еще при Петре I. В 1752 г. Тредиаковский напечатал «Несколько Эзоповых басенок», переведенных равносложными хореем и ямбом. В «Риторике» Ломоносова в 1748 г. были помещены три басни (на заимствованные сюжеты). Но все эти стихотворения были лишены того строя живого сатирического рассказа, как и того размера, вольного разносложного ямба, которые стали неотъемлемой особенностью русской басни, начиная от Сумарокова. Сам Сумароков некоторые из ранних своих басен также написал еще равносложным шестистопным ямбом (александрийским стихом), в манере суховатого повествования, продолжавшей прежнюю традицию. Можно думать, что чтение лафонтеновых басен натолкнуло Сумарокова на создание новой манеры басенного стиха и изложения. Потом Сумароков познакомился с баснями Геллерта и других, французских и немецких, баснописцев, мотивы которых он использовал в своих притчах наравне с мотивами Эзопа и Федра. Однако многие из басен Сумарокова не имеют никаких иностранных сюжетных мотивов; некоторые построены на русском анекдотическом фольклоре; сюжет одной, например, заимствован из анекдота, рассказанного в проповеди Феофаном Прокоповичем («Кисельник») <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Вопрос об источниках басен Сумарокова исследован в обстоятельной работе Заусцинского «Басни Сумарокова» (Варшавские университетские известия 1884 г., № 3—5.) Источник басни «Кисельник» указан М. И. Сухомлиновым в «Заметке о Сумарокове» (Известия Академии наук, 1855 г., вып. 4.)

Притчи Сумарокова, как и другие его сатирические произведения, часто злободневны, направлены на осмеяние конкретных неурядиц русской общественной жизни его времени. Тематический охват их очень велик, как и количество сатирических образов, созданных в них Сумароковым. Далеко не все басни Сумарокова иносказательны, т. е. далеко не во всех из них действующими лицами являются животные или предметы. Недаром сам Сумароков называл свои басни притчами. Очень часто притча Сумарокова — это маленький очерк или фельетон в стихах, остроумная и злая сатирическая сценка-шутка, иногда совсем маленькая по объему: при этом действуют в таких притчах люди, типические сатирические маски, обобщающие пороки определенных социальных групп времени Сумарокова. Все русское общество проходит перед нами в беглых зарисовках сумароковских притчей. Его львы — это цари, как впоследствии у Крылова, или же великие люди; при этом о царях Сумароков умеет говорить достаточно свободно. Он дает озлобленные враждебные характеристики русских бюрократов, вельмож, подьячих, взяточников, зазнавшихся и грабящих население страны. Неурядица аппарата монархии вызывает у него целый ряд ядовитых выпадов. Затем Сумароков нападает на откупщиков, разбогатевших торгашей. Нередко он говорит в притчах о крестьянах, которые выглядят у него довольно безобидными, но совершенно дикими существами, нуждающимися в присмотре, в руководстве, в суровом управлении ими. Наконец, важнейшая тема басен Сумарокова — российское дворянство. Он не находит достаточно энергичных слов, чтобы заклеймить некультурных помещиков, жестоко обращающихся со своими крепостными и выжимающих из них последние соки.

Вообще Сумароков в своих притчах достаточно смело излагает свои взгляды; он прямолинеен в своих нападках на своих социальных врагов, он изъясняется независимо, свободно, даже резко. Но он не ограничивается в них социальной сатирой остро политического характера; он дает множество зарисовок быта, схватывая типические смешные детали, возмущаясь отталкивающими чертами бескультурья нравов дворянства, «подьяческой» среды, российского купечества. Перед читателем проходит ряд живых сценок, в которых уродливости быта осмеяны быстрыми, острыми чертами. То это жена, изводящая мужа упрямой сварливостью и спорами против очевидности («Спорщица»), то трусливый муж, дрожащий перед свирепой женой («Боярин и боярыня»), то это дикий обычай кулачного боя, возмущающий Сумарокова («Кулашный бой»), то ханжество и скупость купеческой вдовы («Безногий солдат»), то спесь «скота», который гордится пышной шубой («Соболья шуба») и т. д.

Необыкновенная живость басен Сумарокова, пестрота их содержания, то именно, что они переполнены бьющими через край современными интересами, — все это делало их по-особенному интересными для современных читателей и в то же время это делает их для потомства ярким документом времени, во всей его сложности и пестроте, в кричащих противоречиях старозаветной дикости и новой европейской цивилизации. При этом Сумароков, желчный и озлобленный сатирик, в то же время обладал в высшей степени дарованием комическим;

он умел смешить, и самый жанр басни-притчи он истолковывал как жанр комический; однако смех в его понимании и творческой интерпретации — вовсе не безобидный смех «развлекательного» типа, а острое оружие борьбы с социально-враждебными ему явлениями.

Злободневность, агитационность, сатирическая острота басен Сумарокова предполагают определенное отношение его как баснописца к проблеме конкретной реальной действительности. Конечно, было бы опрометчиво говорить, хотя бы ограничительно, о реализме сумароковских притчей. Но все же обилие заключенных в них черточек подлинной жизни позволяет поставить вопрос об элементах наблюдения социальной реальности, отразившейся в них.

Тенденция к разоблачению действительности приводила Сумарокова к той резкости стиля, к той грубости нападок и самих картин, изображенных в его баснях, к той прямолинейности поэтической брани, которые характерно отличают его сатирическую манеру от западного и в частности французского классицизма, благородно-сдержанного, олимпийски спокойного и чуждого «низкой» прозе жизни и в образах и в языке.

С другой стороны, признание порочности изображаемой действительности уже вследствие ее реальности ставило существенную преграду реалистическим возможностям Сумарокова — баснописца и сатирика вообще. Сумароков не хочет и не может подняться над эмпирическим наблюдением отдельных штрихов; он презирует реальность и готов покинуть ее при первой же возможности.

Одной из сильных сторон сумароковских басен является их язык, живой, яркий, чрезвычайно близкий к просторечию его времени. Сумароков пересыпает свой басенный язык поговорками, разговорными оборотами. Он умело использует для той же цели приближения своего басенного языка к речи произносимой и обыденной открытый им для русской поэзии вольный разностопный ямб. Он широко вводит в свою поэтическую речь «вульгаризмы» живого языка. Однако и здесь, в той огромной работе по освобождению стихотворной речи от условностей «высоких» жанров, которую проделал Сумароков-баснописец, он остается классиком.

Слову в поэтике русского классицизма присвоивалось не только точно установленное значение, но и точно установленная характеристика по линии его лексического колорита. Место слова в общем замысле речи диктовалось не столько индивидуальным замыслом и истолкованием этого слова автором, сколько как бы прирожденным достоинством этого слова. Были слова высокие не по своему значению, а сами по себе, высокие независимо от того, как ни употребить такое слово; были слова низкие и средние. Отмеченное определением своей высоты, слово оказывалось как бы фокусом того жанра, с которым оно было связано. Слово само по себе оказывалось поэтому определенным уже не только тематически и лексически, но и в смысле всех эмоциональных, эстетических возможностей, которые оно призвано было осуществить в жанровом контексте.

Рядом со словами оды и эпопеи должны были существовать и слова басни, эпиграммы, слова комических жанров, и характеристика таких слов заключалась прежде всего в их комизме. Так, в баснях Сумарокова мы все время встречаемся с поисками смешного и сатирического в особом подборе смехотворных слов и выражений, которые должны были воздействовать в этом направлении самой своей грубостью, необычностью, высканностью. «Взобрался» — это слово казалось нейтральным; «встюрлил-

ся» — могло звучать специфически комично, и в то же время своей грубостью характеризовало «низменность» изображаемой отрицательной действительности. Ту же роль играли в баснях Сумарокова и разговорные выражения, поговорки и т. д.

Был некакой старик, и очень был богат,  
Боярам был набитый брат...  
В богатстве он до самой глотки...

(«Старый муж и молодая жена».)

«И мыши карачун дала» («Мышь и слон»), «Шершни на патоку напали И патоку поколупали» («Шершни»), «Вор, высунув язык, бежит...» («Пустынный»), «Я мышло так и сяк» («Старик со своим сыном и осел»); «Не знает он аза В глаза» («Одноколка»). Примеров таких разговорных выражений можно было бы привести множество, так же, как «комических слов» — загаркали, глотка, хвостиком верть, взрючено (навалено), дуже, вопит и т. д.

**Сатиры и эпиграммы.** К басням Сумарокова и в тематическом и в стилистическом отношении близки его сатиры. Собственно, они отличаются от басен главным образом размером (александрийским стихом), да и то не все, так как превосходная сатира «Наставление сыну» написана вольным ямбом. Сатиры, конечно, не имеют сюжета. Они представляют свободную живую стихотворную речь, злую инвективу, поучение, изложенное столь же резко, как и бесконечные «отступления» в баснях Сумарокова. Интонация произносимой речи в особенности явна в сатире «Пийт и друг его», построенной как диалог.

К этой же группе жанров относятся и эпиграммы Сумарокова. Подобно французским эпиграммам XVII—XVIII столетий, традиции, восходящей еще к Маро и потом к Ж.-Б. Руссо, большинство эпиграмм Сумарокова не направлены против определенного лица, а представляют собою коротенькие новеллы в несколько строчек или зарифмованные анекдоты, или же просто остроумное рассуждение поэта на жизненные темы, например:

«Я обещена», пришла просить вдова;  
Однако знал судья, кто просит такова.  
«Чем?» спрашивал ее. — «Севодни у соседа» —  
Отвествовала та, — «случилась беседа.  
Тут гостя на меня так грубо солгала:  
Уж ты де во вдовстве четырех родила».  
Судья ей говорил: «Плюнь на эту кручину;  
Стал свет таков, всегда приложат половину».

Или:

Не вознесем мы великими чинами,  
Когда сии чины не вознесутся нами.  
Великий человек, великий господин,  
Кто как ни думает, есть титул не один.  
Великий господин, кто чин большой имеет,  
Великий человек, кто много разумеет,  
Лок не был господин великий в весь свой век.  
Ни конь Калигулин великий человек.

Эпиграммы Сумарокова — это забавные карикатуры на быт, все тот же дворянский быт, и на социальные беды дворянства, которые Сумароков клеймил в сатире и баснях.

**Лирика.** Современники Сумарокова, превозносившие до небес его басни, считавшие его трагедии одним из величайших достижений европейской литературы, почти ничего не говорят о его личной, интимной и прежде всего любовной лирике, о его песнях, элегиях, «разных одах» и, наконец, о том обширном разделе его поэзии, который он называл «духовными» стихотворениями. Между тем, именно лирика Сумарокова, не его официальная лирика похвальных од, а именно лирика чувства и настроения едва ли не является той частью его творчества, которая более других эстетически жива и действительна до сих пор.

Конечно, и в своей лирике Сумароков остается классиком; он не изображает в стихах чувствующую и переживающую личность в данных конкретных бытовых условиях; он стремится дать в лирике обобщенный анализ как бы человека вообще. В этом отношении характерна его любовная лирика. Она дает изображение любви «в чистом виде», без примеси «случайных» обстоятельств. Сумароков говорит в своих песнях или элегиях только о любви, несчастной или счастливой. Никакие другие чувства и настроения не допускаются в стихотворения о любви, и таким образом создаются своеобразные искусственные условия для лирического анализа одного единственного чувства. При этом в соответственных стихах мы не найдем также черт индивидуальной характеристики любящего и любимой, или любящей и любимого.

Перед нами — человек вообще и детальное «разумное» рассмотрение его чувства. В лирическое стихотворение Сумарокова не имеют доступа также факты, события подлинной жизни. Так, мы не узнаем из любовного стихотворения, посвященного теме разлуки с любимой, ни почему уехала возлюбленная, ни куда она уехала, ни где происходит действие, ни кто такие герои стихотворения; никакие детали быта не проникают в него. Мы не узнаем, к одной и той же женщине написаны десятки любовных обращений Сумарокова, или к различным, так как героиня этих десятков стихотворений — не определенная женщина, а женщина вообще. Таким же образом и тот человек, от лица которого написано стихотворение, вовсе не сам Сумароков, а отвлеченно-построенный образ идеального влюбленного. Сумароков писал песни от лица мужчины и от лица женщины совершенно одинаковым методом, не различая разницы тех и других, потому что его герой-мужчина столь же мало выражает его самого, сколь и его героиня-женщина. Самый текст любовной песни или элегии Сумарокова состоит из повторяющихся формул, неиндивидуальных и лишенных специфики выражения характера; это формулы анализа, как бы математически ясного и потому всегда себе равного.

Тем не менее психологическая содержательность любовной лирики Сумарокова была для его времени чрезвычайно велика, как и историческое значение ее<sup>1</sup>. Досумароковская лирика была примитивна. Она только поставила новую и важную тему, тему любви не как физического влечения, а как высокого чувства, но не могла найти

<sup>1</sup> См. В. В. Сиповский, Русская лирика, вып. I, 1914 г.

новых форм для воплощения этой темы. Это сделал именно Сумароков. Впервые он создал язык любви, язык чувства вообще, пусть обедненного отвлеченностью классицизма, но все же искреннего, тонко анализированного и подлинно художественно изображенного. Например:

Тщетно я скрываю сердца скорби люты,  
Тщетно я спокойною кажусь: .  
Не могу спокойна быть я ни минуты,  
Не могу, как много я ни тщусь.  
Сердце тяжким стоном, очи током слезным,  
Извлекают тайну муки сей:  
Ты мое старанье сделал бесполезным:  
Ты, 'о хищник вольности моей!  
...Зреть тебя желаю, а узрев мятуся,  
И боюсь, чтоб взор не изменил:  
При тебе смущаюсь, без тебя крушуся,  
Что не знаешь, сколько ты мне мил:  
Стыд из сердца выгнать страсть мою стремится,  
А любовь стремится выгнать стыд:  
В сей жестокой брани мой рассудок тмится,  
Сердце рвется, страждет и горит.

Задача Сумарокова заключалась именно в том, чтобы, не выдумывая чувства, уловить в словах его правду, — как он понимал это, его общую общечеловеческую сущность. В эпистоле о стихотворстве он так учит писать песни, явно отмечая практику петровского песенного стиля:

Слог песен должен быть приятен, прост и ясен;  
Витийств не надобно; он сам собой прекрасен;  
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть;  
Не он над ним большой, имеет сердце власть.  
Не делай из богинь красавице примера,  
И в страсти не вспевай: «Прости, моя Венера,  
Хоть всех собрать богинь, тебя прекрасней нет.»  
Скажи, прощаяся: «Прости теперь, мой свет!  
Не будет дня, чтоб я, не зря очей любезных,  
Не источал из глаз своих потоков слезных,  
Места, свидетели минувших сладких дней,  
Их станут вображать на памяти моей.  
Уж начали меня терзати мысли люты,  
И окончилися приятные минуты;  
Прости в последний раз, и помни, как любил», —  
Кудряво в горести никто не говорил;  
Когда с возлюбленной любовник расстается,  
Тогда Венера в мысль ему не попадется.

Может быть, именно самая тема любовной лирики Сумарокова, чувство человека, уменьшала в глазах его современников, верных принципам классицизма, ее ценность. Однако мы можем утверждать, что такое отношение к ней было только в теории, признававшей песни жанром второстепенным, как бы бытовым, поскольку песни были рассчитаны на живое музыкальное исполнение, а не на чтение. Характерно, что сам Сумароков, написавший около ста тридцати песен, не печатал их почти совсем. Между тем, несомненно, что песни Сумарокова имели большой успех, начиная с 1740-х годов; Сумароков, повидимому, и прославился прежде всего своими песнями. Они пелись всеми: и в среде дворянской молодежи, и среди разно-

чинцев, студентов, поповичей, купеческой молодежи; они становились городским фольклором, неудержимо врываясь в жизнь, в быт; они распространялись и прямо «с голоса», и в списках. Без сомнения, в своеобразной учительной функции заключалось для самого Сумарокова оправдание его любовной лирики. Он не только и не столько описывал и анализировал те чувства, которые есть, которые были бытовым явлением его времени; он показывал, как надо любить. В ряде его песен, как и в его идиллиях, появляются пасторальные мотивы; идеальные пастушки его пасторальной лирики также не похожи на эротических селадонов светских гостиных и придворных балетов на французский лад; их чувства свободны от предрассудков и условностей, но они невинны и чисты. Пастушеская Аркадия Сумарокова — не декорация для изысканного распутства, а мечта о незапятнанной чистоте человеческих отношений, неиспорченных денежными интересами, ложью и неправдой современного Сумарокову общества.

В этом именно заключался основной смысл и сумароковских эклог, лирических стихотворений, воспевавших любовь идеальных пастушков. Эклоги эти изобилуют, казалось бы, эротическими сценами достаточно игривого свойства, но задача их была не в эротическом воздействии; наоборот, Сумароков хотел облагородить эротическую тему, слишком неблагородно бытовавшую в жизни его круга.

Если влияние любовной лирики Сумарокова на русскую литературу было вообще положительно, то, пожалуй, еще большее значение она имела для развития русского стиха. Стиховая реформа Тредиаковского была половинчата и ограничена. Ломоносовская поэзия узаконила в русском стихотворстве ямб, четырехстопный для оды и шестистопный для эпических и дидактических жанров. Но все широчайшие возможности тонического стиха в условиях русского языка открыл и разработал именно Сумароков в своей лирике. Его песни были подлинной лабораторией русского стиха. В отличие от элегий и эклог, написанных шестистопным ямбом, песни Сумарокова дают всевозможные ритмические комбинации. В этом отношении необходимость для поэта приспособлять ритм стиха к музыкальному ритму, определенному композитором, сыграла положительную роль. Сумароков пишет песни строфами ямба и хорей разного измерения, в разных сочетаниях, он использует и трехсложные размеры; он решается дать в песнях и так называемые дольники; он строит строфы из стихов различных размеров и их сочетаний, стихов свободного тонического ритма, закономерно повторяющих рисунок ритма в каждой строфе. В результате его песни являют образцы исключительного богатства и разнообразия ритмики, музыкального напева стиха. В этом напеве, в этой стиховой музыке заключалась струя сильного эмоционального воздействия, выходящего за пределы логического, «разумного» анализа страсти, «разумной» суховатой семантики, свойственных стилю Сумарокова. Иррациональная мелодия речи разбивала рамки рационалистического построения, открывала дорогу лирической настроенности стихотворения уже не классического характера. Это же следует сказать и о фольклорных исканиях Сумарокова, наблюдаемых в его песенном творчестве. В нескольких песнях Сумароков



стилизует народное лирическое творчество, используя его темы, образы, его словарь и даже ритмику, например:

В роще девки гуляли.	Девка тут говорила...
Калина ли моя, малина ли моя.	Я лишилася друга...
И весну прославляли.	Вянь, трава чиста луга...
Калина ли моя, малина ли моя	Не всходи месяц ясный...
Девку горесть морила...	Не свети ты день красный...

Такие песни (ср. песню «О ты крепкой, крепкой Бендер-град», не любовную по содержанию, а военную) начинают традицию сближения индивидуальной лирики с фольклором. Замечательна в этом отношении и песня Сумарокова о молодой жене за нелюбимым мужем, и солдатская песня-прощание с возлюбленной («Прости, моя любезная, мой свет, прости»), и песня о народном гаданье, заканчивающаяся так:

Тонет ли, тонет ли венок,	Вижу, венок пошел на дно,
Иль он по верху плывет;	Вижу, венок мой потонул;
Любит ли, любит ли дружок,	Знать на уме у нас одно,
Иль не в любви со мной живет:	Знать о мне миленький вздохнул;
Любит ли он, как я его;	Стала теперь я весела
Меньше иль вовсе ничего,	Знать, что и я ему мила.

К песням Сумарокова примыкает по своему характеру и значению и его нелюбовная личная лирика. Она открывает в русской поэзии новую страницу; она стремится воплотить чувства и настроения, иногда мимолетные, благородного человека, как его понимает Сумароков. Темы ее чаще всего — печаль или отчаяние вследствие разлада героя лирики со средой, вызывающей его негодование. Множество лирических стихотворений написано Сумароковым как бы вне жанровой классификации классицизма; они и называются то одами («разными» одами), то духовными стихотворениями, то совсем не могут быть определены в жанровом отношении. Значительный раздел лирики Сумарокова составляют его переложения псалмов (Сумароков переложил вольно всю Псалтырь, 153 стихотворения). Псалмы перелagали до него и Симеон Полоцкий, и Тредиаковский, и Ломоносов. Но Сумароков дал новое направление и этому жанру. Его псалмы — это лирические песни о человеке, изнемогающем под бременем жизни и ненавидящем порок. Политические темы проникают в псалом в лирической оболочке:

    Не уповайте на князей,  
    Они рождены от людей,  
И всяк по естеству на свете честью равен,  
    Земля родит, земля пожрет:  
    Рожденный всяк рожден умрет,  
Богат и нищ, презрен и славен...

О своей борьбе с злодеями и тиранами, о своей верности идеям правды и добра, о славе добродетели повествует Сумароков в отвлеченных, но эмоционально насыщенных образах псалмов. Об этой же борьбе и о глубоком негодовании своем говорит Сумароков в других своих лирических стихотворениях. То это будет «Сонет на отчаяние»,

то маленький шедевр о суетности всех внешних благ в жизни («Часы»), в котором дан уже образ боя часов — предвестия о смерти, потом прошедший через Державина к Тютчеву, то лирические стихи «Противу злодеев». И все это воплощено в языке необычайно простом, в страстном монологе истосковавшегося по свету поэта, не желающего подниматься на ходули, а говорящего от души.

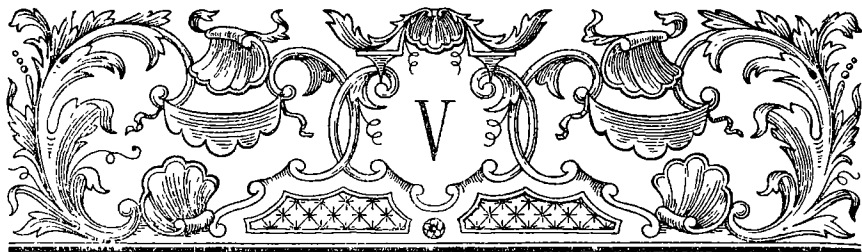
Во всей жизни минуту я каждую  
Утесняюсь гонимый и стражду,  
Многokrатно я алчу и жажду;  
Иль на свет я рожден для того,  
Чтоб гоним был, не зная для чего,

И не трогал мой стон никого?  
Мной тоска день и ночь обладает,  
Как змея мое сердце съедает,  
Томно сердце всечасно рыдает...

Все это поддержано единственным в своем роде разнообразием стихотворных ритмов.

Не только в отношении техники стиха творчество Сумарокова было школой русской литературы. Неутомимая работа Сумарокова над языком, над стилем, над построением всех жанров, над темой, его страстная любовь к литературе и умение пропагандировать литературу, его страстное желание распространять культуру, — все это делало его одним из величайших учителей русских писателей XVIII столетия. Его многолетняя деятельность по уточнению и очищению русского языка, введению его в нормы ясного синтаксиса, его работа по созиданию простой, естественной русской речи оказала также чрезвычайно благотворное влияние на все развитие русского литературного языка до Пушкина. Недаром неподкупный Новиков писал о Сумарокове: «Различных родов стихотворными и прозаическими сочинениями приобрел он себе великую и бессмертную славу не только от Россиян, но и от чужестранных Академий и славнейших европейских писателей».

- 
- А. П. Сумароков, Полное собрание сочинений, т. I—X, М. 1781, изд. 2-е, 1787.  
А. П. Сумароков, Стихотворения, под ред. акад. А. С. Орлова, «Библиотека поэта», Л. 1935.  
В. Я. Стоюнин, А. П. Сумароков, 1856.  
Заусцинский, Басни Сумарокова (Варш. Унив. изв. 1884, № 3—5).  
Н. Н. Булич, Сумароков и современная ему критика, 1854.  
Н. Л. Бродский, История стиля русской комедии XVIII века, («Искусство», т. I, 1923).  
А. М. Косман, Комедия Сумарокова (Ученые Записки, Ленинград. гос. университета, № 2, 1939).  
Г. А. Гуковский, Поэзия XVIII века, 1927.  
Г. А. Гуковский, Очерки по истории русской литературы XVIII в., 1936.  
М. Н. Лонгинов, Последние годы Сумарокова (Р. Арх. 1871).
-



В. М А Й К О В

Х Е Р А С К О В

**В**РЕМЯ обостренной борьбы за гегемонию в русской литературе Ломоносова и Сумарокова падает на 1750-е годы. К концу этого десятилетия ученики Сумарокова образовали целую группу, вскоре отделившуюся от своего учителя и начавшую следующий этап развития дворянского классицизма в России. Во главе этой группы стоял М. М. Херасков. Вокруг него сплотился целый круг писателей: А. А. Ржевский, А. В. Нарышкин, С. В. Нарышкин, А. А. Нартов, В. И. Майков, молодой И. Ф. Богданович и многие другие. Центром их общественно-литературной работы оказался Московский университет.

**Московский университет.** Именно Московскому университету суждено было стать штабом новой группы. Основанный в 1755 г. по инициативе и по проектам Ломоносова и Шувалова, он должен был обслуживать с одной стороны государство, выковывая кадры специалистов, а с другой стороны, и в еще большей степени, дворянскую массу средних и даже мелкопоместных дворян.

При университете были открыты две гимназии: одна для дворян, другая для «разночинцев». Однако все руководство университетом было в руках дворянских интеллигентов, связанных с кружком Кадетского корпуса. Университет сделался рассадником пропаганды дворянской интеллигенции в широких кругах дворянства и даже в среде поповичей, наполнявших его «разночинскую» половину. В университете сосредоточилась дворянская общественность, хотевшая не подчиняться правительству, а диктовать ему свои условия, — пока же настаивавшая на своей незаинтересованности в соучастии во власти, на частном характере своей пропаганды.

Литература на первых же порах стала одним из основных звеньев как учебно-образовательной, так и общественной деятельности университета. Литературный курс, празднества с обязательными выступлениями поэтов и прозаиков, занятия студентов упражнениями в словесности, типография, наряду с газетами и расписаниями лекций печатавшая поэмы и трагедии университетских работников (и не только их), вскоре и театр, организованный при университете, наконец, целая серия журналов, изда-

вавшихся при нем, — все это определяло обилие литературных интересов, скопившихся именно здесь. Чиновниками университета состояли: Херасков, Веревкин, Поповский, потом Богданович — целый ряд писателей. Херасков же заведывал и театром, и типографией, и библиотекой университета. Университетское образование само по себе имело отчетливо выраженный гуманитарный уклон. И здесь, несмотря на наличие «разночинской» гимназии при университете, несмотря на наличие в среде студентов поповичей, несмотря на внутреннюю оппозицию, несомненно бывшую в среде профессоров, преобладающий тон университетской интеллектуальной жизни давали дворяне.

**Литературная группа «Полезного Увеселения».** В 1760 г. начал выходить в Москве при университете под руководством Хераскова журнал «Полезное Увеселение»; это был журнал народившейся группы Хераскова. Он выходил до середины 1762 г. В 1763 г. его сменили «Свободные Часы», фактически — продолжение первого журнала. В 1764 г. группа учеников университета и Хераскова издавала еще один журнал, «Доброе Намерение»; в 1763 г. Богданович, под руководством кн. Дашковой организовал журнал «Невинное Упражнение». В «Полезном Увеселении» помещались только такие произведения, которые могли быть отнесены к изящной словесности. Кроме стихов, печатались беллетристические размышления на моральные темы, «разговоры в царстве мертвых», философические анекдоты и т. п. В противоположность «Ежемесячным Сочинениям» весь этот материал осмыслялся в ряду художественной литературы, в зависимости от окружающего его материала, от общей установки журнала, наконец, от стилистической обработки самих статей.

Если в середине XVIII века поэзия, стихотворство считались литературой по преимуществу, то «Полезное Увеселение» в этом смысле было первым литературным журналом эпохи; стихи в нем занимают первое место (в особенности в 1760—1761 гг.). Нередко целый номер журнала (он выходил до конца 1761 г. еженедельно, а в 1762 г. — помесечно) состоял сплошь из стихов. В этом отношении «Полезное Увеселение» характерно отличается от всех журналов XVIII века.

«Полезное Увеселение» — первый русский журнал, объединивший большую группу писателей единым направлением, объединивший весь материал, помещаемый в нем, на осознанной идеологической платформе вне правительства и его инициативы. Правда, журнал издавался при Московском университете, редактором его был служащий при университете (Херасков), а целый ряд сотрудников был связан с университетом: одни учились в нем, другие служили. Тем не менее «Полезное Увеселение» не может считаться только университетским журналом; в числе активнейших сотрудников его были люди, к университету не причастные, да и в содержании его было бы трудно усмотреть какую-либо связь с деятельностью университета (за вычетом нескольких «рассуждений», имеющих характер школьных упражнений).

Группа сотрудников «Полезного Увеселения» доходила до 30 человек. Из этой группы вышел целый ряд крупных деятелей русской литературы XVIII века; кроме Хераскова, Ржевского, Нарышкиных, Нартова, начавших печататься до 1760-х годов, следует указать, например, Д. Фонвизина, Богдановича, Майкова, Рубана, Золотницкого, Е. В. Хераскову, Е. Сенковского, П. Фонвизина и ряд других, впервые

выступивших в печати именно в журналах Хераскова 1760—1763 годов.

Херасков и его друзья, поэты «Полезного Увеселения», создавали не придворное и не официальное искусство, а искусство независимых дворян. Они обращались не к власти, а непосредственно к своим собратьям по классу. Они настаивали на своей свободе от подчинения правительственной бюрократии и заявляли о своем презрении к ней и к торгашескому, деляческому, и в то же время полицейскому направлению деятельности придворной верхушки их класса. Они были дворянами-либералами, порицавшими произвол и тиранию, главным образом, в применении к дворянству.

Херасков и поэты его группы нападают на подьячих и на своих противников внутри своего же класса. Но они против социальных переворотов. Они готовы уничтожить подьячих и кое-кого из правительственных дельцов (многие из них были близки к кругам, совершившим дворцовый переворот, который отдал трон Екатерине), но они против резких нападков на дворянство. Именно о моральном зле в среде дворянства говорит Ржевский: «Истребляти зло изо света способ один: не смотреть на других и не делать зла самому. Если всяк будет исправлять себя одного, то исправятся и все; да то беда, что у нас в обычай вошло исправляти других, а не себя». Такой, в сущности, консервативной формулой определяется граница либерализма Хераскова и его друзей.

В области поэтики Херасков и поэты его круга несколько видоизменили стилистическую манеру Сумарокова. Как и Сумароков, они, в основном, — классики. Они работают в пределах, признанных классической теорией жанров. Это торжественная политическая «похвальная» ода, эпистола (своего рода философская, нравоучительная или эстетическая статья в стихах), любовная элегия, пастушеская идилия и т. д. Но наибольшее значение для Хераскова и его группы в 60-е годы имела нравоучительная, «философическая» лирика. Соединение прямой моральной проповеди с лирическим эмоциональным выражением темы характерно для этой литературной школы. В чисто лирические жанры, например в элегию, повествовавшую до тех пор о любовных страданиях, проникают поучения на тему о серьезном отношении к браку, о свободе чувства и т. п. В свою очередь нравоучительная ода, жанр, наиболее ответственный в творчестве молодого Хераскова, строится как лирическое размышление, а не как сухой урок морали.

Изысканство отделки, легкость стиха, свободная интонация салонного разговора становятся законами стиля поэтов круга «Полезного Увеселения». У Ржевского, тонкого мастера стиха, наблюдается даже тяга к особой изысканности поэтической техники, к игре своим стихотворным мастерством; он любит хитроумные словесные построения, смысловые и стиховые трюки; он играет антитезами и параллелизмами, создает своеобразные кунштютки поэзии: стихотворение, составленное сплошь из односложных слов, сонет, который можно читать тройко, — целиком, по одним первым полустушиям и по одним вторым полустушиям и каждый раз получается законченный смысл; он изыскивает совершенно созвучные рифмы и т. д.

Тем не менее, литературная программа Хераскова и его группы в области поэтики была близка к сумароковской.

А. А. Ржевский писал в «Свободных Часах»: «Незнающим невообразимый труд, чтоб украсить стихи приличным к материи расположением, чистым и правильным языком... плавным стихосложением... Сего требует чистота стихотворства; но важность живого изображения, точного чувствования, ясного рассуждения, правильного заключения, приятного изображения, естественная простота, что всего прекраснее в стихотворчестве...» И ниже он нападает на «надутые мысли, худой смысл и неестественное изображение в стихах», т. е. на то, что порицал Сумароков в ломоносовской поэтике («Письмо к наборщикам третье»). В другом месте Ржевский смеется над оратором, который «тягостен мне темнотою надутого и плодovitостью пустых слов слога», и вслед за тем дает пародийную «Речь», уже непосредственно ведущую нас к Ломоносову, как к объекту сатиры. Так же и Херасков повторяет мотивы антиломоносовских «Вздорных од» Сумарокова в статье «Путешествие разума».

Впрочем, для Хераскова и поэтов его круга борьба Ломоносова и Сумарокова — уже пройденный этап. Усвоив принципы социально близкого им Сумарокова, они видели в нем уже классика, чуть ли не историческую фигуру, так же, как они воспринимали и Ломоносова.

Ученики Сумарокова сознают, что они сами овладели командными высотами дворянского искусства и, вполне признавая свою зависимость от канонов, созданных творцом «Семиры», тем не менее ориентируются в большей степени на своего собственного корифея, выдвинутого из среды младшего поколения, Хераскова. В самом деле, в 1760—1770 годах группа писателей, вышедшая из кружка «Полезного Увеселения», занимает явно ведущее положение в литературе. Это — время создания «Бригадира» Фонвизина, «Душеньки» Богдановича, «Россиады» Хераскова, поэм В. Майкова.

**В. И. Майков.** Василий Иванович Майков (1728—1778) был самым старшим по возрасту из всей группы Хераскова, из поэтов-учеников Сумарокова второго призыва. По своему воспитанию и общему культурному типу он был как бы связующим звеном между двумя поколениями дворян-классиков в русской литературе. Он родился в 1728 г. и происходил из старинного, можно сказать даже аристократического рода, давшего когда-то Нила Сорского, а впоследствии, в XIX веке, выдвинувшего целую плеяду видных деятелей русской литературы. Впрочем, семья была не богата. В. Майков получил весьма скудное образование (он даже не знал ни одного иностранного языка, чуть не единственный случай для писателя в XVIII столетии), а с 19-летнего возраста он уже служил в гвардии — до конца 1761 г., т. е. до вступления на престол Петра III. В это именно время Майков сошелся в Москве с кружком Хераскова и с этих пор начинается его работа как поэта. С другой стороны, с этого же времени жизненный путь Майкова связан с политическими действиями и политической судьбой всей группы дворянских поэтов-либералов, с Сумароковым во главе. Первое поэтическое произведение Майкова появилось в «Полезном Увеселении» в январе 1762 г. Это была эклога. Как только произошел переворот, устранивший Петра III и возведший на престол Екатерину II, Майков обратился к политической поэзии,

к оде, и принял участие в пропаганде нового царствования. Он напечатал оду на восшествие Екатерины на трон и на день ее именин, в которой поэтически повторил положения, выдвинутые «Обстоятельным манифестом» Екатерины, дававшим обоснование переворота, оправдывавшим его. Затем в 1763 г. Майков выпустил еще две официальные оды. Тогда же, в начале 1763 г., он поместил в «Свободных Часах» оду «О страшном суде», в которой, под видом изображения суда бога над всеми людьми, живыми и мертвыми, в момент гибели мира, под видом поэтического изложения религиозного мотива дается смелая картина того суда над врагами передового дворянства, которого ждали и Майков, и Сумароков от новой императрицы.

Как три оды Майкова 1762—1763 г., так и стихи о страшном суде не смогли быть перепечатаны в издании его сочинений, появившемся в 1809 г. (то же относится и еще к некоторым его стихотворениям).

Подобно другим членам группы Сумарокова — Хераскова, Майков начал «делать карьеру» при Екатерине II. В 1766 г. он был назначен помощником московского губернатора, в 1768 году — принимал участие в работах Законодательной комиссии; с 1770 г. он сделался прокурором военной коллегии, начальником которой был З. Г. Чернышев, вельможа-либерал, разделявший мнение о необходимости реформ в социальном укладе России, и в частности противник рабства. Пугачевское восстание, переход власти в руки Потемкина, разрыв Екатерины с дворянским либерализмом и начало открытой реакции привели к крушению и карьере либерала Майкова. Чернышев «пал», а вслед за ним покинул свое место в коллегии и Майков. Он переехал в Москву, где собрался штаб дворянской оппозиции. Здесь Майков получил нечто вроде безобидной синекюры. Он был вежливо отстранен от дел. Он умер в 1778 г.

**Поэтическое творчество Майкова.** Творчество Майкова до Пугачевского восстания довольно явственно выражает его дворянский либерализм. Майков и в этом отношении был учеником Сумарокова. Что же касается его установок в области поэтики, то он и сам неоднократно заявлял о своей зависимости от вождя русского классицизма.

«Ода о вкусе Александру Петровичу Сумарокову», одно из произведений, завершающих творческий путь Майкова, — это не только открытое признание этой зависимости, но и исповедание системы поэтики, повторяющей позиции Сумарокова.

Понятно, что Сумароков откликнулся на эту оду стихотворением, в котором признавал Майкова поэтом высокого достоинства.

Майков вел боевую полемику в своих стихах с официально-придворным поэтом В. Петровым; нападение на Петрова начал именно Сумароков, и Майков поддержал его борьбу с его же позиций, осуждая в Петрове запутанность синтаксиса, затрудненность речи, надутое «парение» и т. п.

Майков писал стихотворения тех же жанров, что Сумароков, последовательно продолжая традицию учителя. Его басни, комические рассказы в стихах, грубоватые, хотя не лишённые черт реализма, похожи на басни Сумарокова.

Выраженные в них социальные идеи продолжают пропаганду дворянского либерализма. Так, например, заимствованная у Эзопа, Федра или Лафонтена басня «Лягушки, просящие о царе», как впоследствии и знаменитая крыловская басня на тот же сюжет, содержит осуждение глупых людей, жаждущих власти самодержца, чурбана или — еще хуже, — цапли. Басня «Наказание ворожее» повествует о некоей колдунье, у которой потерялась любимая собачка; колдунья перевернула весь мир, чтобы найти собачку; она «ворчала» —

...Мне нужды нет, пускай погибнет свет,  
Лишь только мне сыщись любезная собака.

В результате вызванная колдуньей молния убила ее саму, а «вселенна в целости осталась»; мораль басни — «в свете есть довольно сей подобных ворожей, которые рычат о пользе не чужей, а только о своей». Угроза властителям такого рода в этой басне довольно смела. В басне Майкова «Конь знатной породы» (заимствована у Гольберга), напоминающей крыловских «Гусей», хозяин купил двух коней, плохого — дешевого и хорошего — дорогого; хорошего коня хозяин холит, а на плохого возит воду и навоз. И вот плохой конь заявляет свой протест: он не желает возить навоз и воду, так как он происходит из знатного рода: и Пегас и Буцефал — его родня.

Хозяин вдруг пресек речь конску,  
Дубиною ударив по спине,  
Сказал: «Нет нужды мне,  
До знатнейшего роду;  
Цена твоя велит, чтоб ты таскал век воду.

Однако, как это было и у Сумарокова, Майков не является противником сословного разделения общества, не выступает против привилегированного положения дворянства, если оно достойно этого. В басне «О хулителе чужих дел» он резко осуждает претензии бедняков-крестьян жить, как дворяне, и отказаться от работы. В басне «Общество» Майков заявляет:

На свете положен порядок таковой:  
Крестьянин, князь, солдат, купец, мастеровой  
Во звании своем для общества полезны,  
А для монарха их, как дети, все любезны.

Следует отметить, что Майков в своих баснях использует мотивы русского фольклора и древней русской литературы, как это было отмечено исследователем его творчества, Л. Н. Майковым<sup>1</sup>. Правда, этому материалу не остались чужды и притчи Сумарокова.

В области лирики В. Майков идет путями, общими группе «Полезного Увеселения»; в его философской лирике сказалось влияние Хераскова, хотя и в ней заметно еще стремление следовать примеру Сумарокова. Наиболее значительной и независимой из «философических» од Майкова является его «Война», в которой он смело выступил с защитой мирной политики и с осуждением войны в принципе. Трагедии В. Майкова (их он написал две) мало ценны.

Пугачевское восстание не только повлияло на служебное положение Майкова, но оказало самое тягостное влияние на его мировоззрение. Страшная угроза крестьянского восстания, угроза гибели дворянского государства отбросила Майкова вправо, заставила его отказаться от либерализма. Он не выдержал испытания, и его

<sup>1</sup> Л. Н. Майков, О жизни и сочинениях В. И. Майкова, — в сочинениях и переводах В. И. Майкова, СПб 1867 г. (и затем — в книге Л. Н. Майкова, Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий, СПб 1889).



поворот к реакции выразился достаточно отчетливо в написанной им в 1777 г. «пастушеской драме с музыкою в двух действиях» — «Деревенский праздник». Здесь идиллически-сусально изображается классовый мир в деревне между помещиками и крепостными. Последние представлены идеальными пастушками, которых зовут Медор и Надежда (характерно пасторальное имя Медор).

Здесь идея Сумарокова о нормализации отношений между дворянами и крестьянами незаметно уступает место утверждению о том, что те отношения, к которым стремился Сумароков, уже есть налицо, что крепостнический режим хорош и без изменений.

В эти же последние годы своей жизни, под влиянием катастрофических для него впечатлений, Майков все более уходит в мистические искания в масонстве. Его масонские увлечения нашли отражение в его философски-религиозных одах 1777 г. Конец жизни и деятельности Майкова представляет печальную картину падения поэта. Расцвет же его творчества падает на 1760-е годы. В 1763 г. появилась его первая шутливая поэма «Игрок ломбера», в 1766—1767 гг. два тома его басен, в 1771 г. — его шедевр, комическая поэма «Елисей, или раздраженный Вах». Именно комические поэмы, и в частности «Елисей», принесли Майкову подлинный успех, прославили его. «Игрок Ломбера» был издан при жизни Майкова трижды; «Елисей» также был переиздан еще в XVIII столетии.

**Герои-комическая поэма.** Комическая, или, точнее, «герои-комическая» поэма — жанр, признанный классической поэтикой и распространенный в различных его разновидностях в классических литературах Европы. На Западе он имел свою, довольно длительную, историю. Во Франции дело началось с середины XVII столетия, с школы так называемой «бюреск», с творчества Скаррона. Он издал в 1648—1652 гг. свою «Перелицованную (переодетую) Энеиду». Знаменитая поэма Вергилия рассказана здесь в комическом духе, герои поэмы, в том числе и боги, представлены в виде современных Скаррону людей, весьма обыкновенных и забавных, в изложении внесены подробности «низкого» быта, стиль «простонароден», груб. Травестированные (переодетые) поэмы в духе Скаррона имели успех и издавались во множестве во всех странах Европы. Но уже в том же XVII столетии против них выступил Буало и осудил их с точки зрения укрепляемых им позиций классицизма. В 1674 г. он предложил образец иной комической поэмы, призванной отменить «бюрескные» перелицовки. Это была его поэма «Налой». Она была построена обратным методом по сравнению с поэмами скарроновского типа. Буало взял «низкую» тему — столкновение в среде современных ему церковников, ссору по пустякам, изложил ее стилем героической эпопеи, сохраняя и характернейшие элементы построения этого «высокого жанра». В XVIII веке в западных литературах жили традиции обоих видов комической поэмы и классической — по Буало, и «бюрескной» по Скаррону<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Характеристика и история комической поэзии XVII—XVIII вв. хорошо дана в статьях Б. В. Томашевского «Ирои-комическая поэма» и «Поэзия пиззанку» в книге «Ирои-комическая поэма» (под ред. Б. В. Томашевского), Л. 1933 г.

В своеобразном преломлении отразились эти традиции в поэзии русского классицизма XVIII века, в частности в поэзии Майкова. Русская литература XVIII века обильна произведениями комических поэтических жанров; проблемы комической и пародийной поэзии занимали в ней заметное место; это отразилось и в теоретических работах о словесном искусстве, выросших на основе русского классицизма. Русские теоретики признавали законными оба вида комической поэмы. Во Франции, с точки зрения классического искусства, автор бурлескных трагедий объявлялся поэтом низшей квалификации; скарроновский тип поэм там осуждался. В России же еще Сумароков явно расходился в этом пункте с Буало. В своем «Письме о стихотворстве» он исключительно много места уделяет комической поэме и уравнивает в правах оба ее типа. Он пишет:

Еще есть склад смешных Геройских поэм,  
И нечто помянуть хочу я и о нем:  
Он в подлу женщину Дилону превращает,  
Или нам бурлака Енеем представляет,  
Являя рыцарями бунтов, забияк,  
И так таких поэм шуточных склад двояк.

Как видим, Сумароков сразу же устанавливает возможность двух типов комической поэзии. Самый выбор его примеров частью оправдан опытом западной литературы, частью дает рецепт, осуществленный впоследствии Майковым. Сумароков пишет:

В одном (т. е. в одном типе поэмы — *Гр. Г.*)  
богатырей ведет отвага в драку,  
Парис Фетидину дал сыну перебьаку;  
Гектор не на войну идет, в кулачный бой,  
Не воинов, бойцов ведет на брань с собой,  
Зевес не молнию, не гром с небес бросает,  
Он из кремня огонь железом высекает,  
Не жителей земных им хочет устроить,  
На что-то хочет он лучинку засветить;  
Стихи, владеючи высокими делами,  
В сем складе пишутся пренизкими словами;  
В другом таких поэм искусному творцу  
Велит перо давать дух рыцарский бойцу.  
Поссорился бунян: 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 сем складе надобно, чтоб муза подала  
Высокие слова на низкие дела.

Комическая поэма была одним из жанров, органически свойственных русскому классицизму. Эстетической системе классицизма было свойственно четкое разделение видов литературного творчества, жанров, состав и формы которых были заранее определены правилами и образцами. Каждое отдельное поэтическое произведение воспринималось на фоне общего представления о жанре. Именно в художественной системе, отчетливо различающей жанры, основанной на классификационных канонах, могло развиваться комическое искусство, сущность комизма которого заключалась в парадоксальном столкно-

вении и переплетении жанровых канонов. В самом деле, комическая поэма классицизма опирается прежде всего на то, что в ней жанровые единства соединены как бы противоестественным образом; она требует для своего полного восприятия не только осознания различия жанров, соединенных в ней, но и живого ощущения этого различия как логической и образной несовместимости.

Уже Сумароков уделил много внимания пародийно комическим жанрам. Он не только сформулировал их теорию, но и дал их образцы и разработал стилистические элементы, необходимые для дальнейшего их развития. Травестийный характер имеет, например, сатира Сумарокова «Наставление сыну», в которой мы на месте моральных рассуждений находим уроки подлости, выраженные, однако, речевыми формулами и слогом серьезной медитативно-дидактической поэзии, давшей и общие жанровые очертания пьесы. Еще более отчетлив метод травести в «Оде от лица лжи», заключенной (как и полагается оде) в 10-строчные строфы, которые применены были потом в перелицованной «Энеиде» Осипова и Котельницкого. В ней использована также «грубая» лексика, рассчитанная на комический эффект и реальный круг образов. После Сумарокова травестийная ново-бурлескная поэзия приобрела права гражданства. Не мало крупных поэтов эпохи разрабатывали различные ее виды; среди них прежде всего — Барков и Майков. Барков, один из наиболее известных в свое время поэтов, в настоящее время почти забыт. Имя его знакомо более как нарицательное слово, как условное объединение произведений, чаще всего ему не принадлежавших и написанных в XIX столетии. Подлинные стихотворения Баркова, никогда не изданные (я оставляю в стороне его переводы и оду Петру III 1762 г.), мало кому ведомы. Между тем, в XVIII веке его эротико-порнографические произведения расходились во множестве списков и не связывались с представлением о чем-то «дурном», запретном, выпадающем из понятий о литературе. Барков оказал не малое влияние на литературу XVIII столетия, на творчество поэтов, работавших в комических жанрах. Стихотворения Баркова всегда пародийны или, вернее, травестийны. Его оды — это травести торжественных од ломоносовского типа, басни — басен сумароковского стиля и т. д. Мы найдем у него даже перелицовку «духовной оды» Ломоносова. В этом парадоксальном соединении единой и весьма неравнообразной темы «барковщины» с различными жанровыми схемами заключается основной эффект манеры Баркова. Словарь и стиль Баркова вообще смешан; он включает и очень грубые слова и детали «низкого» быта, обстановки жизни крестьянина, сельского священника, солдата.

С традициями Баркова и Сумарокова связано и творчество В. Майкова как автора комических поэм. Уже первая из поэм В. Майкова, «Игрок ломбера», представляет собой перелицовку схемы и формул героической эпопеи. Формулы зачина поэмы, ряд мотивов, риторическое описание сражений, — все это применено к описанию картежа и картежников.

Поэма имела успех, конечно, прежде всего потому, что это была первая «правильная» комическая поэма в России XVIII века; вообще говоря, Сумароков, давший образцы почти всех поэтических жанров классицизма, не осуществил одного из самых главных видов творчества. Он не дал современникам поэмы, в частности, и комической поэмы, рецепты которой он сам указал в эпистоле о стихотворстве. Майков восполнил этот пробел в поэзии русского классицизма. При этом успех «Игрока ломбера» был обеспечен самой его темой. Это была поэма, не ограничивавшая свою задачу стремлением насмешить читателя. Она несла в себе злободневное сатирическое задание.

В ней изображались в аллегорическом плане похождения картежника. Именно против повального увлечения картежом в дворянской среде ополчился Майков. Игра в карты становилась социальным бедствием дворянства.

На карточных столах проигрывались состояния, целые деревни с сотнями крепостных ставились на карту. Благополучие целых дворянских родов нередко рушилось за одну ночь азартной игры. В столицах появились шулеры, целые компании шулеров, заманивавших картежников в притоны и обиравших их. Правительство тщетно пыталось бороться с азартными играми, которые, по выражению Екатерины II, «ни к чему больше не служат, как только к действительному разорению дворянских фамилий<sup>1</sup>». Между тем, в карты играли и во дворце. Передовые дворянские интеллигенты, стараясь оздоровить свой класс, всгупили в литературную и даже бытовую борьбу с картежом. Для них картеж был не только явлением, опасным в смысле разложения экономических устоев дворянских «фамилий», но и свидетельством некультурности дворянского общества, отсутствия в его среде высших духовных интересов, пустоты его. Сумароков, Херасков, Майков направили свои сатирические стрелы против картежников. Херасков старался показать и примером, своим собственным и своего салона, как благородно и культурно можно проводить время, занимать свой досуг без карт. В предисловии к своим «Нравоучительным басням» (1764) Херасков писал: «Я не играю в карты, а пишу басни; хорошо ли я делаю или худо, всему обществу отдаю на рассмотрение».

В 1772—1773 г. выходил журнал «Вечера», издававшийся Херасковым, вернее, салоном его и его жены (в «Вечерах» усиленно сотрудничал и В. Майков). В редакционной вступительной статье к журналу говорилось: «Мы все составляем небольшое общество. Сие общество вознамерилось испытать, может ли благородный один вечер в неделе не играть ни в винт, ни в ломбер, и сряду пять часов в словесных науках упражняться? Многие из нас о том уже начали сомневаться. И как таковые мнения в светских беседах весьма приличивы, так опасно, чтоб и все мы сею мыслью не заразились и тем бы наши труды не пресекались. Читатели! ежели вам полюбятся наши сочинения, желайте, чтобы не совершились наши подозрения, и чтобы в подлинну всему человеческому роду в том не утвердилось, что благородный человек целый вечер без игры пробить не может». В общую линию борьбы группы Хераскова с дворянским картежом включается и «Игрок ломбера» Майкова.

«Игрок ломбера» написан по рецепту «Налоя» Буало. Тем не менее принадлежность Майкова к школе русского классицизма отчетливо сказалась в «Елисее» (сатира, грубо-реальный комизм, слог). Тем легче было Майкову преодолеть зависимость от Буало в «Елисее», поэме о похождениях пьяницы, драчуна Елисея или, как его часто называет Майков, «Елеси». Основа «Елисея» — пародийное столкновение несовместимых в пределах одного жанра элементов низкого и высокого. Первичная схема его — схема героической поэмы, причем перелицовке подвергся целый ряд ходовых мотивов эпопеи. При этом именно то обстоятельство, что эффективность поэмы Майкова зависит от примышления читателем фона жанровых схем эпопеи, определяет ограниченность читательского круга, на который был рассчитан «Елисей». Поэма могла «дойти» полностью лишь до такого читателя, который обладал элементарным

<sup>1</sup> Ирои-комическая поэма, 1933 г., стр. 92 (статья Б. В. Томашевского).

художественным и «словесным» образованием в духе классицизма; таким читателем прежде всего был человек, приобщенный к столичной культуре. О том же говорят мифологические имена, литературные реминисценции, элементы злободневности и целый ряд литературных намеков, полемических выпадов, пародийных пассажей, которыми насыщена поэма Майкова. Грубость ее материала и словаря не противоречат этому.

Дворянские вкусы в XVIII веке не были чопорны, и салонная изысканность еще не была свойственна даже русским щеголям эпохи Майкова, а тем более каким-нибудь гвардейским офицерам, чиновникам и проживающим свои доходы в столице помещикам, которые составляли его аудиторию. Не изменяет дело и то обстоятельство, что действующие лица «Елисея» — ямщики, проститутки, купцы и т. п. Майков изображал «низкий» быт под углом зрения комизма, несоизмеримости этого материала с обязательным достоинством жанра эпопеи. Для него быт ямщиков и т. п. — экзотика; ямщик для него — фигура комическая уже потому, что он ямщик, и потому, что он затесался в хорошее общество александрийских стихов, мифологических имен и риторических фигур. Майков даже не дает себе труда осуждать пьянство, дикость, драки, безобразия быта «низов» общества. Конечно, Майков не хотел издеваться над ямщиками и позорить их занятие. Но грубость нравов ямщиков была для него комична в силу его социально-художественного мировоззрения.

Следует отметить ориентацию майковского «Елисея» на тематические мотивы Виргилиевой «Энеиды». «Елисей» в значительной степени представляет собою вольную перелицовку «Энеиды» (см. сцены на Олимпе; история любви Елисея и начальницы Калинкинского дома и история любви Энея и Дидоны; рассказ Елисея и рассказ Энея по внушению бога; любовница Елисея после бегства и Дидона). В тексте «Елисея» есть и прямые сопоставления, как бы отсылки к «Энеиде».

Метод построения комической поэмы, рекомендованный Буало, не преобладает в «Елисее». Майков широко использует и изложение «высоких» мотивов «низким» слогом, переплетая обе манеры столкновения противоречивых элементов. Вообще говоря, художественный метод, примененный в «Елисее», отличается от того, образец которого дал Буало, значительно отличаясь и от скарроновского («призывания» и упоминания Скаррона в «Елисее» следует понимать лишь в смысле пародийного использования условного имени откровенного шутника и бюрлесника).

Независимо от бюрлесного соединения различных жанровых элементов, речь Майкова приобретает особый колорит из-за обилия в ней необычайных, крайне грубых, иногда каких-то вычурных выражений. Тут и «задница» и «шалльной детина» и «Нептун — преглупая скотина», и богини, и божки, которые должны «изнадорвать читателей кишки»; «расквашенные носы», носы, из которых сделана «плющатка», «плюгавцы», «сержант отдулся спиною», «она туда-сюда хвостиком помотала, потом ударов им десяток рассовала», «друг друга в рыло бьют» и т. д. и т. д. То же самое намечено уже у Сумарокова в его баснях. Признак всех таких выражений — именно их назойливость, то, что они необычны, выисканы как специально

грубые, залихватски-разговорные, «пьяные» речевые формулы. Пере-напряжение того же приема найдем и у Баркова.

Как и Сумароков, согласно системе русского классицизма, Майков искал смешного прежде всего в особых смешных словах. Конечно, наряду с ними, он пользовался и готовыми тематическими мотивами, также заранее определенными как смешные. Но, создавая комическую поэму, он должен был использовать и всю ту сумму слов, которые исключали представление о высоком, серьезном, важном и, наоборот, вызывали смех.

В еще большей степени, чем «Игрок ломбера», «Елисей» — произведение не только комическое, но и сатирическое и злободневное. Политическая тенденция «Елисея» тесно связана с социально-политическими установками Сумарокова, верным учеником которого является Майков в своей поэме и в этом отношении. Он нападает, подобно своему учителю, на откупщиков-капиталистов, на купцов. Они изображены теми же чертами, что у Сумарокова. Майков делает завязкой своей поэмы повышение цен на водку; вопросу о равенстве цен посвятил Сумароков в 1769 г. (за год до написания «Елисея») статью «О всегдашней равности в продаже товаров», в которой ратовал за запрещение повышения цен. Нападает Майков в своей поэме и на взяточников-подьячих. Наконец, в «Елисее» Майков нападает и на литературных врагов Сумарокова — драматурга Лукина и поэта В. Петрова.

Именно боевой сатирический характер «Елисея» позволил Майкову внести в эту поэму обильный бытовой материал, не мало острых зарисовок подлинной социальной действительности его времени. В этом отношении «Елисей» представляет собой закономерное, но в то же время самостоятельное развитие начал, заложенных в самой сути русского классицизма уже у Сумарокова. Действительно, для французского, вообще западного классицизма откровенный натурализм «Елисея», заключенные в нем картины «низменного» быта — вещь невозможная. Но русский классицизм нес в себе с самого начала возможность появления «Елисея». Сатирический бытовизм сумароковских басен (ср. еще раньше — в сатирах Кантемира) в перспективе своего развития ставил вопрос о конкретной реальности. Как ни отрицательно и свысока относится Майков к изображенным им людям из «низов», он все же изображает их в «Елисее» не попутно, не на втором плане; он посвящает им всю поэму, довольно обширную по объему.

«Социальная среда «Елисея», — пишет В. А. Десницкий, — чумаки, подносчики и откупщики, бурлаки, сапожники, портные и ткачи, ямщики, купцы, подьячие, художники, крестьяне, спасские школьники, «вольные» женщины в рабочем исправительном доме и т. д. У Майкова найдем мы ряд бытовых картин, которые реалистически изображают нам жизнь наших общественных классов в дворянском феодальном государстве. Вот «темничные юдоли», куда попадает пьяный Елисей, но куда крестьяне и городские мастеровые люди попадали не только за пьянство:

Там зрелися везде томления и слезы,  
И были там на всех колодки и железы,  
Там нужных не было для жителей погреб,  
Вода их питье, а пища только хлеб;  
Не чермновидные стояли тамо дожи,

Висели по стенам цыновки и рогови,  
Раздранны рубища всегдашний их наряд,  
И обоняние единый только смрад;  
Среди ужасного и скучного толь дома  
Не видно никого в них было економа;  
Покойно там не спят и сладко не едят;  
Все жители оттоль как будто вон глядят,  
Лишенны вольности напрасно стон теряют  
И своды страшные их стон лишь повторяют,  
Их слезы, их слова невнятны никому.

Вот в комических тонах данная, но в то же время весьма жизненная картина земельных отношений подгорных валдайских крестьян...:

Уж мы под ячмени всю пашню запахали.  
По сих трудах весь скот и мы все отдыхали  
Уж хлеб на полвершка посеянный возрос,  
Настало время нам итти на сенокос.  
А наши пажити, как всем сие известно,  
Сошлись с Валдайскими задами очень тесно.  
Их некому развесть опричь межевщика:  
Снимала с них траву сильнейшая рука  
И так она у нас всегда бывала в споре...

Весьма реалистично описание рабочего Калининского дома, в который сажали «распутных жен за сластолюбие», и где их «исправляли» принудительной тюремной работой:

Единые из них лен в нитки превращали;  
Другие кружева из ниток тех плели,  
Иные кошельки с перчатками вязали...

На работу их ставит начальница, едва лишь «заря румяная восходит». Характерно для социальной направленности поэмы, что Елисей, попавший переодетым в этот «рабочий дом», в котором он «весь пост великий пропостился», принимает его за монастырь и считает начальницу его — игуменьей, а «красных девушек» монахинями. В результате опять реалистическая картина жизни женского монастыря, которая настолько соответствовала действительности и не только в XVIII в., что в переизданиях майковской поэмы XIX в. (в ефремовском собрании сочинений В. Майкова, венгерской «Русской поэзии») от слов монастырь, монахиня — осталась только стыдливая первая буква М<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Ирои-комическая поэма», Сборн., Л. 1933 г., стр. 54—56. Статья В. А. Десницкого «О задачах изучения русской литературы XVIII века». В этой статье В. А. Десницкий дает своеобразную и, без сомнения, неверную социальную характеристику В. И. Майкова. Он считает его, наравне с Чулковым и др., «выходцем и членом мелкой буржуазии» (стр. 43—44), музу Майкова он считает «музой третьесословной поэзии» (стр. 48) и доходит до совсем странного утверждения, что «наиболее яркие и социально-значимые проявления» «Ирои-комической поэмы» XVIII века — поэмы В. Майкова и Чулкова, «несомненно явились в какой-то степени отражением третьесословных настроений, нашедших себе выражение и в Комиссии 1767 г. и в Пугачевском восстании» (стр. 65). В. А. Десницкий повторяет в этой своей статье, впрочем, заключающей ряд ценных наблюдений и материалов, старое мнение о том, что ирои-комическая поэма явилась в России как разрушительница героической поэмы классицизма. Это, конечно, неверно. Ни Майков, ни Сумароков, давший рецепт ирои-комической поэмы, не могли думать о неуважении к героической эпопее. Майков сам работал над героической поэмой «Освобожденная Москва», дошедшие до нас отрывки которой написаны в чисто классическом манере и весьма высоким стилем. Кроме того, «Елисей» не мог разрушать русской героической поэмы уже хотя бы потому, что такой поэмы еще

Интерес Майкова к быту, проявленный им в «Елисея», заставил его не только наблюдать вокруг себя подлинную социальную действительность, но и черпать сатирические мотивы из старинной повести XVII—XVIII веков. Как это отметил Л. Н. Майков, эпизоды пребывания Елисея в Калинкином доме и в доме купца и его любовная интрижка с «купецкой» женой напоминают аналогичные эпизоды в бытовых повестях рукописной традиции, как по сюжетным мотивам, так и по характеру отношения к женщине, как существу лукавому и сластолюбивому<sup>1</sup>. Так у Майкова объединяется классическая традиция с сатирой и с новеллой позднего русского возрождения. Здоровый комизм поэмы Майкова, далекий от чопорности и претензий на салонное изящество, нравился Пушкину.

Отвечая на статью Бестужева, недооценившего «Елисея», Пушкин написал ему: «Елисей истинно смешон. Ничего не знаю забавнее обращения к порткам:

Я мню и о тебе, исподняя одежда,  
Что и тебе спастись худа была надежда!

А любовница Елисея, которая сожигает его штаны в печи,  
Когда для пирогов она у ней топилась, —  
И тем подобною Дидоне учинилась.

А разговор Зевеса с Меркурием, Герой, который упал в песок,  
И весь седалища в нем образ напечатал.  
И сказывали те, кто ходят в тот кабак,  
Что виден и поднесь в песке тот самый знак.

Все это уморительно. Тебе кажется более нравится благовещение [т. е. «Гаврилиада»], однакож Елисей смешнее, следств. полезнее для здоровья» (13/VI—1823 г.).

**М. М. Херасков.** Наиболее крупной фигурой среди писателей школы Сумарокова, главой русского классицизма послесумароковской поры был Михаил Матвеевич Херасков (1733—1807). Уже с начала 1760-х годов он стал во главе группы писателей, объединившихся вокруг Московского университета и его журналов. Позднее, в 1770-х годах, он сделался общепризнанным корифеем и учителем всей дворянской литературы и состоял в этом неофициальном, но вполне определенном звании до конца XVIII столетия или даже до 1800-х годов, когда он уступил свой трон своему ученику, ставшему в свою очередь его учителем, Карамзину. Весь облик Хераскова как писателя и человека соответствовал его роли патриарха дворянской литературы. Родовой аристократ (отец его был румынским боярином, а мать происходила из знатного княжеского рода), он вырос в семье своего вотчима, князя Никиты Юрьевича Трубецкого, ловкого придворного дельца, но в то же время человека культурного, ценителя поэзии, мецената, друга

---

не существовало и полемизировать Майкову было бы не с чем. Следует отметить, что В. А. Десницкий перепечатал свою статью в своей книге «На литературные темы» кн. 2, Л. 1936, причем не изменил своей установки на В. И. Майкова, и сопоставление его с пугачевцами оставил в силе, лишь добавив смягчающее выражение «в какой-то степени» («Елисей» и поэмы Чулкова — «несомненно явились в какой-то степени отражением третресловных настроений, выразившихся... в Пугачевском восстании» и т. д.).

<sup>1</sup> Л. Н. Майков, О жизни и сочинениях В. И. Майкова.



Кантемира, связанного и с Ломоносовым, и с Сумароковым. Родные сыновья Трубецкого, князя Николай Никитич и Петр Никитич также выросли литераторами, а впоследствии, вместе с Херасковым, были активными масонами круга Новикова. Херасков был человеком огромных знаний и утонченной культуры. Он учился в Шляхетном кадетском корпусе в то время, когда там ставились пьесы Сумарокова и начинался корпусный театр, когда влияние Сумарокова на кадет, интересовавшихся литературой, было, без сомнения, велико. Послужив немного в гвардии, а затем в гражданской службе (в коммерц-коллегии), Херасков определился в новооткрытый московский университет чиновником, и затем в течение ряда десятилетий с некоторыми перерывами работал при нем. Он начал университетскую службу в должности ассессора, заведующего библиотекой, типографией, издательством университета, главы организовавшегося при нем театра, затем был директором университета, наконец, в течение многих лет — одним из его кураторов, т. е. высших начальников, фактически — ректором его. Выбор Херасковым именно университетской службы был не случаен. Он не хотел быть просто чиновником, не хотел участвовать в бюрократическом аппарате монархии, чуждом и неприятным ему; он хотел служить делу просвещения своей страны и, в первую очередь, своего класса. Этому делу он посвятил всю свою жизнь, и его многолетняя деятельность не прошла бесследно. Ему обязана русская культура и толковым управлением центральным очагом образования в стране, и рядом отдельных разумных мероприятий. Он добился с трудом введения русского языка как основного для преподавания в университете (вместо латыни и западных новых языков); он основал при университете в 1779 году знаменитый «благородный» пансион, давший России много замечательных деятелей, например, Жуковского, братьев Тургеневых и др. Он же передал в том же 1779 г. университетскую типографию Н. И. Новикову, развернувшему на ее основе грандиозную издательскую деятельность.

Пропаганду высокого морального идеала в кругу дворянства Херасков вел в течение всей своей жизни и в университете и всем своим личным обликом, примером своего быта, своего дома. Это был резонер, сошедший с театральных подмостков и осуществившийся в жизни. Современники сохранили рассказы о трогательной нежной привязанности Хераскова в течение пятидесяти лет к его жене, Елизавете Васильевне, также писавшей стихи, о мирном, трудолюбивом быте этой почтенной четы, об атмосфере высших культурных интересов, наполнявшей жизнь всего их дома, о несколько наивных, но совершенно искренних моральных наставлениях, которые Херасков любил произносить своим друзьям. Дом Хераскова, человека не очень богатого, был гостеприимен; Херасков приютил у себя бедного юношу Бсгдановича и, что называется, «вывел его в люди». Позднее у него жили другие молодые люди, которым он помогал в жизни. Вокруг четы Херасковых всегда собиралась литературная компания. Салон Херасковых противопоставлял кутежам, картежу, сплетням, светскому распутству, обычным тогда в столичном дворянском обществе, беседы об искусстве, чтения новых литературных произведений, некое моральное служение, довольно отвлеченное, но все же по-своему возвы-

шенное. Когда Херасков, временно покинув университет, переехал в Петербург и поступил там на службу в берг-коллегию, он вскоре сгруппировал вокруг себя кружок и здесь, и в 1772—1773 г. этот кружок, или, точнее, салон Херасковых, издавал журнал «Вечера». И еще в 1800-х годах Херасков, глубокий старик, тянулся к молодежи, к Карамзину и его друзьям. А после смерти Хераскова Елизавета Васильевна, пережившая его только на два года, развлекала свой старческий досуг и разгоняла тоску, играя в бу-риму, т. е. сочиняя стихи на заданные рифмы с одним из молодых писателей. Конечно, морализм Хераскова не был лишен черт филистерства; его мировоззрение было сильно сужено резко выраженной дворянской точкой зрения на действительность, а под старость Херасков впал в мистические искания, и в то же время все более обнажалась антидемократическая тенденция в его творчестве (он резко нападал на французскую революцию). Но в течение всей жизни Херасков был противником бюрократически-полицейского самодержавия, устранился от участия в правительственных делах и лелеял некоторый туманный идеал культурного и свободного человека, верил в утопию мира на земле, который наступит в результате морального усовершенствования всех людей. В сущности, и эта утопия была консервативна, но уже то обстоятельство, что она противостояла современному Хераскову положению вещей, что он отвергал это положение вещей, придавало его проповеди освобождающий характер. Впрочем, консервативные черты морализма Хераскова выступили в его мировоззрении в конце XVIII столетия. Смолоду его связь с либерализмом сумароковского толка была непосредственна и очевидна. Херасков оказался преемником Сумарокова и в смысле самого объема его творчества. Это был исключительно плодовитый и усердный писатель. Он выступил в печати не позднее 1753 г., а последнее его произведение относится к последнему году его жизни, — 1807 г. (трагедия «Зареида и Ростислав»). За эти 54 года Херасков неослабно трудился в литературе. В 1760 году, в первый год издания, «Полезного Увеселения», он поместил в нем 86 своих произведений в стихах и прозе (в малых жанрах). Подобно Сумарокову, Херасков работал во всех литературных жанрах, известных в его время. Он даже расширил жанровый диапазон по сравнению с Сумароковым. Он писал оды всех видов, элегии, стансы, эпиграммы, эпистоль, басни, сатирические и нравоучительные статьи, идиллии, сонеты, мадригалы, размышления в стихах, эклоги, сказки в стихах, псалмы, кантаты; он писал трагедии, драмы, комедии, комические оперы; он писал поэмы дидактические, эпические, сказочные; он писал и философские и политические романы. Литературное наследие Хераскова огромно. Не во всех жанрах он открывал новые пути, но во всех он создавал произведения обдуманные, обработанные, высоко культурные. Можно сказать, что он исчерпал все формы и виды творчества русского классицизма и на старости лет создал целую лабораторию новых идей, форм, образов складывавшегося сентиментализма, пригодившегося и будущему русскому романтизму. Недаром молодой Пушкин не мало почерпнул для «Руслана и Людмилы» из колоссальной поэмы Хераскова «Бахариана», изданной в 1803 г., когда ее автору было 70 лет.

**Мировоззрение Хераскова и его поэзия.** Творчество Хераскова 1760-х годов в основном насыщено идеями просветительства и морального учительства. Его лирика — прежде всего нравоучительная, «философическая лирика». Социальная практика русского дворянства, его безыдейность, пустота, жадность глубоко неприязненны Хераскову.

Чины и деньги — две эти силы, враждебные Хераскову, вызывают в нем негодование. О деньгах, как черной силе, властвующей над людьми и разрушающей его феодальную утопию, Херасков писал в 1760-х годах много и горько, так же, как о всеобщей страсти «повышаться» в обществе, добывать знатность, чины. В своем негодовании против сановников и богатеев, гордящихся и тиранствующих над страной, Херасков достигает иногда тона независимой инвективы. Его басни часто возвращаются к теме спора между свободным, но скромным достоинством и гордой шумихой «сильного» человека, например, «Фонтан и речка», фонтан насмеяется над скромной речкой: «Я там всходя реву, где молния и гром», — говорит он. Река отвечает:

Чтобы в железные трубы заключена	Не знаю пышности, но я теку
Бедняжкой ты меня и подлой	в свободе
называла;	На подлинник я сей пример оборочу:
Причина храбрости твоей и высоты,	Представя ти сие с шумящими водами,
Что вся по самые уста в неволе ты;	Сравнить хочу граждан с большими
А я, последуя в течении природе,	господами
	И ясно докажу... однако не хочу.

Здесь открытое противопоставление своего круга вельможному; характерно при этом «радикальное» обозначение своих людей «гражданами».

Херасков на все лады прославляет моральный идеал независимого дворянского интеллигента, презирающего деньги, чины, власть, целиком посвятившего себя служению искусству, науке, культуре, нравственности. Это был идеал и жизненная программа всей его группы. Когда же один из единомышленников Хераскова, Ржевский, после вступления на престол Екатерины II покинул мирный круг друзей Хераскова, стал «делать карьеру», сделался придворным и почти совсем забросил поэзию, Херасков печатно обратился к нему с посланием, в котором осудил его измену прежним идеалам.

Во ж знь дворянин молодой Херасков хотел бы подчинить законам просвещения и разума. Одно из первых крупных его произведений — поэма в трех песнях «Плоды наук», прославляющая пользу просвещения. Херасков протестует против насилия над личностью, выражающегося, например, в браках, заключенных против воли невесты:

...От сопряжений сих источник выдет бед,  
Не могут вместе быть безвредны огонь и лед.  
На что вы, небеса, их так совокупили,  
Чтоб разностью сердец они весь род страшили?  
На что мучительно прекрасна отдана?  
Она невольница ему, а не жена...

(«Элегия», 1760).

Херасков доходит в своей враждебности к насилию до протеста против угнетения человеком животных (эпистола «Что мыслишь, человек...» 1760 г.). Однако ни разу на протяжении всей своей полувековой литературной работы Херасков не опротестовал крепостническое угнетение людей; видимо он веровал в незыблемость принципов феодализма.

Как и Сумароков, как и другие либеральные дворянские интеллигенты середины века, Херасков в 1750—1760-х годах был не чужд «вольтерьянства», свободомыслия в философских вопросах. Он последовательно нападал на монашество. Он отрицал весь институт монашества с позиций «вольнодумства».

В 1758 г. появилась трагедия Хераскова «Венецианская монахиня». В ней проблема монашества — на первом месте, хотя поставлена она несколько приглушенно. Сюжет трагедии построен на том, что невеста героя в его отсутствие вступила в монастырь. Он вернулся и хочет взять ее оттуда. Но закон монашества жесток. Занета погибла для героя. В конце концов оба они умирают. Нерушимость закона монашества именно и приводит к трагической развязке. Пьеса агитирует против монашеских обетов всем своим содержанием, и, в частности, жуткой кровавой развязкой, совершенно так же, как агитируют против фанатизма вольтеровские трагедии вроде «Магомета».

Следует отметить здесь же, что «Венецианская монахиня» явилась весьма интересным и смелым опытом реформы трагедии, создания нового типа ее, несходного с сумароковским. Мрачный колорит пьесы, страшная сцена появления в конце ее героини, ослепившей себя, перенесение действия в современность и в среду простых, обычных людей, не героев или царей, — все это выводило ее из привычного типа классической трагедии и предсказывало еще не развивающуюся и на Западе драматургию буржуазного радикализма. Впоследствии Херасков обратился к особому жанру «драмы», продолжавшему линию «Венецианской монахини», в формах определившейся тогда драматургии Дидро, Седена, Мерсье. Трагедии же, которые Херасков и впоследствии писал не мало, он строил потом по типу, данному Сумароковым. В частности, он сблизился с Сумароковым в трагедии «Борислав» (изд. в 1774 г.), и по политическому содержанию, тираническому по преимуществу, связанной с опытом Сумарокова, с «Дмитрием Самозванцем». Существенно здесь и то, что трагедия, как указано в предисловии, «была сочинена под другими именами, некоторые обстоятельства принудили переменить оные и поставить вымышленные». Из содержания трагедии ясно, что герой ее, тиран, — это Борис Годунов (героиня, Флавия — Ксения). Очевидно, цензурный нажим заставил Хераскова заменить Бориса Бориславом; а по его замыслу рядом с сумароковским изображением тирана, Дмитрия, должно было стать изображение другого узурпатора и тирана, также русского царя и той же эпохи — Бориса. Узурпатор и тиран, Екатерина II, не пожелала допустить вторую крамольную пьесу, тем более, что уже началось Пугачевское восстание, и правительство не склонно было либеральничать в обстановке гражданской войны.

Либеральные и в частности антицерковные идеи Хераскова с наибольшей полнотой выразились в изданном им в 1768 г.

политическом романе «Нума Помпилий». Это небольшая книга, написанная приподнятым «поэтизированным» языком, хотя и в прозе. Построена она по типу прославленного философско-нравоучительного и политического романа Мармонтеля «Велизарий», вышедшего в свет в 1766 г. Как и в «Велизарии» — сюжетные элементы играют в «Нуме Помпилии» только служебную роль. Книга содержит публицистические речи и размышления автора в форме диалогов героев, сопровождаемые несколькими примерами благоразумных действий Нумы<sup>1</sup>. Книга Хераскова — это утопия, в которой он изложил в несколько завуалированном виде свои государственные идеалы. Его свободомыслие было умеренно, и тем не менее он обставил свое выступление рядом защитных оговорок и литературных прикрытий.

Идеал Хераскова — просвещенная монархия. В соответствии с этим он изображает в своем романе идеального монарха Нуму, избранного народом римским царем за его добродетели. Нума производит ряд реформ, делающих римлян счастливыми. Нума Хераскова при этом вовсе не похож на русских царей XVIII столетия. Это скромный и простой человек, мудрец, чуждый гордости, тщеславия, внешнего великолепия. Он уничтожил гвардию, личную охрану царя, отделяющую монарха от народа, состоящую из тунаеццев и подчиняющую себе самого царя. Придворные, по Хераскову, — это ловкие лъстецы и негодяи. «Благоденствие отечества под видом собственного благоденствия они воображали, и всенародные бедствия были для них неизвестны... гордость, ослепляя глаза римских вельможей, текущие слезы сирот и голодом утомленных людей от них скрывала; им кажутся все благополучными, когда сами они благополучны». Они вредны отечеству; развращение овладело всеми степенями чиновников от самых высших до низших (все это относилось, конечно, не столько к древнему Риму, сколько к современной России). Нума уничтожил роскошь верхов общества. Он уничтожил власть доносов и лести. Он приблизил монарха к народу. Он дал новое законодательство, ликвидирующее некоторые привилегии дворянства.

Херасков описывает, как Нума собрал совет народный и сам принял в нем участие. «В общих советах все члены равны быть должны, — пишет он. — Лучшие советы, а не звания и титула места украшать и отменять должныствуют. Государи довольнее никогда не бывают, как в то время, когда безопасным равенством с подданными своими наслаждаются». Нума издавал законы, продиктованные ему волей народа: «Для справедливого монарха нет стыда, по своим ли мнениям или по чужим он законы учреждает; только бы они полезны были общему установлению».

Так Херасков убеждал Екатерину прислушаться к голосу передовой части общества, прислушаться и к свободным голосам, звучавшим в Законодательной комиссии 1767—1768 гг.

---

<sup>1</sup> Распространенное в старой литературе предположение о том, что «Нума Помпилий» Хераскова зависит от «Нумы Помпилия» Флориана неверно; в 1768 г., когда была издана книга Хераскова, Флориану было 15 лет («Нума» Флориана относится к 1786 г.)

И вот Нума ополчился на привилегии: «Он увидел, что высокие степени для таковых (ослепленных «своею знатностью и преимуществами» людей) становились не предлогом заслуг и не жертвою трудов своему отечеству, но единым игрищем и отдохновением людей самолюбивых и нерачительных. Уже для многих не слышен был стон отечества, вопиющего на судей корыстолюбивых и не видны были всенародные слезы, проливаемые от худого рачения или зверского поступка, грубых и бессмысленных правителей». Нума знал, что и среди самых «простолюдинов» есть люди, «сияющие многими достоинствами и приличными вельможам дарованиями украшенные». Поэтому он издал такой закон: для замещения всякой государственной должности всякий гражданин, какого бы он ни был звания, имел право выступить «перед целым народом» и объяснить, как он собирается поступать, если получит эту должность. Лучшего из кандидатов народ выбирал на должность. Если же он поступал потом не так, как обещал, Сенат подавал на него в суд, и судьи наказывали его как обманщика народа. Любопытно, что несомненный демократизм этой фантазии Хераскова не обязывает его ликвидировать, хотя бы в мечте, дворянство. Но он объясняет, что законы Нумы заставили дворянских юношей отказаться от сословных предрассудков, от «некоторого отвращения к простому народу», заставили этих прежде бесполезных «членов отечества», только его обременявших, заняться делом и науками, чтобы получить возможность добиться «отменных чинов».

Херасков искренно мечтал для своего отечества о Нуме, о государе, «враче болезней общественных, просветителе и избавителе общества».

Херасков понимал, что его книга — утопия, мечта. «Может быть почтут сие описание вымыслом, — писал он в конце III главы, — сожальительно, что счастье человеческое вымышляти должно». И все же ему казалось, что надо попробовать осуществить утопию. Мудрая нимфа Егера говорит Нуме в IV главе: «Ежели хочешь, Нума, посеять в сердцах своих подданных истину, вкоренить добродетель, истребить злоупотребление, сделай опыт, учреди законы, на естестве основанные». А в конце книги Херасков писал: «Ежели нет благополучных обществ на земли, то пусть они хотя в книгах находятся и утешают наши мысли тем, что и мы со временем можем учиниться счастливыми».

Особое внимание и место уделил Херасков в своем романе вопросам церкви. Он сторонник деизма и культа разума. В сборнике «Новых од» (1762 г.) он писал:

О разум, сильный разум!	Его ты согреваешь.
Царем ты человека	Игралищем природы
Над тварью мог поставить;	Он силы чужд родился,
Его ты укрепляешь,	Колико нам ты нужен,
Его ты вооружаешь,	Из наших бедствий видно.

При этом он заявлял неоднократно, что разум хорош только тогда, когда он служит добродетели, «правду подкрепляет, как брата ближнего любя» (1769). В «Нуме Помпилии» Херасков выступил против «неразумной» церковности, против корыстных, жадных, жестоких церковников, против обрядности в церкви, против идолов (читай — икон), против представления о боге, как о человеке, о личности. Злободневность его выпадов, их применимость к современной автору церкви, очевидны. Значительное место среди вопросов религии и церкви уделено в книге Хераскова вопросу о монашестве. В «Нуме Помпилии» монастыри — это вестальский орден; весталки — это монахини. В главе VI (начиная с конца гл. V) излагается история

гибели некой девицы, насильно принужденной сделаться весталкой; по поводу этой истории нимфа Егера доказывает Нуме пагубность вестальства. Она говорит, что «сие общество, под именем весталок слывущее, сия строгая темница... или совсем уничтожена или исправлена быть должна».

Таким образом, в 1760-х годах Херасков проповедывал взгляды, явственно связанные с идеологией передового просветительства его времени. Тем не менее он, как и большинство его учеников и единомышленников из «Полезного Увеселения», отличался от Сумарокова своеобразной сознательной пассивностью, отсутствием боевого темперамента, готовностью отказаться от борьбы за свои идеалы; основа этой пассивности — пессимизм, неверие в возможность улучшения положения, а основа пессимизма — дворянская ограниченность самого мировоззрения. В этом отношении характерна быстрая эволюция взглядов Хераскова и его журнала 1760—1761 годов на задачи литературы.

Рассуждения о пользе, проистекающей от литературных произведений, были излюблены в XVIII веке; их много и в «Полезном Увеселении». «Чтение книг есть великая польза роду человеческому» — такова первая фраза первой статьи «Полезного Увеселения». Статья эта вводная, программная, в ней говорится об искусстве чтения и о выборе книг, о том, что нужно «читать книги умеючи»; автор статьи, по всей вероятности, — Херасков.

Но сразу же, давая пропагандистскую установку журнала, он уточняет круг людей, на которых направлена пропаганда: «Чтение книг есть великая польза роду человеческому, и гораздо большая, нежели все врачеванье неискусных медиков. О сем можно усмеваться тому, кто книги не читывал; однако, великая разность читать, и быть читателем. Несмысленной подьячий с охотой читает книги, которые писаны без мыслей, купец удивляется, по их наречию, виршам, сочиненным таким же невежею, каков сам он; однако, они не читатели». Насколько просто и конкретно понимали участники журнала полезность, организационно-воспитательную роль того литературного увеселения, которое они хотели доставить окружающему их дворянскому элиту, видно из произведений, открывающих журнал в 1761 г. (ведь и название журнала извлечено из формулы Горация — *miscere utile dulci*, ставшей общим местом). Приступая к изданию журнала, Херасков и его единомышленники думали, что под влиянием их проповеди московское дворянство начнет быстро исправляться, покидать пороки, становиться добродетельным и культурным. Им казалось, что такая метаморфоза сможет произойти почти сразу, может быть, в несколько месяцев. Они твердо верили в силу истины.

Однако время шло, а пропагандистская деятельность журнала и его сотрудников не приносила ощутительных результатов. Наоборот, эта деятельность вызвала в московском обществе неприязненные отклики. Московское дворянство вовсе не было довольное тем, что его начали учить и наставлять не призванные к этому властью люди. Без сомнения, старозаветное бюрократически-рабское мышление продолжало преобладать в дворянской среде. Страх перед властями и еще больший страх перед всем, не апробированным официальной властью, должен был заставлять чураться неофициальных учителей жизни, настаивавших притом на своей неофициальности. Авторитет истины и культуры дворянской морали, во имя которого они действовали, не мог поколебать авторитета тайной канцелярии и, наоборот, становился подозрительным в ее присутствии; идеи же независимости от правительственной машины вольных дворян представлялись, конечно, идеями если и заманчивыми, то во всяком случае, совершенно непоправимыми. Это были вольнодумные идеи.

Что же касается вельможной верхушки дворянства, то она должна была видеть в самом факте существования и деятельности херасковского кружка нечто антиправительственное, подрывающее основы. Дело русских дворянских просветителей оказалось неблагоприятным. Херасков в стихотворении «О клеветнике» говорит о зловредных сплетниках:

Не мстит ли бог тому, кто кровь свою поносит,  
Кто всюду о своих домашних зло разносит?  
Что ж сделал тот ему, кто спеть что не умел?  
Обидно ли ему, что худо я запел?  
Чем тот ему вредит, кто в роскошах воздержен,  
Влюбившийся за что ругательству подвержен?  
Нанес ли зло ему, что с кем-нибудь дружусь;  
Что он ругательством, я книгой веселюсь?  
За что досадою в нем мысли закипели,  
В беседе что друзья без ссоры просидели?..

Повидимому, нарекания «клеветников» вызывали и собрания кружка Хераскова, и аффектация дружбы как один из пунктов его моральной программы, и самое литературное творчество кружка. Недаром «Полезное Увеселение» считает необходимым вести развернутую пропаганду дружеских союзов, как низовых ячеек единого союза образцовых дворян. Недаром также тема «клеветника» — одна из наиболее часто всплывающих в журнале. С удивительной настойчивостью, в самых различных жанрах говорят о злостных сплетниках и клеветниках сотрудники Хераскова и в первую очередь он сам. У них выходит так, что клеветники — самые опасные люди в обществе, и борьба с ними стоит для них на первом плане, среди основных разделов их работы. Не довольствуясь журналом, Херасков выносит ту же борьбу в комедию («Ненавистник», написанную в 1770 г., представленную в 1779 г., «Безбожник», 1761 г.). Без сомнения, клевета сильно мешала кружку «Полезного Увеселения»; работать ему приходилось во враждебном окружении.

Во всяком случае то, что ждал и что предвещал Херасков, не произошло. Прошел год, и исправление нравов не наступило. Группе пришлось пересмотреть свои позиции и притги к заключению, что порицанием пороков не добьешься исправления порочных. Первый номер «Полезного Увеселения» 1761 г. состоит из двух эпистол — «Писем» (А. Нарышкин к Ржевскому и Ржевский к А. Нарышкину) и статьи Хераскова (под названием «Письмо»). Херасков пишет: «Думая о предприятии нашем призвать сочинения, размышляю: могли ли прошлогодние принести какую пользу? Намерение, которое мы имели при издании оных, клонится к защищению добродетели, к обличению пороков и увеселению общества. Все сие имело ли свое действие, сомневаюсь. Вижу я беспристрастными глазами и' со внутренним сожалением, что порок обличен мало...

Или сила сочинений развратные сердца слаба поразить была, или вредные страсти так отвердели, что их ничто поколебать не может. Сие бы привело в отчаяние, если бы размышление не подало некоторого удовольствия и ободрения духу. Сию мысль сообщаю всем трудящимся в сем сочинении, которых искусство, разум и способность к одному намерению клонились, дабы из неудачи некоторой полезной плод извлечь можно было.

Я хочу в начале изъяснить то примером, что требует открытого доказательства. Когда человек еще не имел искусства созидать себе от лютости непогод убежище, тогда от зною в тени деревьев укрывались, град и дождь в шалаши их загоняли, от стужи в земных пещерах защищались: подобно сему утесненная добродетель в сердцах любителей ее покоится, похвалами и оправданиями, которые сердца трогают и к ней обращают, она питается, обличение пороков есть ее жертва; чем больше она просвещателей ее славы приятностей и красоты слышит, тем над страстями выше возвышается; и самой великолепный храм ее имени состоит то, что, поражая пороки, остроумно ее превозносят.

Чей дар частью она и от нас приемлет; ибо много сердец, ею обитаемых, прославлениями ее наслаждаются, и удовольствия, которое на многих лицах любителей добродетели при чтении наших песней в по-



хвалу ее изображается, вливает обратное удовольствие в сердца тех, которые превознести ее искусство имели.

Пускай же гибнут пороки в своем неистовстве, пускай их злоба самих их терзает, пускай истина и обличение им нечувствительны и мы в сем намерении неудачны, то по крайней мере, прославляя по нашей возможности добродетель и сделав удовольствие ее любителям, пользу и увеселение обществу принести могли». На этом кончается «Письмо».

Таким образом, пропагандистской роли во вне Херасков предпочитает теперь организаторскую роль внутри круга посвященных. Общий характер моралистической тенденции журнала тем более определяется; это издание, имеющее целью самовоспитание дворянской интеллигенции. Не борьба, а учительство, вернее таинство на глазах публики — вот задача журнала. Он должен обнаружить и прославить истину; остальное приложится.

В 1761 г., после окончательного установления позиции «Полезного Увеселения», сатира в нем играет еще меньшую роль как в смысле количественном, так и в смысле степени ее конкретности.

Трудности в борьбе за существование идеалов дворянского либерализма заставляют Хераскова отказываться от резких форм борьбы. Отсюда — культ уединения или замыкания себя в узкий кружок друзей, дворянских интеллигентов; отсюда же — бегство от политики в книжный мир, бегство из города в тихую и пока что еще мирную деревню.

Поэты «Полезного Увеселения» не уставали воспевать привольную жизнь в деревне, конечно, имея в виду жизнь помещика. Уже в первом номере журнала помещена ода (может быть, Хераскова), сравнивающая мнимое счастье людей, «на высокой степени» «утопших в страстях», с подлинным счастьем мирной жизни «в простоте», повидимому, в деревне. Мысль оды: не стремись к вельможной пышности, живи спокойным, независимым помещиком, который не обязан лицемерить («Нет в них дружества невольна»), который «Дух имеючи в свободе, Служит он своей природе, А не служит суетам», который «Не боится смутна року И нещастия погод» и т. д. «Щастливым я того человека почитаю, который будучи доволен, наслаждается здоровым воздухом в своей деревне, презрев все пышности градские и оставя лествицу наполненной свет», — так начинается небольшой отрывок «Уединенная жизнь» (может быть перевод) А. Н. (1761).

Это был своеобразный помещичий руссоизм, исходящий, конечно, из позиций, противоположных позициям Руссо, но имеющий тенденцию принимать на себя черты модного увлечения простотой жизни в природе. Собственно говоря, исконная пасторальная тема дворянской литературы окрашивалась в тона нового социального протеста, но протеста, по сравнению с подлинно-руссоистическим, изменившего основную установку.

Отсюда и прославление первобытного счастья человечества в «Элегии на человеческую жизнь» Хераскова (1760 г., заимствована с французского).

К теме счастья на лоне природы Херасков возвращается в стихотворении «Приятная ночь» (1761). Здесь, может быть впервые в новой русской литературе, даны элементы эмоционально осмысленного ночного пейзажа, уже несколько напоминающего предромантические мотивы; помещичий руссоизм проявлялся, очевидно, и в подьеме специфически окрашенного культа природы. Жизнь в деревне

есть, по Хераскову, выполнение закона природы. Именно с дворянской пассивностью, с уходом от борьбы, с отказом от смелого воздействия на жизнь в творчестве Хераскова связано и преобладание в нем философических размышлений над «практическим» поучением, и самая стилистическая манера поэзии Хераскова, его лирики, дидактики, басни. Херасков чурается «резкости» своих предшественников в самом языке; он боится острых углов, он хочет все сгладить, смягчить. Для него поэзия слишком часто — дело интимное, личное, душевное, а не государственное, как для Ломоносова или общественное, как для Сумарокова. И он, как Сумароков, требует от поэта простоты слова и манеры, но его простота — не совсем сумароковская; это не столько стремление прямо и точно сказать правду, сколько стремление уйти от битвы в простые, просто-человеческие, «ассоциальные» темы любви, семьи, дружбы, природы, умиления, религии. Свой сборник «Новых од» Херасков открывает программным стихотворением «К своей лире»:

Готовься ныне лира,  
В простом своем уборе  
Предстать перед очами  
Разумной Россиянки.  
Что в новом ты уборе,  
Того не устыдися;  
Ты пой и веселися.  
Своею простотою  
Ее утешишь боле,  
Чем громкими струнами  
И пышными словами;  
Твои простые чувства,  
Бесхитростное пенье  
Ее подобно сердцу,  
Ее подобно духу.  
Она мирскую пышность  
Великолепной жизни  
Конечно ненавидит.  
Когда тебя увидит,  
Тобой довольна будет...  
... Не силуюсь к вершинам  
Парнасским я подняться  
И там с Гомером строить  
Божественную лиру;

Иль пить сладчайший нектар  
С Овидием Назоном.  
Анакреонта песни,  
И простота и сладость  
В восторг меня приводят,  
Однако я не льщуся  
С ним пением сравняться;  
Доволен тем единым,  
Когда простым я слогом  
Могу воспеть на лире;  
Когда могу назваться  
Его свирелок эхом;  
Доволен паче буду,  
Когда тебе приятно  
Мое игранье будет;  
Часов работа праздных,  
Часов, часов немногих  
Не тщательно старанье!  
Награду всю получит,  
Венец себе и славу,  
Когда сии ты песни  
Прочтешь, прочтешь и скажешь,  
Что ими ты довольна.

Характерно здесь и объяснение, оправдание стиля (простоты) только интимно-личными мотивами обращения к «любезной Россиянке». После Ломоносова и Сумарокова надо было крепко испугаться общественной жизни, чтобы вместо России, общества, гражданства сделать критерием ценности в искусстве свою привязанность к любезной.

Стиль од-размышлений Хераскова — это стиль дружеской беседы, чрезвычайно сдержанный, но не лишенный признаков именно разговорного языка. Но у Хераскова в его лирике, да и не только в лирике, мы не найдем ни напряженной торжественности речи, например, Ломоносова, ни грубоватой, подчеркнутой «простонародности», например, басен Сумарокова. Херасков создает единый «средний» легкий слог, условно литературный, в конце концов слог литератур-

ного салона. Он любит писать стихи, создающие впечатление свободно текущей разговорной речи, языка культурной интимной беседы. Отсюда частые в его одах-размышлениях вопросы, не имеющие характера риторической приподнятости, а как бы адресованные другому собеседнику, отсюда же речевые формулы от первого лица, в которых как бы слышится живой голос говорящего человека.

За счастьем гонимся всечасно,  
Но где искать его венца?  
Увы! желать его напрасно,  
Когда испорчены сердца.

(„*Благополучие*“.)

Кто хочет, собирай богатства  
И сердце золотом услаждай;  
Я в злате мало зрю приятства;  
Корысть другого повреждай.

Или:

Куплю ли славу я тобою?  
Спокойно ли я стану жить?  
Хотя назначено судьбою  
С тобой и без тебя тужить?“

(„*Злато*“.)

Однако, может ли на свете  
Прожить без денег человек?

Или:

Не может, изреку в ответе,  
И тем-то наш и скучен век.

(„*Богатство*“.)

Первый и третий приведенные отрывки — заключительные в соответствующих стихотворениях. В них характерно и стремление поэта дать изящное и легкое «острие» в заключении оды, как бы стилистическую концовку. То же стремление к изяществу, к тончайшей отделке свободно текущего стиха видно в еле уловимой, но все же эстетически нарочитой игре звуками и смыслами слов в стихах Хераскова, например:

Хоть вещи все на свете тлеют,  
Но та отрада в жизни нам:  
О бедных бедные жалеют,  
Желают смерти богачам.

(„*Богатство*“.)

Тут и контрастное сопоставление «бедные» и «богачи» — в начале и в конце смежных стихов, — и семантическое усложнение «о бедных бедные», и игра звуками в смысловом контрасте: «жалуют — желают» (в двух смежных, но разделенных концом стиха словах).

Создание в поэзии Хераскова «среднего» сглаженного слога подготавливает пути Карамзину с его реформой литературного языка. Впоследствии, в 90-х годах Херасков на старости лет примкнул к молодому Карамзину. В 60-х годах он подходит к проблемам, разрешенным Карамзиным, не только в философской лирике, но и в прозе. А в своих баснях (сборник 1764 г.) он предсказывает изящные, салонные басни Дмитриева, так непохожие на почти площадное балагурство блестящих сумароковских басен.

Стиховая мелодия, интонация изящно построенной фразы, синтаксическая отделка — чрезвычайно важный элемент в поэтической технике Хераскова. «Средние», условно отобранные слова поэтического пуристического языка привычно укладываются в его стихах в обязательные схемы логически стройной и ясной фразы и в привычные ямбы или хорей, скованные прочно установленными традицией ритмическими и интонационными навыками и формулами. Самая привычность, сглаженность, постоянная повторяемость этих формул сочетания фразы и стиха, привычность постоянно повторяющихся немногочисленных метрических схем и синтаксических форм — характерны и принципиальны для Хераскова, как и для других поэтов его школы. Поэзия в его руках костенела, замыкалась в узкий круг отстоявшихся и признанных поэтическими форм. Это гарантировало ее от вторжения якобы непоэтической жизни (такова была установка школы), от непосредственного чувства. Штампы, шаблоны становились принципом искусства. В это именно время утвердилось в русской поэзии засилье ямба и отчасти хорей, в частности, почти исключительно четырехстопного и шестистопного ямба и четырехстопного хорей. Все богатство метрических форм и сочетаний, разрабатывавшихся Сумароковым, было оставлено без применения. Не только сложные античные строфы Сумарокова, стихи вольного ритма, изощренные ритмические узоры его песен или псалмов были исключены из практики его учеников из группы Хераскова, но даже простые трех- и четырехстопные размеры. И если Сумароков до конца жизни создавал свои ритмические композиции, то Херасков уже в 60-х годах потерял вкус и привычку к метрическому разнообразию.

Именно против этих стиховых шаблонов, как и против засилья ямба, созданного херасковцами, выступил впоследствии Радищев. И не случайно этот принципиальный революционер и подлинный новатор в литературе обратил внимание на данный вопрос. Автоматизация стиховых навыков была у поэтов типа Хераскова формой мировоззрения, одной из форм создания сферы «чистой» культуры, в которую можно было уйти от враждебной действительности. На этой почве выросли основные особенности творчества Хераскова в 1780—1800-е годы. Херасков ушел в масонскую мистику, в сказку, милую ему именно своей фантастикой, легкостью, мечтой.

**«Россиада».** Несомненной заслугой Хераскова, еще не ставшего мистиком и сентименталистом, Хераскова, вождя русского послесумароковского классицизма, является создание им грандиозной героической эпопеи на тему из русской истории. Именно в «Россиаде» Херасков — больше всего сумароковец, наследник высоких идеалов гражданственности, либерализма и общественного пафоса, от которых он отходил в своей лирике еще с 1760-х годов.

Херасков подошел к построению эпопеи не сразу. В 1771 г. он напечатал небольшую поэму (в пяти песнях) «Чесменский бой». Темой поэмы было описание и прославление блестящей победы русского флота над турецким, происшедшей 26 июня 1770 г. в Чесменской бухте у берегов Малой Азии. В этом морском бою русские моряки, почти без потерь с нашей стороны, уничтожили целый турецкий флот; в нем погибло 24 крупных турецких корабля, без-

счету мелких и около 10 000 солдат. Поэма Хераскова о Чесменском бое приподнята и величественна. Она славит беспримерную победу русского оружия, прогремевшую на весь мир, в тонах торжественной оды. Собственно, эта поэма представляет собою развернутую оду. Лирическое начало преобладает в ней над эпическим. Но это был все же первый опыт поэмы и опыт удачный. «Чесменский бой» имел успех; в 1772 г. вышел его перевод на французском языке, в 1773 г. — на немецком. Только что закончив «Чесменский бой», Херасков приступил к созданию настоящей эпической поэмы и работал над нею восемь лет. Весной 1779 г. «Россиада» вышла в свет. Она произвела огромное впечатление на современников. Положение Хераскова, как главы русской литературы, было окончательно упрочено (Сумароков умер за два года до этого). На протяжении ряда десятилетий «Россиада» считалась едва ли не величайшим достижением, гордостью нашей поэзии. «Творцом бессмертной Россиады» назвал Хераскова Державин в самый год выхода поэмы в свет («Ключ», 1779).

«Россиада» была высшей точкой развития русского классицизма. 1770-е годы — это было время наибольшего расцвета сумароковской школы, торжества русского дворянского классицизма. «Россиада» должна была стать демонстрацией и доказательством крепости и побед не только русского оружия, но и школы поэтов круга Хераскова. В период первых правительственных репрессий против дворянской фронды, в период открытого наступления на нее властей, Херасков сделал все возможное, чтобы создать огромный художественный памятник, способный наиболее полно выразить идеи его группы. Самый объем его труда был невиданный в русской литературе; это была поэма в двенадцати песнях. Самый жанр ее должен был импортировать: героическая эпопея считалась по правилам классицизма высочайшим достижением искусства; это был жанр Гомера и Вергилия, поэма о героях, о судьбах государств и народов, огромная композиция, где автор мог развернуть целую галерею образов, полностью выразить свое политическое, социальное, философское мировоззрение.

Еще Тредиаковский так начинал свое предисловие к «Тилематиде»: «Ироническая, инако эпическая Пиима и эпопия есть крайний верх, венец и предел высоким произведениям разума человеческого» (1766). Все литературы Европы, у которых учились русские классики, имели свои эпопеи: и древнегреческая — «Илиаду» и «Одиссею», и латинская — «Энеиду», и французская — «Генриаду» Вольтера, и итальянская — «Освобожденный Иерусалим» Тассо и т. д. Русские поэты XVIII века не один раз пытались создать свою эпическую поэму, но Кантемир написал лишь одну песнь («книгу») своей «Петриады», да и то она не была издана в XVIII веке; Ломоносов начал своего «Петра Великого» и написал также лишь первые две песни; Сумароков написал всего одну страницу своей «Дмитриады». Наконец, Херасков создал «Россиаду», долгожданную русскую эпопею.

Это была «правильная» эпопея, написанная согласно канонам классицизма. Темой ее, согласно правилу, являлось важное событие из отечественной истории — взятие Иваном IV Казани, которое Херасков понимал как избавление страны от монгольского ига. В поэме изображались и героические подвиги воинов, и государ-

ственные совещания руководителей страны, и любовь, разумеется, любовь героев, и главное — царей (здесь Херасков подражал не столько Вольтеру или Виргилию, сколько Ариосто и Тассо.) Также согласно правилам и в подражание образцам в поэму был введен элемент чудесного, и среди действующих лиц ее фигурируют не только люди, но и олицетворенные понятия, как «Злочестие» или бог и святые; эти фигуры Херасков создал по образцу вольтеровой Генриады, взамен богов античных поэм. Но чудесные герои Хераскова задуманы в религиозном плане, тогда как у Вольтера это символы его буржуазно-просветительской концепции истории.

Внешнее построение «Россиады» также соответствует традиционным требованиям, начиная от «высокого» языка, медлительно-плавного изложения событий, и кончая отдельными традиционными мотивами, например, неизбежным обращением во вступлении к высшему источнику вдохновения; так же традиционен мотив пророческого рассказа о будущих событиях отечественной истории вплоть до времени жизни самого автора эпопеи (см. в «Россиаде» песнь XV).

Весь этот сложный, громоздкий аппарат классической эпопеи нужен был Хераскову для того, чтобы поднять на невиданную еще высоту те идеи, которые он хотел провозгласить во всеуслышание. Весь авторитет Гомера и Виргилия, авторитет правил классицизма должен был поддержать его поэму, и этот авторитет должен был сообщить твердость, внушительность, убедительность его голосу. А в помощи авторитета Херасков сильно нуждался перед лицом опасности быть раздавленным правительством.

Героическая поэма в классическом ее облике была жанром, сугубо ответственным в идейном и политическом смысле.

И «Россиада» содержала отчетливое выражение взглядов ее автора. Это поэма дворянская, но не поэма слуги деспотии Екатерины II. Херасков показывает свой идеал монархии: его царь — не бесконтрольный самодур-самодержец, а лишь первый среди равных, лишь вождь дворян, и только дворянские доблести и дворянская инициатива делают его политику плодотворной. Героика феодальных битв и пафос свободного обсуждения государственных дел дворянскими главарями движут поэму. Добрые и героические времена феодальной независимости от деспота, — так представлял себе изображаемую эпоху Херасков, — он рисует восторженно.

Херасков не случайно выбирает именно данную эпоху русской истории для изображения. Это время, когда Русь освободилась от монгольского ига, сделалась вполне независимой; с другой стороны, это время, когда еще не началось поступательное движение деспотии, начатое тем же Иваном IV во второй период его царствования. Иначе говоря, это короткий период власти аристократии, который Херасков идеализирует. В этом же смысле характерен выбор главного героя поэмы — Курбского, будущего врага деспотии Грозного, независимого аристократа, не желавшего согнуться перед тираном, — так, без сомнения, понимал Курбского Херасков. В «Россиаде» с любовью показан совет бояр (II песнь), своего рода дворянский парламент в изображении Хераскова. При этом злодей Глиньский выступает на совете «идеологом» деспотии, с «теорией» о царе-боге, выступает

как лстец, показывающий царю губительный путь самовластия. Наоборот, добродетельные вельможи свободно высказывают свои мысли и наставляют царя. В самом изображении битв Херасков выдвигает на первый план подвиги русских дворян<sup>1</sup>.

В то же время «Россиада» — это поэма о современной автору проблематике, изображавшая борьбу России с магометанским государством. «Россиада» была начата Херасковым в самый разгар первой турецкой войны и закончена перед захватом Крыма, когда Российское государство вновь готовилось к схватке с Турцией ради распространения влияния России на Черном море и ради возможности захвата Польши. «Россиада» в образах прошлого пропагандирует и прославляет политику русского государства. Конечно, эта идея, присущая поэме, могла примирить с нею все слои дворянства и даже правительство. Наконец, с этой же идеей связана и пропаганда христианства, понижающая поэму.

В «Россиаде» проявились в самом отчетливом виде и стилистические и идеологические установки русского классицизма. Это была гражданственная поэма, вознесшая на высоту эпоса идеалы общественного служения передовой дворянской интеллигенции.

Гражданские, общественные идеалы наполняли жизнью схематические отвлеченные образы, построенные Херасковым по канонам классицизма. Они же оправдывали «высокость» стиля поэмы, его общую приподнятость. Впрочем, тут же следует указать, что «высокий» стиль «Россиады» не мешает ей быть поэмой, написанной в духе сумароковского классицизма. Херасков не позволяет себе ни усиленной славянизации речи, ни обилия метафор, ни значительной взволнованности, патетики поэтической манеры. Он пишет спокойно, ровно, сохраняя достоинство эпического повествования, но сохраняя и трезвость семантики и рациональную сдержанность тона. Херасков излагает события деловито, передает речи героев не без стремления к впечатлению живой устной речи. После речи злокозненного Глиского (в 1-м издании — Ленского) в царском совете:

Враги отечества являлись восхищенны;  
Их очи Ленского одобрили совет,  
Ничей не страшен стал развратникам ответ;  
На собственну корысть спяты они взирают  
И пользу общую ногами попирают...

(Песнь II; изд. 1779).

Это, как будто бы, из сатиры. Затем речь Курбского:

На Ленского он взор свирепый обратив,  
Вещал: ты знатен, князь, но ты не справедлив!  
...Что Ленский плавает в довольстве и покое,  
Россию счастье не сохранит такое...

Широкое включение в поэму эпизодов о любви, связанных с примером Тассо, сюжетных мотивов вообще, также способствовало

<sup>1</sup> Следует отметить, что в этом отношении Херасков шел по следам как «Казанского летописца», использованного им в качестве исторического источника, так и Тассо, явившегося для него образцом в ряде эпизодов.

смягчению героической напряженности ее, «очеловечению» ее идеала, низведению его на землю, хотя бы и претворенную в рационалистической схеме. Без сомнения, любовно-романтические и сюжетно-увлекательные эпизоды, обставленные фантастикой, эффектными описаниями, экзотической декорацией Востока, способствовали тому, что в «Россиаде» сквозь черты эпопеи порою пробиваются черты романа. Здесь скрывался глубокий кризис сумароковского классицизма. С другой стороны, и величие и спокойствие поэме придает эпическая медлительность изложения, реализованная как в общем темпе всего рассказа, в ретардации, в описаниях и отклонениях, задерживающих повествование, так и в самом стиле, медленном в силу введения в авторскую речь частых сравнений, задерживающих фразу и отводящих ее тему в сторону, в силу равновесия логически-организованной поэтической фразы и т. п.

Как это было по отношению к трагедиям Сумарокова, резонанс гражданских идеалов «Россиады» в сущности вышел далеко за пределы социальной группы, создавшей Хераскова. Гражданский пафос поэмы мог производить сильное впечатление на демократических читателей еще гораздо позднее; вспомним тургеневского Пунина (в рассказе «Пунин и Бабурин»), с восторгом декламировавшего «Россиаду». Несомненным достоинством поэмы был и тот патриотический, в лучшем смысле этого слова, подъем, который пронизывал ее от начала до конца, пафос борьбы (пусть понятой в дворянском аспекте) за свою независимость, пафос героики национально-освободительных битв, который одушевляет поэму. Свободные граждане, сражающиеся за свое отечество, так изображает Херасков в «Россиаде» русских воинов-дворян. Само собой разумеется, что эти граждане противопоставлялись в сознании и автора и читателя поэмы военным чиновникам, рабам деспотии и бессловесным солдатам, которых тщательно создавало русское военное командование времен Екатерины, особенно начиная с 1774 г., когда армию возглавил Потемкин.

Существенно характерна и другая положительная черта «Россиады», связанная с особенностями русского классицизма, но в данном контексте своеобразная: допущение Херасковым в свою поэму некоторых мотивов фольклорного типа и происхождения. Рядом с описаниями советов, походов, битв, восходящими к Виргилию или к вольтеровой «Генриаде», рядом с любовно-романтическими и волшебными эпизодами, восходящими к Тассо и Ариосто, Херасков вводит в «Россиаду» элементы и мотивы сказки, старинной русской легенды, исторической песни. Изученные им материалы летописи и других письменных документов, вобравшие отчасти фольклорное освещение событий, известные Хераскову предания о взятии Казани наложили свой отпечаток на изложение «Россиады». Так, например, та роль, которая уделена Херасковым в изображении самого взятия Казани подкопу под казанскую стену и взрыву этой стены, подготовленным Розмыслом, совпадает с оценкой событий, данной народной исторической песней на ту же тему; три витязя, влюбленных в Рамиду, враги России, напоминают былинных неприятелей русских богатырей — Змея Тугарина или Идолище Поганое; сам царь Иван,



окруженный своими витязями, как-то соотносится с Владимиром стольно-киевским народного эпоса и т. д.

Вслед за «Россиадой» Херасков приступил к созданию второй героической поэмы, столь же обширного объема. Это был «Владимир», вышедший в свет в 1785 г. в 16 песнях (потом Херасков прибавил еще две песни). В поэме изображалось крещение Руси. Однако гражданские политические мотивы отходят в ней на второй план, уступая место изложению морально-религиозного учения масонства, в это время поглотившего Хераскова. «Владимир» имел большой успех в масонских кругах, но его значение для истории русской литературы и общественной мысли несравненно меньше значения «Россиады», национально-героической эпопеи русского классицизма.

---

В. И. Майков, Сочинения и переводы, под ред. П. А. Ефремова.

Со статей и примеч. Л. Н. Майкова, СПб 1867.

«Ирои-комическая поэма», сборник, Статьи В. А. Десницкого и Б. В. Томашевского, Л. 1933.

В. И. Чернышев, Заметки о языке басен и сказок В. И. Майкова, — сборник «Памяти Л. Н. Майкова», СПб 1902.

В. В. Сиповский, Русская лирика, вып. 1, СПб 1914.

М. М. Херасков, «Творения», М. 1796—1802.

М. М. Херасков, «Бахариана», М. 1803.

---



# ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТЕЧЕНИЯ, ПРОТИВОСТОЯВШИЕ ДВОРЯНСКОЙ КУЛЬТУРЕ в 1760 - 1770 гг.

**П**РЕДСТАВИТЕЛИ дворянского либерализма в 1760-х и начале 1770-х годов, казалось, праздновали свою победу, по крайней мере, в области культуры, в частности, литературы. Они подчинили себе учебные заведения, отчасти журналистику, они успешно боролись в области литературы с деспотией. Они крепко водрузили знамя классицизма и построили полноценную поэзию этого стиля со всеми возможными, разрешенными и регламентированными жанрами его; они сосредоточили литературно-идеологическую работу в своих руках и, казалось, никто, кроме их высоко-культурных и аристократически-изысканных адептов, не имеет права самостоятельных действий в этой области.

Между тем еще в тех же 1760-х годах с величайшей ясностью обнаружилось, что все победы школы Сумарокова, кроме творческих, — мнимые. С одной стороны, «деспотия» нисколько не собиралась сложить оружие и в конце десятилетия выступила весьма агрессивно на журнально-литературном поприще. С другой стороны, «низы», которые по концепции русских классицистов вовсе не должны были рассуждать по-своему, ошутительно доказали, что у них имеются свои литературные навыки и вкусы, несходные с нормами, установленными Сумароковым или Херасковым.

К середине XVIII столетия русская книга имела иной раз больше доступа в купеческую и мещанскую среду, чем в дворянскую. В это время крепнет своеобразная буржуазная и мелкобуржуазная интеллигенция, и не только в столице, но и в провинции. Особое место рядом с ней занимают интеллигентные и нередко весьма радикально настроенные представители низового духовенства. Купец, мещанин, священник становятся потребителями книги, привыкают читать и сатирический листок, и классическую комедию, и серьезную книгу. Новиков писал в 1775 г.: «У нас те только книги третьими, четвертыми и пятыми изданиями печатаются, которые

сим прстосердечным людям (мещанам) по незнанию их чужестранных языков нравятся... Напротив того, книги на вкус наших мещан не попавшие, весьма спокойно лежат в хранилищах, почти вечною для них темницею назначенных». А в 1789 г. Крылов писал в свою очередь о том, что «вельможи читают веселые сказки, детские выдумки и шуточные басни», а «Платоновы сочинения о должностях, наставление политикам, о состоянии землевладельцев и о звании вельмож» — такие книги читают купцы и мещане. И все же не следует преувеличивать размах, рост интеллигенции, «третьего сословия», разночинцев, во всяком случае до второй половины XVIII столетия. Даже в пределах русского купечества, купец-интеллигент еще при Островском — исключение; множество «посадских людей», ремесленников, однодворцев было неграмотно; не мало провинциальных, сельских попов не умели читать и служили в церкви, затвердив службу и евангелие наизусть. О культуре мелких чиновников, «подъячих» можно говорить лишь с большой осторожностью. Основная масса российского третьего сословия приобщалась к передовой, новой европейской культуре, по крайней мере, столь же медленно, как и дворянская «масса». Если же русские книги расходились иногда (не всегда) в большем количестве в среде третьего сословия, чем в дворянской среде, то ведь дело было также в том, что дворянский интеллигент читал книги по-французски, по-немецки, а купец, мещанин чаще всего не знали иностранных языков, и замыкали весь свой кругозор русской книгой; они искали в ней и образовательных сведений, и практического руководства, и развлечения, и нравственного наставления, и во всем этом — идеологического осмысления своего социального самоощущения. Огромное количество переводов, заполнявших книжный рынок, было адресовано именно им и рядом с ними «второсортным» помещикам, недотянувшимся до высшей дворянской культуры.

В общем, внедворянские литературные образования 1760—1770-х годов в художественном отношении чаще всего не представляют очень большой ценности. Гегемония книжного искусства была в руках наиболее передовых групп дворянства. Но за плечами литераторов «разночинской» ориентации стояли три могучие силы, в своеобразном сочетании угрожавшие самым основам русского дворянского классицизма, а именно: словесный художественный фольклор, древние традиции русской рукописной письменности и, наконец, сокрушительная сила западной антиклассической, «сентиментальной» литературы раннего буржуазного реализма от Ричардсона до Руссо.

Нельзя сказать, чтобы и русский дворянский классицизм был совершенно чужд всем этим здоровым стихиям литературной культуры.

Однако именно в «разночинской» литературе все эти три тенденции становятся сущностью, сначала еще слабо выраженной, но все же формирующей стиль. Здесь именно Руссо соединяется с народной песней и с повестью о «Фроле Скобееве».

Классицизм, ставший в русской культуре XVIII столетия формой идеологии дворянства в различных ее течениях, был чужд, даже враждебен русскому разночинцу этого времени. Отвлеченность этого стиля, его ученый характер не могли не отпугивать немудреного

читателя из «низов». Рационалистическая схема действительности была для «разночинца» пустой выдумкой. Он не верил в спасительность схемы и требовал от литературы не воспитания воли и разума «высшей истиной», а практической пользы или забавы. Сословное мышление дворянского классицизма было неприятно человеку, страдавшему от сословной дифференциации феодального уклада жизни. Он не хотел подниматься на дворянский Парнас, обставленный чуждыми ему книжными символами.

Отсюда характерные черты внедворянской литературы середины XVIII века. Во-первых, в ней преобладает проза, «низкая проза», в противоположность явному засилью поэзии, «языка богов» в литературе дворянского классицизма. Во-вторых, самые жанры в ней разрабатываются не те, которые приемлются и творятся Сумароковым и его учениками. Писатели-разночинцы культивируют роман, повесть, новеллу, анекдот, отчасти — бытовую комическую оперу и комедию.

Бытовые роман и новелла были запретными жанрами для писателей-классицистов, которые не считали достойной изображения судьбу индивидуального человека, конкретной личности; с другой стороны, фантастические роман и новелла — пустые побрякушки, вредные хитросплетения для классицизма, поскольку они изображают не вечную подзвездную истину, а заведомую ложь. Развлекательность, с точки зрения Сумарокова или Хераскова, унижает поэзию, выразительницу истины. Наоборот, писатель-разночинец, если он не хотел поучить читателя своего простым и полезным житейским вещам, хотел развлечь его хотя бы выдумкой; с другой стороны, он интересовался неприкрашенной обыденной конкретной жизнью, над которой стремился воспарить поэт классицизма в своих идеальных фикциях<sup>1</sup>. Наконец, писатели-классицисты презирали старозаветную «лубочную» литературу повестей, унаследованных от XVII столетия, не подчиненных нормам Буало и Сумарокова, но услаждавших неприятельных и необразованных читателей, искавших в них мечты о сильных, свободных и почти что народных героях.

Сумароков посвятил специальную статью жанру романа («О чтении романов» 1759 г.), в которой резко напал на этот позорный — с его точки зрения — жанр. «Пользы от них (романов) мало, а вреда много... Чтение романов не может назваться препровождением времени; оно погубление времени» и т. д. Херасков в программной статье «О чтении книг», открывающей его журнал «Полезное Увеселение» (1760), обрушивается на чтение «несмысленного подъячего», и купца, на чтение от скуки, «для того, что дома скушно, а гости не идут», на романы, которые «для того читают, чтоб искуснее любиться, и часто отмечают красными знаками нежные самые речи». Сумароков, Херасков, даже Ломоносов с презрением говорят о «лубочных» книжках: Бове-королевиче, Францэле Венециане и др.

<sup>1</sup> Конечно, говоря о русском классицизме 1750—1770-х годов как о литературном течении, связанном с судьбой дворянской передовой интеллигенции, нельзя думать, что вообще дворянство, все в целом, разделяло вкусы Сумарокова и его школы. Наоборот, многие дворяне, особенно малокультурные слои дворянства, с удовольствием читали романы и другие книги «разночинского» литературного происхождения.

Когда Сумароков под старость лет совсем обнищал, он обращался с мольбами о материальной помощи к Потемкину, к самой Екатерине: он угрожал, что с ним случатся всяческие несчастья, что он может дойти до такого падения, что напишет роман ради денег. Сумарокову и Хераскову было из-за чего беспокоиться: роман совершил свое победное вторжение в русскую литературу в творчестве классово чуждых им писателей-разночинцев, роман фантастический и роман бытовой, при этом первый из них был связан с традицией народных книжек типа Бовы, а второй с традицией бытовой повести XVII века, и оба с фольклором, и в то же время с веяниями сентиментализма, шедшими с Запада. Это же можно сказать и о новелле данного литературного круга.

Говоря о внедворянских идеологических течениях середины XVIII столетия, необходимо помнить, что решающим, основным классовым противоречием эпохи было противоречие крепостничества — борьба между помещиками и крестьянами; это ставило русских разночинцев, людей «третьего чина», т. е. третьего сословия, в особое, зависимое положение. Конечно, когда правительство Екатерины II считало необходимым принимать меры для создания в России «третьего чина людей», оно попадало впросак, так как этот «чин» уже существовал и давал себя чувствовать. Но он не был достаточно зрел, чтобы образовать вполне самостоятельное мировоззрение и искусство<sup>1</sup>. Настящую идеологическую мощь внедворянские течения мысли приобретали лишь в меру преодоления буржуазного мировоззрения, в меру приближения к народу, прежде всего, в условиях того времени, к крестьянству.

В самом деле, «третье сословие», располагавшееся между двумя классами-антагонистами, помещиками и крестьянами, было далеко не едино. Феодальное окружение расщепляло, дифференцировало его,

---

<sup>1</sup> Несколько лет назад в нашей науке возгорелась дискуссия о том, в какой мере зрелой была буржуазия и буржуазная культура в России в XVIII веке. В дискуссии определились противоположные точки зрения. С некоторым шумом В. Б. Шкловский и В. А. Десницкий доказывали, что капиталистическая экономика имела уже значительные завоевания в России в XVIII в., а отсюда огромную роль приобретали якобы буржуазные течения в литературе. При этом «расцвет» этих буржуазных течений охотно изображался как подъем демократического движения. С другой стороны, высказывалась обратная мысль о том, что якобы в России в XVIII в. совсем не назревали еще никакие капиталистические отношения. Не останавливаясь на явно неверном мнении о неприкосновенности феодализма в XVIII в., следует сказать, что точка зрения работ В. Б. Шкловского («Чужиков и Левшин», М. 1933) и В. А. Десницкого («Предисловие к сборнику «Ирой-комическая поэма», Л. 1933), односторонняя и преувеличивающая факты, грешит существенными недостатками. Стремление во всем видеть буржуазное, а буржуазное истолковывать как непременно положительное по сравнению с дворянским, стремление выдвинуть на первое место слабые в художественном и идейном смысле произведения за счет великих классических произведений «дворян», соотносимое со стремлением игнорировать значение крепостничества в XVIII в. и усматривать в нем чуть не бурно развивающийся капитализм — придают этой теории ошибочный характер, отмеченный и в критике. Нужно думать, что пропагандисты этой теории теперь уже отказались от защиты ее.

не давало ему сплотиться хотя бы временно в тактический блок. В середине XVIII века русский буржуа — не враг дворянства; он сам при первой возможности лезет в дворяне, вызывая град насмешек над собой со стороны «настоящих» столбовых дворян.

Характерной фигурой, выражавшей идеологический тип русского буржуа середины XVIII столетия в литературе, был Федор Эмин, автор романов авантюрных и философических.

**Ф. А. Эмин.** Эмин промелькнул в русской литературе с необычайным эффектом и оставил в ней заметный след. Он начал печататься в 1763 г., окончил в 1769 г. (в 1770 г. он умер). Современники взирали на него с удивлением: он был слишком непохож на всех русских писателей того времени.

Это был авантюрист и делец, Чичиков русской литературы XVIII века. Его биография сама по себе была необычайна. В конце 1750-х годов он явился к русскому посланнику в Лондоне и заявил, что он магометанин Магмет Эмин и что он хочет принять православие. Посол обрадовался «обращению неверного». Эмина крестили в 1761 г. и отправили в Россию, где он выгодно устроился преподавателем иностранных языков, наживаясь и на предоставленных законом льготам новообращенным неверным и на официально-церковной сентиментальности елизаветинского двора. Он ловко пристроился к всевластным Шуваловым, а затем, при Екатерине II, сумел удачно сменить своих покровителей, пристроившись к вольнодумному Панину и к реакционным Орловым. О своих похождениях до приезда в Россию он рассказывал чудеса, причем не заботился о том, чтобы его рассказы были единообразны: в разное время и разным людям он повествовал о себе различные вещи, а в своих романах он намекал на совсем необычайные свои похождения. Современники верили ему более или менее, — и тому, что он сражался в войсках турецкого султана, и тому, что он объездил полмира, и тому, что он был и пленником пиратов, и воином, и ученым, и чуть-что не монархом в отдаленных и мало кому известных странах, и тому, что он, приехав в Россию в 1761 г., мгновенно изучил русский язык так хорошо, что уже через два года мог писать русские романы. На самом деле, он родился и вырос не то на Украине, не то в Польше, где-то у турецкой границы; учился он вероятно в Киевской духовной академии; потом, действительно, попал в Турцию и, видимо, путешествовал по Европе; он знал несколько языков и схватил, довольно поверхностно, верхи европейской культуры. На литературу он смотрел как на выгодную отрасль промышленности более, чем как на служение истине (так смотрели на нее Сумароков и его ученики). Он писал невероятно много; один за другим следовали его романы, переводы, нравственные сочинения, журналы. За один только 1763 год он издал четыре романа, причем один — в трех томах. В 1769 г. он издавал сразу два журнала, ежемесячник «Адская почта» и еженедельник «Смесь», причем «Адскую почту» писал целиком он сам. Под конец жизни он издал первые три тома своей «Русской Истории», наполненной фантастическими сведениями; он так торопился сочинять ее, что там, где у него не хватало источников, хотя бы недостоверных, он сам

сочинял их, давая ссылки на несуществующие книги. Он не скрывал, что работает ради денег.

В заключении I части своего романа «Непостоянная фортуна, или похождения Мирамонда», он писал: «Виргилий и Гораций сами о себе рассказывают, что бедность научила их стихотворству. Славный Тассо не с добра начал петь свои оды: ибо сколько он по иностранным дворам ни шатался, однако, нигде не мог сыскать своего счастья, и так, как то обыкновенно у бедных бывает, тогда начал петь, когда ему есть было нечего. Я знал многих таких: поет, что как скоро существенную свою пищу, то-есть серебром, насытились, то охрипли и приятного их голосу более не было слышно. И я, хотя меж умных себя поставить не могу, однако как бедность меня прижала, принялся к сему моему сочинению, начал рассуждать философически, в разных переводах и чтении разных книг на разных языках упражняться и быть доволен малым, когда больше нет».

А в «Адской почте» он признавался: «Я сие пишу для моего препровождения времени и для пропитания, которое единственно от пера, а часто и несчастного имею».

**Мировоззрение Эмина.** Буржуазный характер социального мировоззрения Эмина очевиден. В целом ряде своих произведений он настойчиво агитирует за купечество, за его процветание. Он настаивает на исключительной роли, которую должен играть купец-торговец и купец-фабрикант в государстве. В отличие от дворянских публицистов, любивших, изображая государство органическим телом, называть его мозгом или душою дворянства, Эмин несколько раз повторяет в различных своих книгах формулу: «Купечество есть душа государства». Он требует от купечества «свободы», требует уважения к промышленному предпринимателю.

Он поднимается до социального пафоса, спрашивая: «Кто полезнее обществу, простой ли мещанин, у которого на фабриках работает около двухсот человек и, получая за то деньги, исправляют свои надобности, или превосходительный Надмен, коего все достоинства в том только состоят, что на своем веку застрелил шесть диких уток и затравил сто двадцать зайцев?»

Эмину нравится положение буржуазии в Англии, где «иной купец имеет брата канцлером, другого отец первым членом парламента, третьего близкий сродственник повелевает армию и флотом... Чрез купечество Англия сделалась вольною землею» («Письма Эрнеста и Доравры»). Казалось бы, Эмин должен подойти вплотную к формуле Сийеса (1789): «Третье сословие — ничто, третье сословие должно быть всем». Но этого нет и не может быть у идеолога русской буржуазии XVIII века. Эмин становится умеренным и трусливым, как только дело доходит до выводов. Он полон уважения к существующим в это время в России порядкам, он боится значительных изменений в государстве. Он заимствовал у своих западных собратьев культ буржуазии, но он не смеет и мечтать о власти буржуазии и готов помириться на немногом: он хочет лишь, чтобы помещики потеснились и уступили буржуазии часть своего могущества. Совершенно так же, как дворянские публицисты, Эмин заявляет, что русские купцы — это «безумные мужики» и мошенники; он выступает против образования в государстве рынка рабочих рук и т. д. Наконец, в написанном им кодексе государственной мудрости Эмин говорит: «Купцам никогда не надобно поручать никакого

правления в отечестве» («Непостоянная фортуна, или похождения Мирамонда»).

Ту же неустойчивость, двойственность социального мировоззрения обнаруживает Эмин и в вопросе о крепостном праве, о крестьянстве. В «Адской почте» он дает ряд резких сатирических выпадов против дворянского быта, разложения нравов дворянства. В романах Эмина и в его журналах мы найдем смелые пассажи в защиту угнетенных крестьян. В «Мирамонде» Эмин писал:

«Есть ли кто в большем у нас презрении, как земледелец? Он кровавым потом чело свое орошает, ради общественной жизни в ночь не доспит, в день не доест, слотам, молниям и громовым ударам подвержен, чего же ради, если не для того, чтоб трудами его общество наслаждалось? Какую же он за то от нас получает награду? Ах, жалко и упоминать о их состоянии! Трудится бедный крестьянин ежедневно, чтобы питая других и самому себе кусок хлеба заработать, но как скоро боярин его увидит, что житницы у него полны, то выдумав на него какую-нибудь вину, всего лишает, и последний кусок у него бедного похищает; иной мужичок день весь разные тяжкие клады из одного на другое место переносит, или без отдыха дрова рубит, так что в день два или три раза выжимает с поту рубашку, а как придет всем работающим возделенный вечер, что же за награду он получит за весь денный свой труд? Или велят его за то высечь, что он не мелко дрова рубил, или за то, что они худо горят, по какой причине в горнице чад, и так всегда тот виноват, кто кому подвластен. Я не знаю, как такие люди, кои имеют у себя крестьян, не подумают, что они такие же люди, как и они, и что одно имеют происхождение».

В «Смеси» Эмин поместил остроумную сатирическую «Речь о существе простого народа», в которой противопоставлял нравственное здоровье крестьян развращению дворянства. В политико-нравоучительном романе «Приключения Фемистокла» он пытается набросать утопию, описание государства, в котором, как это кажется сначала, живут только одни работающие люди. И тут же Эмин не выдерживает линии и вводит в свою утопию особое сословие управителей, т. е. дворян. И тут же заявляет: «Не думай того, чтоб я земледельца предпочел всякого состояния человеку; нет, я того сказать не хочу: общество получает великую пользу от овец и коров; они молоком своим нас питают, шерстью одевают и мясом своим насыщают, однако, гораздо лучше я почитаю пастуха, нежели всю чреду, которая бы без одного разным опасностям подлежать могла».

Эмин считает, что крестьяне вообще счастливее дворян, так как у крестьян мало потребностей, и они сами могут удовлетворить их. Так реакционно искажается у него идея Руссо о блаженстве трудовой жизни в природе. В самом деле, как ни смел Эмин в своих демократических декламациях, он возвращается в кругу феодального закрепощения мысли, он не может выбраться из представлений о крепостных отношениях, как практической нормы. И в конце концов он скатывается к прославлению рабского покоя и рабского «счастья» крепостного крестьянина. Все же различные формы крепостничества заставляют Эмина жалеть крепостного раба, он возмущен практикой крепостнической эксплуатации, он нападает на дворянство. Последнее наиболее отчетливо в его взглядах, поскольку эти нападки сопоставляются с его высказываниями о купечестве и образуют вместе с ними некую систему умеренно-буржуазной программы. Практически, чуть дело заходит о социальной реальности, о России, или даже вообще



о конкретной программе социальных действий, рекомендуемых Эминым, его радикализм уступает место иным настроениям. Эмин писал:

«Тех, которые родились к хлебопашеству, не надобно воспитывать так, чтоб им можно было стараться и о министерстве, ибо свойственное человеку самолюбие побудило бы их стараться о том, чтоб сравняться с прочими. Тогда рушилось бы благополучие общества и должно бы оному в то время давать другой вид и другой порядок, что едва бы сделать удалось. Положим, что они имеют такие же способности, как и прочие, но оных ни ссыкивать, ни просвещать целость и польза общества не дозволяют» («Письма Эрнеста и Доравры»). Здесь уже нет речи ни о протесте, ни о пафосе и гневе, ни об идеалах; здесь — конкретная политика, и она отчетливо консервативна. Сохранность крепостничества для Эмина равнозначна сохранности общества, и он выступает против всякого посягательства на него.

Он осуждает самую мысль о недовольстве даже несправедливыми и жестокими действиями государства. «Его всякого подданного должность, чтобы верно служить своему отечеству. Потому и всякой трудолюбивый земледелец, который прилежно боярина своего пашет землю, может желать господства?» («Фемистокл»), — возмущенно спрашивает Фемистокл, т. е. сам Эмин. С величайшей грубостью нападает Эмин в той же книге на стремление крестьянства к культуре; он не допускает образования для «мужика».

«И подлинно, столько ныне земледелие оскудело, что едва само себя пропитать может, потому что и те, которые к сохе родились, пошли в университеты и гимназии, а там или сидя при горнах мехами дуют, или, выпучивши глаза вверх, стерегут звезды, чтоб из своих пределов не избежали».

Или вот совет правителю государства: «В поселение (т. е. в новозаселяемое место. — *Гр. Г.*) надобно посылать суеврных жрецов, ибо философия для простого мужика весьма бесполезна и ему надобно делать больше, нежели рассуждать».

Тем более отчетливо реакционны чисто политические суждения Эмина. Он благоговействует перед российскими монархами, льстит им, он прославляет самодержавие; он не разделяет учения об общественном договоре: «Во-первых, надобно знать, что бог, а не человек был учредителем законов» («Фемистокл»). В области философского мировоззрения Эмин не менее реакционен. Он усвоил взгляды Руссо на вред наук, но если у великого женева это учение имело революционный смысл, то у Эмина оно превращается в апологию невежества и мракобесия под сусально-религиозным соусом.

Эмин резко нападает на русское духовенство, но всячески оберегает религию.

Он поучает своих читателей: «Хотя тому многие и не верят, что есть дьяволы, однако, я таких почитаю за сумасшедших. Кто о всем сомневается, тот подлинно ничего не знает. Если бы злых духов не было, то на что же ветхий и новый завет установлен? А кто божественному письму не верит, тот и бога не знает.

Люди, всякие вещи подробно рассматривающие и о бытии оных сомнение имеющие, и о своем существовании сомневаются, и точно не знают, есть ли они».

Характерен здесь выпад сразу против неверия и против Декарта, почитавшегося передовыми писателями XVIII века. В своем образ-

цовом учении о государстве Эмин требовал слепой веры в бога, так как «наши предки верили и нам верить приказали», запрещал «ниже малейшие в голове нашей производить мысли» о целях божеского творения, требовал: «никогда нам не надобно церковных наших обрядов переменять». Окончательное торжество официальной церковности представляет книга Эмина, изданная уже после его смерти, «Путь ко спасению», в которой он пропагандирует православие и нападает на «еретиков».

**Романы Эмина.** Таким образом, публицистические высказывания Эмина, чрезвычайно обильные в его произведениях, рисуют нам характерный и весьма несимпатичный образ двоедушия, оппортунизма и идеологической робости российского буржуа XVIII столетия. Не менее характерен, но наделен более положительными чертами образ Эмина как писателя-художника. Основной раздел его творческой продукции составляют романы: они были очень популярны в среде мало образованных читателей в XVIII и еще в начале XIX столетия. Пушкин писал иронически о Параше, героине «Домика в Коломне»:

В ней вкус был образованный. Она  
Читала сочиненья Эмина.

В частности примитивный читатель увлекался, конечно, авантюрами, приключенческими романами Эмина, уже своими экзотическими названиями возбуждавшими интерес: «Награжденная постоянность или приключения Лизарка и Сарманды», «Бессчастный Флоридор или история о принце Ракалмуцком», «Любовный вертоград или непреоборимое постоянство Камбера и Арисены», «Непостоянная fortuna или похождения Мирамонда». В особенности последние два романа были популярны: первый из них Эмин выдал за перевод с португальской рукописи, хотя, без сомнения, сочинил его сам; во втором он усиленно намекал на то, что второй герой романа, Феридат, невероятные приключения которого занимают значительную часть трехтомного сочинения, это он сам, Федор Эмин. Что же касается первых двух романов, то они, возможно, переделаны или даже переведены с какого-нибудь западного оригинала.

Русский читатель, знакомый издавна с повестями-романами о матросе Василии или о дворянине Александре, либо с переводными вещами типа истории о шляхтиче Долторне, находил в авантюрных романах Эмина привычный ему материал. Эмин брал схему приключенческого повествования, имевшую хождение в европейских литературах в течение ряда столетий, начиная с александрийского романа, и не мудрствуя лукаво повторял ее в своих книжках. Идеально добродетельный, мужественный, во всех отношениях восхитительный герой странствует по свету и безостановочно переживает необычайные похождения: он попадает в кораблекрушения, затем, спасенный, попадает в рабство, затем его выкупает из рабства некий английский купец и везет его в Англию, но по дороге мароккский корабль захватывает его опять в плен и герой (в данном случае Мирамонд) опять в рабстве; затем он бежит, странствует, затем буря на море, спасение знатной девицы от бандита, служба египетскому султану, подвиги воинской доблести, победы, любовь дочери бея, опять стран-

ствия, опасности; Мирамонда чуть не съели львы в пустыне, но он отсиделся в сундуке, и опять и опять приключения, следующие быстро друг за другом на протяжении сотен страниц, без особых вариантов: кораблекрушения, плен, подвиги на войне и т. д. Все это изложено довольно безразличным тоном и очень плохим, корявым, нередко неправильным языком. Эмин явно торопился, составляя свои романы, и об отделке не беспокоился. Дело было не в ней, а в увлекательности походов героев; надо было увлечь читателя в сказочный мир этих удивительных приключений, в экзотические далекие страны, в которых происходит действие романов Эмина. Так же, как в повести петровского времени, течение быстро сменяющихся событий прерывается длинными тирадами героев о их исключительно великопленной любви, их любовными посланиями друг к другу и т. п. Эти тирады и послания выписывались или просто заучивались наизусть кавалерами средней руки в XVIII веке и пускались в ход «в жизни» для прельщения соответственно настроенных девиц и дам, следовательно, имели назначение не только эстетическое, но и практически-деловое. Впрочем, Эмин не обременял себя психологическим анализом, ненужным для его целей: его герои — пустые фикции, а не живые люди. Несмотря на склонность к эротическим темам, романы Эмина назойливо нравственны. В них всячески прославлена добродетель и унижен порок.

**«Письма Эрнеста и Доравры».** В отличие от других романов Эмина «Похождения Мирамонда» включают помимо приключенческого материала публицистические вставки. Целиком поучительный характер имеет политико-нравоучительный роман Эмина «Приключения Фемистокла», написанный по типу «Приключений Телемака» Фенелона. Но может быть наиболее своеобразен и внутренне значителен четырехтомный роман Эмина «Письма Эрнеста и Доравры», вышедший в 1766 году. Кроме плохого языка и публицистических вставок, ничто, как будто, не объединяет этот роман с «Мирамондом».

В 1761 г. вышел в свет знаменитый роман Жан-Жака Руссо «Новая Элоиза». Глубокий и блестящий психологический анализ живой личности, пафос освобождения человека от феодальных пут, пафос свободного чувства свободного человека, торжество нового, антиклассицистического искусства, блестящие картины природы, изображение простой жизни простых людей — все это сделало великую книгу Руссо крупным событием в истории мировой культуры. «Новая Элоиза» имела потрясающий успех во всей Европе; тысячи передовых людей учились по ней жить и чувствовать. И вот Федор Эмин решил написать сразу же, через несколько лет после появления книги Руссо свою «Новую Элоизу». Его роман — это не просто подражание, а своего рода русский вариант романа Руссо. «Письма Эрнеста и Доравры» — это был вызов классицизму Сумарокова, отрицательно относившегося к великому бунтарю Руссо, это была попытка перенести на русскую почву новую эстетику. Как и «Новая Элоиза», как и романы Ричардсона, повлиявшие на Руссо, книга Эмина — роман в письмах; длинные послания героев давали простор учителям Эмина для детальных автоанализов психологии этих героев. Эрнест и другие действующие лица романа Эмина на десятках страниц анализируют

свои переживания, и это внимание к психологии человека в обычных житейских условиях, конечно, имело принципиальное значение утверждения права личности на своеобразие, на чувство, на свою индивидуальную жизнь. Это тем более ясно, что герои Эмина — совершенно обычные, средние люди, и никаких исключительных событий в романе не происходит. Правда, Эмин не выдерживает единства замысла и заставляет Эрнеста — особенно во второй половине романа — писать в своих письмах целые диссертации на социально-политические и морально-философские темы, совершенно лишённые страстно-психологической окраски, которую имеют у Руссо рассуждения его героев.

Сюжет романа Эмина сходен во многом с сюжетом «Новой Элоизы». Эрнест, бедный и нечиновный дворянин, полюбил Доравру, дочь знатного и богатого человека. Она отвечает ему взаимностью. Разница их положения в обществе не позволяет им надеяться на брак. Эрнест получает назначение секретарем посольства в Париж; это назначение могло бы способствовать его карьере и тем приблизить его к Доравре. Но в его отсутствие в город, где живет Доравра, приезжает жена Эрнеста, которую он давно считал умершею. Эрнест возвращается из-за границы; и он и Доравра несчастливы. Отец Доравры узнает об их любви, и она принуждена выйти замуж за другого. Проходят годы. Эрнест сделался писателем. Между тем, муж Доравры умирает; она успела разлюбить Эрнеста и выходит опять замуж за другого. Он остается несчастлив.

Уже из этого краткого изложения фабулы книги Эмина видно, насколько он искажил идейный замысел Руссо, опять вследствие своего идейного оппортунизма. У Руссо трагедия любящих в том, что их разделяют феодальные перегородки, сословное неравенство; у Эмина героев разделяет появление жены Эрнеста и тем самым снимается социально-бунтарская основа конфликта. Затем: у Руссо Жюли отдается своему учителю, нарушает «закон девического долга», — и все же Руссо возносит ее в качестве идеала добродетели; для него свободное чувство выше всех предрассудков. У Эмина Доравра готова «пасть», но благоразумный Эрнест не хочет «погубить» ее. Эмин не поднялся выше условной морали его эпохи.

Хотя Эмин местами не избегает прямых заимствований у Руссо, вольно переводит «Новую Элоизу», но ему очень далеко до психологического мастерства его образца. Герои Эмина — бледные невыразительные фикции; они чувствуют примитивно, а выражают свои чувства совсем топорно. Следовательно, «Письма Эрнеста и Доравры» — более карикатура на «Новую Элоизу», чем повторение ее и в идейном, и в эстетическом плане. И все-таки появление в русской литературе попытки психологического романа было событием положительным: и все же, даже ослабленные во всех отношениях отзвуки книги сокрушавшего феодальную идеологию Руссо звучали освежающе. Не случайно было то, что Эмин — также в подражание Руссо — напал в своем романе на трагедию французского классицизма, в героях которой он видит «щеголей», в которой ему претит салонно-придворная «благопристойность» и «учтивость», и которой он предпочитает английскую трагедию с ее виселицами и «ужасными

явлениями», т. е. трагедию Шекспира, особенности которой он связывает с тем, что ее создал «народ вольный».

Все сказанное о социально-литературной позиции Эмина делает вполне объяснимой ту вражду, которая возгорелась между ним и Сумароковым. Эмин распускал по столице свои пасквили на Сумарокова, в которых грубо нападал не только на его творчество, но и безоговорочно безобразными нападениями на его личную жизнь. Он бранил Сумарокова, не называя его, но совершенно прозрачно и печатно в своих журналах, в романах, в предисловии к своей истории, где намекал даже на политическую неблагонадежность своего врага. Сумароков в ответ изобразил Эмина в виде клеветника, проходимца и безбожника в комедии «Ядовитый» (под именем Герострата); за всей этой озлобленной перебранкой стояла борьба двух социальных сил, еще не дифференцированная, но уже достаточно ощутимая.

**В. И. Лукин.** Такой же смысл имела литературная вражда Сумарокова и всех его учеников с драматургом Владимиром Игнатьевичем Лукиным (1737—1794), решившимся выступить против литературно-идеологического авторитета главы русского дворянского классицизма и против устоев дворянского искусства в целом. Лукин не смог сам создать достаточно ярко выраженного стиля, его творческая деятельность не достигла значительных художественных высот; но тенденции этой деятельности были достаточно определены: он явился проводником новых принципов буржуазной драматургии Запада на русской почве.

Лукин происходил из мелкопоместной дворянской семьи и почти всю жизнь был чиновником, «подьячим». Он начал службу мелким сенатским чиновником, а под конец жизни дослужился до высокого чина действительного статского советника. Впрочем, в это последнее время он уже не занимался писательством. Его литературная деятельность падает почти целиком на 1760-е годы, отчасти захватывая начало 1770-х. Она связана с инициативой его начальника по службе в «кабинете» императрицы И. П. Елагина, управлявшего казенным петербургским театром.

И. П. Елагин, учившийся в свое время в Шляхетном кадетском корпусе, начал свою литературную деятельность верным учеником Сумарокова, одним из активнейших участников его школы в первом, раннем ее составе. Он писал стихи, подражая Сумарокову, прославляя его в своих стихах и нападал на противника своего учителя, Ломоносова. Это было в 1750-х годах. Тогда же он переводил комедии Мольера и др. для руководимого Сумароковым театра.

В 1760-х годах Елагин увлекся новыми веяниями в литературе. Он сам не порвал с Сумароковым, но драматургическая позиция учителя его более не удовлетворяла, и рамки классицизма вообще стали ему тесны. Как начальник театра, он был озабочен созданием репертуара, в частности комедийного, по его мысли современного и прежде всего «национального». На него явно повлияли ранние реалистические тенденции в западном буржуазном искусстве середины XVIII века. Недаром он выступил и в качестве переводчика недраматических произведений, он прославился передачей на русский язык одного из наиболее существенных явлений сентиментально-психологической и не лишеной реалистических тенденций литературы этого времени, романа Прево «Приключения Маркиза Г.». Первые два тома этого перевода вышли еще в 1756 г., через три

года после того, как Елагин ломал копыа за Сумарокова; третий и четвертый том вышли в 1757 и 1758 гг.; пятый и шестой томы перевел с разрешения Елагина, а вернее по его поручению, его секретарь, Лукин; они вышли в свет в 1764—1765 годах.

К этому времени вокруг Елагина образовалась небольшая группа писателей, разделявших его интерес к новому течению в западной литературе, раннему буржуазному реализму, и в частности, желавших насадить его в русской драматургии. Сам Елагин поставил в 1764 г. переделку комедии Гольберга «Француз Русской», в том же году его секретарь Денис Фонвизин, 19-летний юноша, поставил на сцену переделку психологической драмы Грессе «Сидней» — «Корион»; в том же году приятель Лукина Б. Е. Ельчанинов поставил на сцену переделку комедии-драмы Вольтера «Шотландка» под названием «Награжденная добродетель». В январе следующего года Лукин, также секретарь Елагина, поставил свою оригинальную комедию-драму «Мот любовию исправленный» и переделанную с французского комедию «Пустомеля».

Литературные вкусы всей этой группы довольно явны; Ельчанинов переводит английский психологический и сентиментальный роман в письмах (с французского), обе драмы Дидро, «Чадолубивый отец» и «Побочный сын», явившиеся манифестом раннего буржуазного реализма в драматургии. Юноша Фонвизин переводит «Любовь Казиты и Полидора», роман Бартелем, не столько исторический, сколько авантюрный, психологический и сентиментальный (1763), и еще в 1769 — ультрасентиментальную повесть Арно «Сидней и Силли или благодетели и благодарность». Лукин прямо указывает на благотворное влияние на лучшую часть русской театральной публики пьес Дегуша и Лашоссе, провозвестников сентиментальной драмы.

Во всей этой группе Лукин был наиболее последователен. У Елагина и Фонвизина воздействие западной буржуазной литературы вплелось в систему социальных и художественных взглядов, воспитанных все же Сумароковым и его окружением. Лукин был чужд сумароковской школе; для него тенденции буржуазной литературы были основой мировоззрения, правда, сильно урезанного по сравнению с воиствующей и радикальной позицией Дидро или Седена, в меру ограниченности социальной позиции русской буржуазии XVIII столетия.

Именно в силу органичности для Лукина буржуазных позиций его в литературе, писатели сумароковского круга усмотрели в нем существенную опасность и обрушились на него с целым потоком памфлетов, сатир, пародий и всяческой брани. Лукин же, не ограничиваясь созданием драматических пьес, сопроводил их издание обширными предисловиями, в которых напал на своих врагов, на Сумарокова, и заявил свои требования к русской комедии.

**Лукин — теоретик драмы.** Основной тезис этих теоретических высказываний Лукина заключается в том, что комедии, идущие на русской сцене, и, в частности, комедии Сумарокова — антинациональны, чужды русским нравам. Космополитизм, антиисторичность, условность сумароковской драматургии раздражают Лукина. Он усвоил одни из основных принципов антифеодального искусства его времени — стремление выразить именно национальные нравы в их конкретной бытовой определенности. Однако же он не поднялся до понимания того, что национальные формы искусства могут возникнуть из старинных традиций этого искусства и из фольклорных источников. Он бранит сумароковские комедии за то, что они похожи на «старинные наши игрища», т. е. он подметил их связь с старым «площадным» театром и признал эту связь недостатком. Лукин видит единственный источник будущего антидворянского искусства России в

новых влияниях буржуазного искусства Запада, в частности Франции.

Именно поэтому Лукин подчеркивает, что единственный путь для русского драматурга — это заимствование западных пьес: «заимствовать необходимо надлежит, — пишет он, — мы на то рождены». Но заимствуя, Лукин считает необходимым переделывать взятое у французов, применяя их пьесы к русским нравам; в этом заключается его любимый тезис о «переделке» чужих пьес, которую он отличает от рабского «подражания». Он пишет о комедиях Сумарокова и других, что они чужды русским нравам:

«Мне всегда несвойственно казалось слышать чужестранные речения в таких сочинениях, которые должны изображением наших нравов исправлять не только общие всего света, но и более частные нашего народа пороки; и 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, Цитадиною и Кладиною и говорят речи, не наши поведения знаменующие. Негодование сих зрителей давно почитал я правильным».

Он считает, что как комедии всех народов «держатся своих образцов», так и русские комедии должны изображать русских людей и для того надо, переводя, «склонять на наши нравы» переводимое. Между тем, те же несоответствия русским нравам Лукин видит в оригинальных комедиях. «Кажется, что в зрителе, прямое понятие имеющем к произведению скуки, и сего довольно, если он однажды услышит, что русской подьячий, пришел в какой ни есть дом, будет спрашивать: здесь ли имеется квартира господина Оронта? — Здесь, скажут ему: да чего ж ты от него хочешь? — Свадебной написать контракт, — скажет в ответ подьячий. Сие вскружит у знающего зрителя голову. В подлинной русской комедии имя Оронтово, старику данное, и написание брачного контракта подьячему вовсе несвойственно».

**Комедии Лукина.** В этой полемике Лукина с русскими дворянскими классицистами его требование национальной драматургии сочетается с слабыми предвестиями реалистической эстетики. Эти тенденции выразились, хотя и не очень ярко, и в самих пьесах Лукина, так же, как его антидворянские настроения. Так, в любопытной пьеске «Щепетильник» (т. е. торговец галантерейными товарами), свободно переделанной с французского, Лукин дает целую галерею резко отрицательных фигур из дворянского общества: тут и «вертопрашки» модницы Нимфодора и Маремьяна, и придворный «Притворов», и модный шеголь Легкомыслов, и судья Обиралов, и др. Всем им противопоставлен умный и добродетельный торговец, сам Щепетильник. Однако Лукин не смог преодолеть робости по отношению к дворянству; его Щепетильник — хотя и купец — по происхождению дворянин; кроме того, для противовеса порочным дворянам, в комедии фигурирует добродетельный «майор при гражданских делах» Чистосердов. В целях приближения к русскому быту Лукин ввел в свою пьесу роли двух крестьян, работников Щепетильника, Мирона и Василия, которые говорят на костромском диалекте:

«Давай, парень! возьмем-ка ее на лавку-то. Берись же мощнее! Вить она, братень, грузна, и я из саней ее через моготу сюда притаранил...» Выведение на сцену русских «мужиков» живьем, с их народным говором, было смелым нововведением Лукина, противоречившим понятиям дворянского классицизма.

Единственное вполне оригинальное произведение Лукина, его большая комедия «Мот, любовь исправленный», также характерна для его принципиальных установок. Это не столько комедия, сколько серьезная драма, с установкой на высокий моральный пафос и трогательность, по рецептам Лашоссе и Дидро. Сам Лукин в предисловии к пьесе говорит, что «одна и весьма малая часть партера любит характерные, жалостные и благородными мыслями наполненные, а другая и главная — веселые комедии»; стремясь угодить всем, как заявляет сам Лукин, он ввел в свою пьесу и жалостные и смешные мотивы; но ясно, что он считал ценной именно «жалостную» драматургию, а смехотворность для него лишь остаток сумароковских предрассудков. В «Моте» Лукин показывает раскаявшегося и обратившегося к добродетели игрока; он промотался в пух; его совращает ложный друг Злорадов, и исправляют и наставляют возлюбленная Клеопатра и идеальный крепостной слуга Василий. Герой чуть не попал в тюрьму за долги, но его спасает наследство после умершего дядюшки. Самый жанровый замысел пьесы был вызовом теории классицизма, запрещавший вводить в комедию высокие мотивы, и Сумарокову, ненавидевшему «слезную комедию». Интерес и уважение к эмоциональной природе человека, к его индивидуальной психологии был внутренней эстетической пружиной новой манеры буржуазной «слезной драмы», так же, как стремление изобразить жизнь, как она есть. Лукин в соответствии с этим стремлением пытается ввести зрителя в быт дворянского дома; он описывает во вводной ремарке комнату, в которой происходит действие, заставляет в самом начале пьесы слугу Василия спать «на канаве» и т. д. Он пытается ввести и бытовую, разговорную речь в диалог. Все это дано еще очень робко и слабо. Только Фонвизину удалось разрешить драматургическую проблему, намеченную Лукиным.

В «Моте» мы встретим не только негодя-дворянина Злорадова, но и негодяев-купцов и негодя-стряпчего; им противопоставлены идеальные дворяне и идеальный купец. Это благополучное равновесие способствует впечатлению избегания острых социальных проблем, характерного для всей пьесы, в отличие от ряда пьес французских учителей Лукина, настойчиво ставивших эти проблемы. Даже роль слуги Василия не помогает делу, поскольку сущность ее — это проповедь «добродетелей» верного холопа, всегда готового отдать все силы на службу барину.

Нельзя составить полного представления об облике Лукина как литературного деятеля, не вспомнив о его интересе к театру для народа.

В «Письме к г. Ельчанинову», составляющем первое предисловие к «Щепетильнику», Лукин рассказал о замечательном театральном предприятии, начавшем свою работу на Пасхе 1765 г. в Петербурге. Это был театр, организованный для «простого народа» в довольно примитивном помеще-



нии. Организаторами и актерами в этом театре были мастеровые, в частности, наборщики типографии Академии наук. Зрители состояли из «черни», как говорит Лукин, и из купцов, подьячих и прочих «им подобных»; бывали в театре и дворяне, приезжавшие из «любопытства»; ставились в этом театре переводные комедии Мольера, Гольберга и др., а также и русские, например комедия А. Волкова «Чадолубие». Зрителей бывало на представлениях множество. Лукин пишет: «Наш низкия степени народ толь великую жадность к нему (т.е. к театру) показал, что оставя другие свои забавы,... ежедневно на оное зрелище собирався». Это театральное начинание было не единственным в своем роде. Аналогичные любительские народные театры существовали раньше, большей частью в качестве временных, на период праздников. Они непосредственно продолжали традицию всенародного театра Петра I. Но тогда как литература дворянского классицизма ни одним словом не обмолвилась об этих театрах, Лукин обратил внимание на это явление, достойное, по его словам, «сведения всякого человека, пользу общественную любящего»; далее он говорит: «Я искренне тебя уверяю, что сие для народа упражнение весьма полезно и потому великия похвалы достойно». Самую комедию свою «Щепетильник» он представляет себе поставленной на сцене этого демократического театра.

В свете интереса Лукина к народной аудитории более глубокий смысл приобретает и его идея национальной драматургии, и его сознательное стремление освободить свою речь от иноязычной примеси. Ради этого он и свою комедию назвал не «Галантерейщик», а старинным словом «Щепетильник», о чем и поведал в своем предисловии; может быть, в свете того же комплекса идей следует воспринимать и резкий выпад против помещиков, мучающих крестьян, помещенный Лукиным именно в «Письме к г. Ельчанинову».

Кажется, не было писателя в XVIII веке, которого так много бранили, как Лукина. Пьесы его были встречены в штыки частью публики, настроенной по-сумароковски или во всяком случае настроенной против нововведений; а таких было большинство. Новиковский журнал «Трутень» прямо травил Лукина злыми сатирическими статейками. Не отставала от него и «Смесь» Эмина и его же «Адская почта» и др. Лукина бранили за его заносчивость, за неуважение к авторитету Сумарокова, за некоторые излюбленные им и неправильные с точки зрения критиков обороты речи, за постоянные восклицания: «А! А!» в его пьесах (повышенная эмоциональность), за длинные предисловия; резко нападали на его характер как человека, на его непрямую тактику в отношениях к Елагину и т. д. При этом постоянно иронически и ядовито указывали, что он был в Париже, приехал из Парижа и т. п., стараясь подчеркнуть импортный характер его литературной позиции. Вероятно, именно вследствие травли со стороны дворянских писателей и публики, настолько единодушной, что к ней присоединился даже готовый итти на поводу у большинства Эмин, Лукин и оставил литературу.

**Разночинцы и литература.** Творчество Эмина и Лукина, несмотря на ряд пунктов их несходства, явилось проявлением тенденции развития буржуазной эстетики в России в середине XVIII века. Иной характер могло иметь творчество писателей разночинного круга, более демократических по своим установкам, чем могли быть Эмин или Лукин.

Для представителей смешивавшихся разночинных прослоек общества XVIII века было два возможных пути нахождения своего места

в помещицкой стране: либо итти на службу помещицкому режиму, либо осознать себя в протесте против феодального закрепощения. И мы видим во всех областях социальной практики, и в литературе в частности, выходцев из разночинных низов, идущих этими двумя путями. Вот, с одной стороны, Василий Рубан, учившийся в Киевской духовной академии и в Московском университете, начавший свою литературную жизнь в кружке и в журнале Хераскова; он вскоре покидает своих либеральных учителей и идет служить вельможам «в случае»; он становится позорной фигурой в глазах писателей, даже вовсе не радикальных. Недалек от него и Осипов, сын подьячего, забавлявший своими стихами любителей примитивного комизма («Виргилиева Енеида, вывороченная наизнанку», 1791—1796), а сам служивший в тайной канцелярии; он же ремесленно стряпал полезные книжки, вроде пособия по домоводству: «Старинная русская ключница и стряпуха», вроде руководств по коневодству, сельскому хозяйству и карточной игре.

Но были и писатели и ученые, вышедшие из разночинных слоев, не желавшие служить помещицкой культуре, не отказавшиеся от своего собственного идейного лица, работавшие над созданием идеологии антифеодального демократического характера.

Следует сразу же подчеркнуть: художественная литература, созданная в идеологической атмосфере демократического разночинства, значительно менее идейно остра, смела, радикальна, чем публицистика и наука, возникшая на той же почве. В этом сказались, вероятно, и недостаточная культурность и отсутствие отчетливой связи с борьбой угнетенных против угнетателей, собственные большшинству в разночинской среде. Наоборот, наиболее выдающиеся и, конечно, немногочисленные представители этой среды более или менее сознавшие общность своего пути с путем народа, прежде всего принимались за то, что им более всего представлялось «делом», т. е. за науки и, в частности, политическую науку и философию. Им и трудно было пробиться со своими идеями в более заметную область поэзии или вообще изящной словесности, и сами они больше были заинтересованы в построении основ мировоззрения, чем в искусстве; им было не до поэзии в крепостнической стране, под властью бюрократической монархии.

Начиная с 1760-х годов печатный станок начинает поставлять много книг для чтения не слишком образованного разночинца и, отчасти, «мелкотравчатого» дворянина. До этого времени все эти «низовые» читатели довольствовались, с одной стороны, церковной письменностью, с другой — рукописной литературой, навыки которой создались в XVII столетии. И то и другое скреплялось, эстетически обосновывалось и дополнялось подлинным русским фольклором. Уже со второй половины XVIII века появляются лубочные издания повестей-романов XVII в.; потом они будут выходить в свет довольно обильно. Издавался «Бова-королевич», «История о славном и сильном витязе Еруслане Лазаревиче», «История о храбром рыцаре Францисе Венециане и прекрасной королеве Ренцывене», «Постоянная любовь Евдона и Берфы», «История о славном рыцаре Петре Златых Ключей» и другие рыцарские романы, ставшие в России народными

книжками. Несомненно, достаточное хождение имели еще в середине XVIII века и рукописные своды новелл типа «Римских деяний» и сборники анекдотов, фацеций, жартов. Все это было развлекательное чтение, но в образах странствовавших по всей Европе анекдотов и рыцарских повестей русский «низовой» читатель находил и сатиру на ненавистные ему условия жизни и прославление личных качеств, о которых он мечтал, и применения которых не находил вокруг себя.

Непосредственно традиция сборников анекдотов и фацеций переходит в XVIII столетии в печать.

Среди многих деловых и серьезных книг петровского времени обращает на себя внимание книга, изданная впервые в 1711 г.: «Кратких, витиеватых и нравоучительных повестей книги три; в них же положены различные вопросы и ответы, жития и поступки, пословицы и беседования различных философов древних» (в следующих изданиях книга называлась «Апофегмата, то-есть...» и далее так же). Это был переведенный с польского сборник анекдотов и изречений, известный у нас в рукописях еще в XVII веке. Книга имела успех; она была переиздана в 1712 г., затем в 1716 г. два раза в январе и в августе, затем в 1723 г., затем в 1745 г., затем в 1765 и в 1781 гг. Анекдоты издавались «повелением его величества Петра Великого» неспроста; это было тоже «деловое», полезное чтение; книга анекдотов давала малознающему читателю знакомство с некоторыми историческими именами и вообще в легко запоминающейся форме сообщала ему кое-какие сведения, конечно, совсем не глубокие и не систематические, но дававшие возможность украсить разговор легко сорванными цветами культуры. Кроме того, эта же книга должна была играть роль учебника остроумия в разговоре, изящества (довольно топорного) в изъяснении; ей можно было подражать и можно было уснастить беседу пассажами, шутками или умными изречениями, прямо затверженными из нее. Таким образом, «Апофегмата» была не только развлекательной книгой, но и пособием «людскости» в ряду «Юности честного зерцала» и «Прикладов, како пишутся комплименты». Эти пособия были нужны даже столичному дворянину при Петре. При Екатерине II они стали крайне необходимы «разночинцу», а также мелкому дворянину, которым негде и не на что было учиться правильно и которые не хотели ударить лицом в грязь перед «боярином». С другой стороны, здоровый юмор некоторых анекдотов, веселые насмешки над попами, светскими людьми, близость их к фольклору, не вытравленный столетиями вольный дух итальянского Возрождения (множество анекдотов и новелл XVIII века восходят к Боккаччио, Поджио Брачиолини, Гвиччардини<sup>1</sup>), реальная наблюдательность их — все это соответствовало литературным вкусам читателей, не искушенных дворянским классицизмом.

И вот одним из распространенных видов литературы в середине XVIII в. оказываются сборники анекдотов, разрастающихся иногда в новеллы. Большинство их — либо переводы, либо заимствования, но не все.

В 1764 г. появились два тома сборника «Товарищ разумной и замысловатой или собрание хороших слов, разумных замыслов, скорых ответов, учтивых насмешек и приятных приключений знатных мужей древнего и нынешнего веков». Составил сборник некий Петр Семенов (переиздание в 1787 г.)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См. О. М. Маслова, Життя і літературна спадщина Лодовіка Гвиччардіні, Киев, 1929.

<sup>2</sup> См. Е. Маслова, К истории анекдотической литературы XVIII в., Сборн. отд. русск. яз. и словесн. Академии наук, т. 101, 1928.

За этой книжкой последовало множество других сборников с более или менее вычурными и заманчивыми названиями. Все они раскупались и читались усердно, так что в настоящее время все представляют собою библиографические редкости, как, впрочем, и все почти книги, расхваченные в демократической среде и жадно поглощавшиеся ею.

**Плутовские и бытовые повести.** Литература анекдотов и новелл очень ценила ловких молодых людей, иногда «низкого» происхождения, умеющих не стесняясь устраиваться в жизни, весело объегоривать простаков, бойко устраивать свои любовные дела. Это был тот же герой, что в плутовских новеллах Запада, герой молодой буржуазии, будущий преуспевающий делец. В то же время в культе сильной индивидуальности этого героя-проходимца, писатель и читатель из низов любовались тем, как он рвет путы сковывающего его феодального строя, нарушает чуждые нормы законов и обычаев дворянского общества.

Этот герой был известен и русской литературе по бойким реалистическим повестям XVII столетия, — это был Фрол Скобеев, это был мужичок из повести о Шемякином суде. Простой человек, оказывающийся умнее знатных бар, хорошо известен и русскому сказочному фольклору. И вот рядом с литературой анекдотов мы видим в разночинской демократической книге появление этих героев-ловкачей народного склада, появление русской и притом демократической плутовской новеллы на основе старорусской письменности и фольклора. Сюда относится, например, популярная в XVIII веке книжка «Похождения шута и плута Совестдрала», восходящая к народным легендам об Эйленшпигеле; самое имя «Совестдрал» — это испорченный перевод имени знаменитого германского героя «Эйленшпигель», что значит «Совиное зеркало», — в польском переводе: «Сове Здрадло», а отсюда уже Совестдрал, с новым осмыслением имени. Сюда же следует отнести книжку «Жизнь и приключения Ваньки Каина», в которой описываются легенды и анекдоты, связывавшиеся с именем реально существовавшего в 30—40-е годы XVIII века «героя», московского вора, разбойника, а потом сыщика<sup>1</sup>. Одна из обработок этой книжки, ставшей любимым народным чтением, принадлежала

---

<sup>1</sup> Несколько лет назад, когда еще не были опровергнуты «учения» вульгарных социологов, в литературоведении существовала мода выдвигать и чуть не превозносить бездарные и пошлые подделки литературных торгашей XVIII века, «мелкотравчатых» писаек лакейского «направления», отравлявших сознание демократического читателя чтивом не только безыдейным, но подлаживающимся под помещичьи задания «для народа». К таким подделкам принадлежат и издания Комарова, который вовсе и не был писателем, а лишь «приспособителем» чужих книг для малокультурного читателя. Недаром еще во второй половине XIX века Некрасов мечтал о времени, когда крестьянин «Не Блюхера и не Милорда глупого (т. е. именно комаровского милорда Георга), — Белинского и Гоголя с базара понесет». Выдвижение Комарова и других мотивировалось тем, что они не дворяне, а люди демократические. Нужно ли доказывать, что наша социалистическая культура принимает наследство таких «дворян», как Радищев или Пушкин, и отвергает «наследство» Комаровых. Почти то же относится к некоторым лубочным изданиям, изготовлявшимся «для народа», но вовсе не отражавшим народного мировоззрения.

Матвеем Комарову, «мелкотравчатому» литератору из крепостных; он же обработал роман об английском милорде Гереоне, который под названием «Повести о приключении английского милорда Георга» переиздавался десятки раз не только в XVIII, но и в XIX и даже еще в XX веке.

Лучшей книгой этого цикла следует признать сборник новелл «Похождения Ивана Гостиного сына», составленный неким Иваном Новиковым и изданный в двух томах в 1785—1786 гг.

Здесь обработан по преимуществу фольклорный материал рассказов о разбойниках, о горьких и веселых похождениях умных и волевых людей из простого народа или купеческих детей, которым не было пути в жизни, управляемой крепостниками. Вера в простых людей, презрение к властям и установленным ими порядкам, удалство «простонародного» русского человека — этими мотивами пронизано живое изложение Ивана Новикова, не лишенного писательского дарования и интереса к реальному изображению быта. Следует отметить, что одна из новелл сборника — «Новгородских девушек святочный вечер» — это интересная обработка повести о Фроле Скобееве.

Стоит также упомянуть целый роман, несколько в духе «Приключений маркиза Г\*\*\*» Прево — о любовных и прочих похождениях человека, которому, несмотря на его дворянское происхождение, пришлось быть кем угодно; это анонимный роман «Несчастный Никанор или приключения российского дворянина Н\*\*\*» (1775—1789); роман этот одно время без достаточных оснований приписывался М. Комарову<sup>1</sup>. Эта книга явилась как бы развитием повестей типа «Истории о российском дворянине Александре» с их галантностью, эротизмом, но с гораздо большей долей бытописания, жесткого в своей неприкрашенности изображения русских нравов XVIII века.

**«Письмовник» Курганова.** Авторы, составители, редакторы всех упомянутых и многих аналогичных книг были сами людьми невысокого культурного уровня, под стать своим читателям. В этом отношении среди них резко выделяется автор одной из наиболее значительных популярных и ценных книг, рассчитанных на читателя «попроще», знаменитого «Письмовника» — Николай Гаврилович Курганов.

Курганов был ученым, математиком, астрономом и специалистом по навигационным наукам; он работал в Академии наук, преподавал в Морском корпусе и имел звание профессора. Он издал ряд научных и учебных книг по арифметике, по теории навигации, по геометрии и др. В 1769 г. вышло первое издание его «Российской универсальной Грамматики или Всеобщего Письмословия... с семью присовокуплениями разных учебных и полезнославных вещей». Книга была издана 10 раз — вплоть до 1837 г., причем, начиная со второго издания она называлась «Книга Письмовник, а в ней наука российского языка с семью присовокуплениями...» и т. д. и просто «Письмовник, содержащий в себе науку российского языка» и т. д.

Задача книги Курганова — просветительская; он хочет дать в руки читателю, не имевшему средств и возможности получить образование, краткую и даже занимательную энциклопедию филологии, достаточную

---

<sup>1</sup> В. Б. Шкловский в своей книге «Матвей Комаров, житель города Москвы» (М. 1929) опровергает традицию считать автором «Несчастного Никанора» Комарова. Обстоятельный обзор русских романов XVIII в. дан в книге В. В. Сиповского, *Очерки по истории русского романа*, т. I, ч. I и 2, СПб 1909—1910 гг.

для того, чтобы благоприлично поддержать разговор в обществе интеллигентных людей. «Письмовник» — это и учебник, и хрестоматия, и книга для домашнего чтения. Без сомнения, много тысяч людей черпали из «Письмовника» чуть не весь свой литературный и вообще интеллектуальный багаж. Еще Пушкин заставил сочинителя «Истории села Горюхина» повествовать о себе: «Родители мои, люди почтенные, но простые и воспитанные по-старинному, никогда ничего не читывали и во всем доме, кроме азбуки, купленной для меня, календарей и Новейшего Письмовника, никаких книг не находилось. Чтение Письмовника долго было любимым моим упражнением. Я знал его наизусть и, несмотря на то, каждый день находил в нем новые, незамеченные красоты. После генерала Племянникова, у которого батюшка был некогда адъютантом, Курганов казался мне величайшим человеком». Пушкин иронизирует здесь над читателем и почитателем Курганова, между тем, «Письмовник» сыграл очень большую и положительную роль, продвигая литературную культуру в сравнительно очень широкие круги читателей. Через «Письмовник» вошли в почти фольклорный обиход многие поэтические произведения поэтов XVIII века, так же, как много знаний через эту книгу стало доступно множеству людей.

Курганов начинает свою книгу грамматикой русского языка, которая необходима была его читателю, чтобы научиться говорить правильно. Он старается изложить грамматику легко, просто, разбирая живые примеры, учитывая навыки речевой практики, даже иной раз диалектической. Грамматика занимает лишь незначительную часть книги, а остальное занято «присовокуплениями». Первое из них — это «сбор разных пословиц и поговорок». Курганов ввел этим «сбором» народную пословицу (он напечатал их много множество) в круг признаваемых литературных явлений, узаконил введение ее в «правильную» речь. Трудно переоценить это признание пословичного фольклора одной из основ литературной речи. Демократизм этой смелой и новой установки Курганова несомненен. Для него первые и лучшие образцы яркой речи — формулы народного языка, а не дедуцированные формулы книжной нормы классицизма. Второе «присовокупление» — это «краткие замысловатые повести», обширный сборник анекдотов, лучший из всех изданных в XVIII веке, удовлетворявший существенной образовательной и эстетической потребности «низового» читателя. Большинство анекдотов Курганова заимствовано (с Запада<sup>1</sup>), однако демократизм и даже «свободомыслие» Курганова достаточно отчетливо сказывается в их подборе. В конце этого же раздела идет подбор «Хороших мнений», т. е. изречений, подбор «определенный, сравнений и уподоблений», «опись качеств знатнейших европейских народов», «Загадки», словом, обильный материал для украшения разговорной речи. Третье «Присовокупление», «Древние апофегмы Епиктитова нравоучение», сборник исторических анекдотов и изречений различных мужей древности, и свод морально-философских нравоучений (на основе Епиктета, Сенеки и др.). Образовательный и воспитательный материал дан и в следующем «Присовокуплении»; тут имеется и популярное изложение сведений о мифологии, крайне необходимой для понимания литературы и изысканных разговоров того времени, и о правописании и теории поэзии. Затем идет огромное и важнейшее «Присовокупление» пятое «Сбор разных стиходейств» — большая хрестоматия, заключающая сотни стихотворений. Сначала идут стихотворения поэтов XVIII века: Сумарокова, Ломоносова, Хераскова, В. Майкова, Тредиаковского, Богдановича, Рубана и др. Все стихи даны анонимно. При этом Курганов не дает совсем торжественной лирики (од), а дает «философские» небольшие оды, идиллии, элегии, стансы, мелкие стихотворения, эпиграммы и т. п. произведения, главным образом стоящие вне жанровой классификации классицизма или менее характерные для нее. Затем идет раздел «Псалмов или духовных песен», в котором рядом со стихотворениями Ломоносова

<sup>1</sup> См. статью А. Кирпичникова, Курганов и его «Письмовник», в книге Кирпичникова «Очерки по истории новой русской литературы», изд. 2-е, 1903.

напечатаны силлабические вирши (в том числе Феофана Прокоповича). Затем идет раздел «Светские песни или дело от безделья», в котором опять наряду с песнями поэтов сумароковского круга дано несколько народных песен, причем помещены они не после сумароковских, а до них. Опять следует всячески подчеркнуть роль фольклорного материала в книге Курганова. «Присовокупление» шестое занято образовательным материалом, это «Обстоятельство-изъяснение о порядке знаний человеческих, или всеобщий чертеж наук и художеств», здесь имеются сведения по «священной истории», по теории литературы, по философии, по метеорологии, по физике, по физиологии, по истории науки, по гражданской истории и др. Наконец, последнее «Присовокупление» составляет «Словарь разноязычный», или «Русский словотолк», толковый словарь иностранных слов; его цель двойная: во-первых, объяснить непонятные слова, которые читатель и ученик Курганова может встретить в книгах или услышать в разговоре, во-вторых, предложить для многих иностранных слов, вошедших в русский язык, русские замены. Курганову весьма свойственна забота о чистоте национальной речевой культуры; интерес к национальному, как народному, закономерно возникал в демократической литературе, в противовес отвлеченному рационалистическому космополитизму дворянского классицизма. Поэтому и Курганов хочет избавить русский язык от иностранных вторжений гораздо более радикально, чем этого мог хотеть Сумароков, ведь в этом у Курганова звучали уже мотивы будущего передового романтического мировоззрения.

Так, Курганов готов заменить слово армия словом рать, воинство, ангел — вестник, банкир — векседавец; герой — прехраброй, предостойной богатырь... витязь; гвардия — царестража, драма — вещьпредставление, слово грамматика он заменяет словом письменник, что объясняет самое название его книги. Достоинно также указания то обстоятельство, что Курганов считает необходимым поместить в свой словарь и церковнославянские слова, давая им перевод, видимо с его языковой позиции, и они — чужие слова, может быть, еще воспринимаемые как феодальные, так он переводит слова: десница, доска, длань, вития, вечера, ваятель, благословение (перевод — одобрение), аще, перси и др.

**М. Д. Чулков и М. И. Попов.** Интерес к народному словесному искусству и к народной национальной культуре во многом определил характер деятельности двух приятелей — Михаила Дмитриевича Чулкова (1734—1792) и Михаила Ивановича Попова (ум. в 1790 г.), крупнейших писателей разночинного круга 1760—1780-х годов. Оба они происходили из мелкобуржуазной, мещанской среды, оба были актерами<sup>1</sup>. Затем Попов учился в Московском университете и сделался чиновником. Чулков учился в гимназии при том же университете, потом опять был актером, потом придворным лакеем, потом также чиновником, в конце концов он дослужился до чина надворного советника (довольно видного чина), стал дворянином и обзавелся небольшим имением. Когда оба друга занялись литературой, они были людьми бедными и незаметными. Сумароков, который определил свое враждебное отношение к деятельности Чулкова, как только определился его социально-литературный характер, печатно попрекал его званием лакея, «хотя и придворного».

**Фольклорные работы Чулкова и Попова.** Значение Чулкова и Попова, как первых настойчивых принципиальных и последователь-

<sup>1</sup> Биографию М. Д. Чулкова, написанную Б. В. Томашевским, см. в книге «Ирои-комическая поэма», Л. 1933 г. О М. И. Попове см. у В. П. Семеновича «Материалы для истории русской литературы» СПб 1915 г. и «Собрание, старающееся о переводе иностранных книг», СПб 1913.

ных собирателей и пропагандистов фольклора в русской литературе, очень велико. Оно не умеряется и начинаниями в этом направлении Курганова, одновременными с работой Чулкова и Попова. Конечно, Чулков и Попов не «открыли» фольклор, скажем, так, как его «открыли» для книжной литературы предромантики на Западе (сборник баллад Перси, даже Макферсоновской Оссиан, «Чудесный рог мальчика» Арнима и Брентано и др.) хотя, с другой стороны, несомненно, что волна фольклорных интересов, тяга к «природному» национальному, народному искусству, характерная и для русской литературы, начиная с 1760-х годов, нашла свое выражение в деятельности Чулкова и Попова, да и других, например Аблесимова, В. Левшина. Эта волна непосредственно соотнесена с общеевропейским предромантическим движением, является самостоятельной частью этого движения, одной из наиболее ранних частей его.

Дело в том, что русская литература XVIII века была в этом отношении в более благоприятных условиях, чем французская или немецкая. В России фольклорная стихия культуры никогда не могла быть настолько «загнана в подполье», как это было, например, во Франции в пору расцвета классицизма. Неизмеримая мощь народной культуры преодолевала всякие возможности «не заметить» её; тем более, что запоздалый русский дворянский классицизм сам не мог уйти от воздействий более демократических течений культуры.

Надо учитывать при этом, что специфически дворянская и тем более придворная культура была в России XVIII века достоянием сравнительно небольшого слоя населения, окруженного морем народной стихии в искусстве фольклора. Не только деревня XVIII века пела песни Московской Руси, но и купеческая молодежь не искала иных форм проявления в слове, да и дворяне в большинстве не отказывались от старинного фольклорного ритуала ни при обряде свадьбы ни в эстетических утехах. И только знать в центре во время своих пиршеств заменяла хоровые песни волторнами.

Фольклор оставался в быту всех слоев общества, более или менее признанный, в течение всего почти XVIII столетия. И если на первых порах русские дворянские классики, по примеру учителей классицизма Франции и Германии, пытались отречься от этого «вульгарного» и старозаветного национального искусства, то в эпоху краткой и неустойчивой стабилизации сумароковского классицизма даже дворянская литература культивировала интерес к фольклору. Еще Тредиаковский печатно признавался, что русские народные песни повлияли на процесс создания им основ русского тонического стихосложения, хотя и считал нужным извиняться перед читателем, что он говорит о «мужицком» и «подлом» крестьянском искусстве. Но уже Сумароков, завершитель канонів классицизма в русской литературе XVIII века, имитировал песенный фольклор. Даже русский помещик XVIII века воспринимал народную песню, прибаутку, поговорку, сказку от своей матушки, нянюшки, от крепостного слуги или дядьки с самого детства, от своих крестьян у себя в поместье.

«Нынче попалась мне на язык, — писал Фонвизин в 1764 г. сестре, — русская песня, которая с ума нейдет: Из-за лесу, лесу темного. Чорт знает! Такой голос (т. е. мотив), что растаять можно;



и теперь я пел, а натвердил ее у Елагиных». Даже придворная среда, стараясь во второй половине столетия создать фикцию единения трона с народом, пропагандировала фольклор, подчищенный и приглаженный, но осмысляемый как национальное — навыворот — творчество. В начале царствования Екатерины при дворе на святках пели «Заплетися плетень»; Екатерина II, плохо говорившая по-русски, надевала «русское» платье и приказывала придворным дамам носить такой же стилизованный костюм в качестве придворной официальной формы; она заказала Богдановичу собрание русских пословиц, которое и было издано, причем пословицы были, конечно, фальсифицированы в нужном правительству духе. А Елизавета Петровна еще попросту любила послушать народные песни наряду с итальянской оперой, и ее фаворит Разумовский, бывший пастух, а потом певчий, очень хорошо пел эти песни.

Близость к фольклору вносила характерные черты в облик русского классицизма, чуждые и классицизму Буало и Расина и немецкому классицизму Готшеда. Эта близость к стихии народной речи отразилась потом и в метком, остром реалистическом слове Фонвизина и в не организованной никакими учеными канонами речи Державина со всеми ее «неправильностями» с точки зрения школьной грамматики литературного языка дворянства и даже в свободных рифмах его поэзии.

Конечно, ни отношение Сумарокова к фольклору, ни отношение к нему Екатерины II не сходно с тем, которое было свойственно Чулкову и людям его круга. Для русского помещика, для дворянского писателя, фольклор был не столько стихией крестьянского творчества, чуждого ему идеологически, классово, сколько стихией исконного искусства русского феодализма; он пытался не замечать демократизма этого искусства ради его традиционности. Наоборот, демократические течения русской литературы использовали фольклор сознательно, как национальное искусство русского народа, как свое собственное искусство, противопоставленное феодальной культуре Сумарокова или Екатерины II.

Основные труды Чулкова и Попова по собиранию фольклора следующие: в 1767 г. — «Краткий мифологический лексикон» Чулкова, в котором, помимо античных богов и героев, истолкование имен которых имело такое же назначение, как аналогичный материал у Курганова, даны сведения по славянской мифологии. В 1768 г. вышла специальная книжка о славянской мифологии Попова «Краткое описание древнего славянского языческого баснословия<sup>1</sup>; здесь были даны сведения, как соответствующие исторической действительности, так и выдуманные, частично «установленные» самими Поповым и Чулковым, легко сочинявшими «славенских» богов, частично взятые из малодостоверных источников; при этом они подгоняли «славенский» Олимп под античный, стремясь дать отечественное соответствие каждому античному божеству, так как они находились еще в плену у разработанной и вошедшей в литературный обиход классицизма антич-

<sup>1</sup> Книжка подписана Поповым, но в составлении сведений о славянских богах принимал участие и Чулков, сообщивший эти сведения в своем «Пересмешнике» ранее выхода в свет книжки Попова.

ной мифологии. Таким образом получилось у Попова и Чулкова, что Кикимора — это славянский Морфей, Коляда — славянский Янус, бог мира, Хорс — славянский Эскулап, Лада — «богиня киевская, подобающая во всем Венере», а Леля, или Лель — славянский Амур; этот самый Леля, Лель, конечно, выдуман, так же как бог Улад, Зимцерла или Зимстерла — богиня весны (она «стерла зиму»), Полеля (заменивший Гименея), Догода — «славенский Зефир» и др. Видимо, отказаться от привычной системы мифологических образов и символов Попов и Чулков не решались, но считали необходимым перекрестить эти образы и символы в национальном духе. И так велика была потребность в национальных формах искусства, так насущно было желание передовой литературы получить свою народную символику, что «славенская» мифология Попова и Чулкова нашла широчайшее применение у множества писателей, хотя еще в XVIII веке печатно было выдвинуто положение о недостоверности ее. Мифология Попова и Чулкова вошла крепко в русскую литературу; мы встретим ее обильное использование не только у Левшина и т. п., но и у Державина, Радищева и десятков других мастеров литературы, вплоть до пушкинского времени. Следует указать, что в книжке Попова дан также ряд сведений, более или менее достоверных, об исторической этнографии, о русских повериях, обычаях и т. д., таковы заметки: Алане, Гадания, Детинец, Коляда, Лешие, Тризна и др.

Обильный и гораздо более научный материал, относящийся к народным обычаям, повериям, материал этнографический, местный, собран в книжке Чулкова «Словарь русских суеверий», вышедший в 1782 г. (второе издание в 1786 г. с названием «Абевега русских суеверий»; абевега, т. е. азбука, алфавит).

Огромное значение имело четырехтомное «Собрание русских песен», изданное Чулковым (при сотрудничестве Попова) в 1770—1774 гг. и потом переиздававшееся. Это был первый большой печатный песенник в России. Каждый том его довольно явственно распадается на два раздела, внешне, впрочем, необозначенных. Первый из них — книжные песни поэтов XVIII века, в основном сумароковского круга; здесь помещено много песен и самого Сумарокова (все песни в сборнике Чулкова анонимны). Второй — народные песни. Из 800 песен, собранных Чулковым, множество принадлежит фольклору. Это было по тем временам огромное вторжение фольклора в литературу<sup>1</sup>.

Обильны фольклорные элементы в творчестве Чулкова и Попова и в журнале Чулкова «И то и сию» (1769), где мы найдем использование народных сказок и поэмы Чулкова «Стихи на качели» и «Стихи на семик», в которых дается широкое изображение народных праздников и гуляний, обнаруживающее хорошее и любовное знакомство писателя с народной жизнью. Особое внимание уделил Чулков и пословицам; он насыщает ими свою речь и в журнале, и в

---

<sup>1</sup> Ценной особенностью песенника Чулкова является то, что в нем содержится значительное число казачьих и купеческих песен, которые в собраниях более поздних представлены хуже. Купеческой песне XVIII в. посвящена интересная статья проф. И. Н. Розанова «Песни о Гостинном сыне», сборн. «XVIII век», 1935 г., изд. Академии наук СССР.

новеллах, и в романе; он записывает поговорки непосредственно из уст народа, умеет пользоваться ими умело и красочно<sup>1</sup>.

Весьма существенно стремление Чулкова и Попова ввести мотивы фольклора в книжную литературу. Замечательным достижением в этом направлении можно считать две песни Попова: «Ты несчастный добрый молодец» и «Не голубушка в чистом поле воркует». Эти два стихотворения не принадлежат к числу тех подражаний, каких много было в конце века в дворянской поэзии, в которых общая ткань салонной пасторали лишь подцвечивалась отдельными фольклорными образами, также перестроенными на салонный лад. Песни Попова целиком возникли на основе фольклорной манеры; они насыщены образами, выражениями, стилистическими особенностями подлинной народной песни, которая для Попова ни мало не является экзотической, а наоборот, родной, привычной, органически усвоенной.

Однако же следует оговорить, что, создавая эти песни недворянского стиля, Попов не стремился заменить ими лирику сумароковского толка, не стремился ликвидировать дворянскую песню. Он сам писал любовные песни салонного стиля, подражая Сумарокову; для него не была запретна и легкая гривуазность салонной пасторали со всем ее условным эстетским и уж никак не демократическим стилистическим аппаратом.

Впрочем, интерес к «национализации» языка и стиля был у Попова (как и у других писателей его круга) достаточно устойчив, причем эта «национализация» была в известном смысле и демократизацией, именно в тех случаях, когда она стремилась преодолеть космополитизм дворянской культуры; Попов стремится избавиться от варваризмов, заменяя их русскими словами.

**Художественная проза Чулкова и Попова** строится на тех же в сущности основаниях; при этом Чулков более последователен в своем отрицании дворянской эстетики, чем Попов, в большей степени испытавший влияние классицизма Сумарокова и его школы. В области прозы можно считать характерными образцами творчества всего круга «разночинной» литературы две группы произведений; с одной стороны, это журнал Чулкова «И то и сию» и его роман «Пригожая повариха», с другой стороны, — это сборники сказок и бытовых новелл.

Чулков, вообще говоря, а особенно в своем журнале и в своем романе, подчинен своей социальной робости незаметного человека. Он не до конца осознал свою идейную позицию как враждебную помещицкому феодальному укладу. Но его художественное творчество отражает его мировоззрение в чертах, не только не сходных с дворянским мировоззрением и, в частности эстетикой, но иногда и враждебных им. Прежде всего, нормы русского дворянского классицизма почти совсем отсутствуют для Чулкова. Он весь на земле; он ощущает себя сам частью этого неупорядоченного житейского мира, притом — не хозяином этого мира, а незаметным винтиком его. Он практический человек, ему незначительно возносятся в отвлеченные сферы дворянского рационализма; если Сумароков пытался находить в этих

<sup>1</sup> См. А. В. Запатов, журнал Чулкова «И то и сию», сборн. «XVIII век», вып. II (печатается).

сферах оправдание дворянских привилегий, то Чулков не нашел бы в них ничего, что бы помогло ему жить.

И в своем журнале «И то и сию» и в своем неоконченном романе «Пригожая повариха или похождения развратной женщины», Чулков избегает говорить на темы политические, социальные, вообще остро принципиальные. У него как будто бы нет определенных мнений по самым существенным вопросам мировоззрения, вернее, он осторожно уклоняется от высказывания своих мнений, да его, пожалуй, и не очень интересуют разговоры «вообще» на отвлеченные темы. Он и в самом деле не дорос до глубоких и значительных обобщений. Общество предъявляет ему узкие практические задачи — это прежде всего борьба за место в жизни и в обществе, это главная, основная движущая идея всей жизни и творчества Чулкова. Дворянский писатель считал, что место в жизни — неотъемлемая собственность каждого человека; дворянин не борется за право на власть, культуру, честь, даже благосостояние; он получает все это по праву рождения. Наоборот, с точки зрения Сумарокова, если человек «снизу» лезет «наверх», борется за личный успех в жизни, проявляет свою активность не как член сословия и не на основании сословных привилегий, а как личность, как индивидуальность, то его следует «осадить», сурово покарать за нарушение неподвижной, незыблемой схемы сословного общества. Совсем иначе понимает соотношение человека-личности и общества Чулков. Для него человек ценен именно как личность; большая или меньшая доза цепкости, ума, ловкости, практической смекалки, активности, в общем, житейской бое-способности — вот что определяет, по Чулкову, успех в жизни, несмотря на гнет феодальной устроившего общества, который он испытывает тяжело. Общество для него — это сплошная война всех против всех, и победа в ней принадлежит более сильному. И первая сила — это деньги. Если Херасков тоскует о пагубной власти денег, все более дающей себя чувствовать в феодальной стране, то Чулков откровенно склоняется перед властью денег. Это сила, доступная и дворянину, и купцу, и разночинцу, в разной мере, но все-таки доступная. Деньги — это сила, которая может иногда перетянуть силу дворянского диплома. И для Чулкова деньги — это оружие, добыть которое позволительно всеми средствами, доступными ловкости человека. Затем вторая сила, обусловленная в своем значении именно неразрушенной еще властью дворянства, — это внешняя карьера, чиновничья, любая, которая даст этот все-таки нужный дворянский диплом, право на покупку деревень, официальное положение, фактическую неприкосновенность.

В теориях классицизма Чулков не разбирается или, вернее, не хочет разбираться. Его интересуют не «разумные» нормы, а житейские и вовсе неразумные факты. Он пишет произведения неопределенных жанров, пишет, главным образом, в прозе, причем проза его тоже не подчинена правилам и традициям дворянского изящного или высокого искусства. Он пишет статьи, повестушки, повести, анекдоты. Он пишет сказки, он пишет новеллу детективного типа «Горькая участь», он пишет роман. Его интересуют повседневные житейские случаи. Он не умеет, да и боится объявить себя в этих

произведениях врагом феодализма, монархии, дворянства. Ему, скромному интеллигенту и чиновнику, как будто бы даже мало дела до страданий крестьянства. Он считает, что в жизни каждый должен заботиться о самом себе. И все же его мировоззрение, его творчество, вот именно эта хищная мораль личного успеха, эта жадность, культ победы над людьми, весь облик его произведений — все это было фактом новым в окружении дворянской литературы. Характерна зоркость Чулкова в социальных вопросах, присущая ему, несмотря на его невмешательство в политику; он прекрасно видит социальные процессы даже в среде крестьянства, и такие процессы, на которые закрывала глаза дворянская литература. Сознание Чулкова демократично. Он видит, например, расслоение крестьянства и дает, может быть, первое в печатной литературе определение мироеда-кулака. («Горькая участь»).

**«Пригожая повариха» Чулкова.** Первая часть романа Чулкова «Пригожая повариха или похождения развратной женщины» появилась в 1770 г. Продолжение было написано, но не увидело света скорее всего по цензурным условиям. Содержание романа составила история любовных связей некоей Мартоны, оставшейся 19 лет от роду вдовой после мужа-солдата, убитого в Полтавском бою; Мартона — не дворянка, женщина «низкого» звания. Ей пришлось в поисках средств к существованию поступить на содержание дворецкого одного дворянина, а затем она сменила нескольких любовников.

Героиня Чулкова — явление совершенно новое в русской литературе, хотя кое-что он мог позаимствовать и в ее характеристике и в построении всей книги из западного романа. Пригожая повариха Мартона — человек из «низов», из народа; это человек, строящий сам свою жизнь, сам кующий свое счастье. Мартона лишена какого бы то ни было уважения к сословным перегородкам, к дворянству, к высоким идеям чести и даже добродетели. Ее мировоззрение отражает аморализм индивидуалистической борьбы за существование. Она готова использовать в звериной борьбе за жизнь все средства. Она красива, — и она использует свою красоту. Она может обокрасть богатого дворянина, и она без угрызений совести делает это; ее любовник крадет у нее украденное ею; она не слишком осуждает его: он оказался хитрее ее, сильнее в жизненной борьбе. Мораль, честь — это ведь только маски, лицемерные слова в обществе, где все основано на праве сильного. Мартона не имеет силы сословных привилегий, и она в праве пустить в ход иную силу — личный успех и ловкость. Она не уважает чувства нежности, привязанности. Главное в жизни не это, а грубый внешний успех.

Нужно помнить, оценивая этот образ, что плут Фигаро вырос во французской литературе в символ буржуазной, еще демократической, революционности. Чулкова радуется, что Мартона, человек из народа, торжествует над дворянами, оставляет их в дураках, хотя бы обольщая их своей красотой.

В образе Мартоны Чулков попытался построить характер; Мартона определена не одной-двумя чертами, а сложно психологически; в этом отношении Чулков преодолевает отвлеченность русского дворянского классицизма.

В своем романе Чулков хочет рисовать жизнь, как она есть. Было бы, конечно, слишком смело говорить о реализме в применении к «Пригожей поварихе», но отрицание отвлеченной, рационалистической поэтики классицизма в этой книге есть. Нужно помнить, что и у Сумарокова в баснях, эпитаграммах или сатирах и у Майкова в «Елисее» мы найдем и широкое использование просторечия, и изображение обыденных вещей, и «простых» людей, крестьян, откупщиков, даже проституток. Но для них «низкий» быт прежде всего — именно «низкий», заслуживающий сатирического или смешливого отношения к нему. В их поэтическую систему простая жизнь могла входить лишь с особым оттенком, особым привкусом комических или сатирических жанровых формаций. Их интересовали идеи, психические состояния вообще, а быт попадал в поле их зрения только тогда, когда надо было в той или иной форме преодолевать его, отрицать его. Это относится и к дворянской комедии 1750—1760-х гг., хотя и в ней рассыпаны черточки быта; они и здесь плотно окружены идеями и художественными образами, лишаящими их значения самостоятельных картин действительной жизни.

Мартона Чулкова, как и другие действующие лица его романа, не «плохая» и не «хорошая». Она человек, и она цепляется за хорошую жизнь, за деньги, за успех в жизненной борьбе; в этом ее оправдание. И быт, который окружает Мартону, нарисован не на посмеяние и не ради обличения; это жизнь, подлинная, реальная жизнь, в общем, жизнь довольно противная, подлая жизнь, основанная на эгоизме, страстях, обжорничании друг друга, а все-таки жизнь, такая именно, с какой приходится иметь дело Чулкову. Его образы не типологичны; он даже не стремится к глубокому раскрытию законов, сущности общества, бытия человека. Он не стремится и к детальному психологическому анализу. В этом сказывается ограниченность его эстетического мировоззрения, слабость его художественного метода. Чулков — эмпирик. Отдельные, внешне наблюдаемые факты, фотографически записанные, составляют содержание его книги. Он относится к действительности протокольно. Он регистрирует житейские случаи один за другим, без глубокой внутренней связи, и деловито, скупно дает отчет о них. Жизнь человека у него рассыпается на отдельные кусочки, эмпирически установленные факты не строятся в единую картину. Эта внешняя манера чрезвычайно характерна для всего мышления Чулкова. Она выросла прежде всего из отрицания механистических и отвлеченных обобщений классицизма. Именно как разрушитель силен Чулков-художник, потому что построить ему удалось не так уж много. Он увидел отдельные конкретные факты и отдельных индивидуальных людей, которых не видели дворянские писатели-классики. Но это уже было шагом большой важности. Даже язык романа Чулкова интересен в этом отношении. Чулков пишет подчеркнуто просто, «не художественно», он отказывается от норм литературности; его язык — почти канцелярская записка, сухая, лишенная уравновешенной логичности сумароковской «ясной» речи или величественности ломоносовской. Стиль Чулкова может быть неправильным с точки зрения литературных норм, и в этом его отрицательный смысл, — так говорили,

так писали частные письма, деловые бумаги. Это стиль практической жизни, которая для Чулкова дороже, ценнее поэтической стихии, как ее понимали в дворянской литературе. Чулков идет за практикой, не поднимаясь над нею, и в этом слабость его как художника и сила его как разрушителя дворянской эстетики.

**«Пересмешники» Чулкова и другие сборники того же типа.** Роман Чулкова, даже в неполном виде, пришелся очень по вкусу читателю, видимо, настроенному демократически. Между прочим, до нас дошло известие, что «Пригожая повариха» была одной из любимых книг Суворова. Несколько иной характер по сравнению с «Пригожей поварихой» имеет сборник рассказов и сказок Чулкова «Пересмешник или славенские сказки», четыре тома которого выходили с 1766 по 1768 г. (и неоднократно переиздавались), а пятый вышел в 1789 г.<sup>1</sup> Эта книга ближайшим образом связана с литературой типа «Ивана Гостиного сына» или «Несчастливого Никанора», первым крупным успехом которой и образцом она явилась; с другой стороны, «Пересмешник» Чулкова возник на основе традиции старинных повестей XVII столетия и романов-сказок типа Бовы-королевича, и он завершал эту традицию, вводя ее в книжную, «настоящую» литературу. Наконец, «Пересмешник» узаконил в данном литературном кругу использование фольклора в художественной прозе. Можно быть уверенным, что именно большой успех «Пересмешника» обусловил появление вслед за ним других аналогичных книг: «Славенские древности, или приключения славенских князей» Попова (3 части, 1770—1771 гг.; потом переиздавалась), «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие оставшиеся через пересказывания в памяти приключения» (приписывались в XIX веке Чулкову, а на самом деле принадлежат В. Левшину; 10 частей, 1780—1783; потом переиздавались) и др.

Характерно предисловие к «Пересмешнику»; здесь Чулков говорит, что в его книге «важности и нравоучения очень мало или совсем нет»; он предлагает видеть в ней лишь «полезное препровождение скучного времени»; себя он называет человеком, «умеющим хорошо лгать и, в случае нужды, говорить не везде правду»; он хочет своей книгой посмеять читателя:

«Я не из тех людей, — говорит он, — которые стучат по городу четырьмя колесами и подымают летом большую пыль на улицах; сколько мало я имею понятия, столько низко мое достоинство — и почти совсем не видать меня между великолепными гражданами... Крайне беден, что всем почти мелкотравчатым, таким, как я, сочинителям общая участь»; критикам, насмешникам «мало будет выигрыша шутить с таким маловажным человеком, который бывает иногда легче бездушного пуху и который в случае нужды также отшучиваться умеет». Последнее замечание-угроза поясняет общее впечатление того, что во всем этом самоуничижении скрыта не малая доля лукавства человека себе на уме, знающего цену великолепия хозяев жизни, перед которыми он считает себя обязанным гнуть спину.

<sup>1</sup> См. о нем: В. В. Сиповский, Очерки по истории русского романа, т. I, ч. 1 и 2, СПб 1909—1910 и В. Б. Шкловский, Чулков и Левшин, М. 1933.

Далее, вслед за предисловием, идут на протяжении всех томов «Пересмешника» сложным образом соединенные, переплетенные, вставленные одно в другое повествования весьма различного характера, от бытовых повестей типа плутовского романа, до рыцарских сказок. Образцами первых являются две обширные повести; одна, заключающая вымышленную биографию вымышленного рассказчика «Пересмешника» и другая — «Сказка о рождении тафтяной мушки» (мушками назывались маленькие вырезанные из материи фигуры, наклепывавшиеся модницами XVIII века на лицо). Первая из них — это живой, веселый рассказ о быте, о пьяной попойке в доме некоего полковника, о его вздорной жене, об ухаживании рассказчика за его податливой дочерью, о его гостях — кунсткамере безобразных типов; сюда же вставлена новелла о похищении некоего плута, жившего у разбойников, а потом наживавшегося, выдавая себя за выходца с того света; его постригли в монахи, а затем он, уже будучи монахом, завел амур с ключницей полковника, приходя к ней под видом мертвеца-привидения. В связи с этой новеллой один из гостей полковника, пьяный офицер, рассказывает еще одну повестушку-анекдот о живом мертвце, похожую на народные сатирические рассказы.

Действие сказки о мушке происходит на Руси в древнейшие времена; это лишь прозрачное иносказание, так как Чулков очень ярко и ядовито изображает современную ему жизнь, иронически прячась за цензурно-удобную отсылку к древности. Здесь повествуется о похищениях некоего студента Неоха, ловкача и продувного человека. Описывается пир у Неоха, пьянство, шутки с гостями, затем любовные похождения Неоха, его амур с безнравственной дочерью первосвященника; затем Неох попал на каютаки к другому жрецу (т. е. попу), жадному притеснителю народа, интригану, негодю, лицемеру и женолобцу. Затем Неох — у жрецов Ладина храма; эти жрецы, т. е. монахи, усиленно развратничают. Далее опять разоблачаются проделки жрецов и обман ими народа. Затем все новые приключения Неоха, выступающего то в виде Жиль Блаза, то в виде обольстителя кавалера; то он попадает в притон нищих, то становится ради наживы любовником купеческой жены и издевается над ее мужем. В конце концов Неох свел амур с дочерью боярина и сделал карьеру; но его возлюбленная всегда являлась ему в маске; чтобы узнать, кто она такая, он во время свидания прижег ей щеку «адским камнем» (ляписом) с целью узнать ее по пятнышку на балу. Хитрая девица тогда залепила пятнышко выдуманным ею изобретением — мушкой; это изобретение сразу вошло в моду, и на бал все дамы пришли с мушками. Однако в конце концов Неох женится на своей возлюбленной<sup>1</sup>.

В этих повестях Чулков широко использовал мотивы и сюжеты и западной литературы и русской; достаточно указать хотя бы историю любовницы в маске, многократно разработанную западной новеллистикой и известной в России (она лежит в основе сюжета «Комедии о графе Фарсоне»). Но суть указанных повестей Чулкова не в этом, а в множестве бытовых наблюдений и зарисовок, весьма злободневных и подчас весьма злых, составляющих основу всего из-

<sup>1</sup> Мотивы сказки о мушке вошли в фольклорный обиход. На этих мотивах построена сказка «Солдат бедняк и графская дочь», записанная в Сибири проф. М. К. Азадовским; см. его сборник «Верхнеленские сказки», Иркутск 1938.



ложения. При этом Чулков не просто смеется над безобразным бытом, который он изображает; он издевается над ним, он резко, иногда грубо, срывает с него покровы всяческих «благопристойных» и светских иллюзий; он с удовольствием останавливается на картинах полного нравственного разложения дворян, богатеев, а в особенности духовенства. Его герой — ловкач; он сродни и матросу Василию и дворянину Александру, как он сродни и Жиль Блазу; но он переведен в бытовой и демократический план. Характерным образом окрашивает повествование самый стиль бытовых повестей «Пересмешника», иронический, живой, уснащенный шутками, приближающийся по замыслу к манере народного рассказчика-бабулагура.

В связи с обширными бытовыми повестями «Пересмешника» следует упомянуть вставленную в него короткую новеллу «Горькая участь», несколько не фантастическую и трактующую о «простых мужиках», вовсе неприкрашенных. Злая ирония по отношению к угнетателям незащитных бедняков явственно слышится и здесь. Эта новелла замечательна и как один из весьма ранних образцов детективного рассказа в европейской литературе, еще сохранивший живую связь с судебной-следственной хроникой. Чулков неоднократно пародирует в своих повестях бытового содержания «высокий» стиль, изысканность, галантность дворянского искусства, пародирует и патетику авантюрно-любовных романов; он хочет нарисовать неприглядную картину и его злит прикрашивание ее во имя чуждых ему идеалов. Впрочем, он не может отказаться от мечты о счастье прекрасного героя, свойственной сказке, свойственной и старой русской повести. Он выступает перед нами как скептик и отрицатель в своих бытовых повестях; но он же откажется от скептицизма в своих волшебносказочных повестях.

Именно такие повести занимают большую часть «Пересмешника». Это обширные повествования о древних русских богатырях, о злых и добрых волшебниках, о прекрасных царских дочерях и т. д. В них рассказывается о быстро сменяющихся приключениях героя, которому помогают в его странствиях добрые волшебники и мешают злые. С невероятной быстротой мелькают перед читателем превращения, заколдованные города, дворцы, роши, появляющиеся и исчезающие, волшебные предметы, фантастические чудовища, героические битвы и т. д. — и через все это протянуты нити любовного сюжета, вроде поисков героем своей возлюбленной. При этом Чулков обнаруживает пристрастие к необычным, «ультраромантическим» ситуациям вроде любви брата к сестре, влюбленности женщины в птицу, убийства сына или дочери отцом, страсти матери к сыну и т. д. Чулков отчасти зависит здесь от традиции волшебнорыцарского романа Запада, обогащенной поэмами Ариосто, Боярдо и др., но также от русской сказки и былины, мотивы которых он вводит в свое повествование, а более всего от сказочных повестей XVII века типа «Еруслана Лазаревича» и др., причем также ставших фольклором уже в XVIII веке. В дальнейшем после Чулкова жанр этих его сказочных повестей укрепился не только в русской прозе, но и в поэзии, и в традиции поэмы-сказки, завершенной и отмененной.

«Русланом и Людмилей». Недаром Пушкин внимательно читал «Пересмешник», создавая свою поэму, и кое-что из мотивов книги Чулкова использовал в ней, например, эпизод с огромной головой на поле, покрытом «порубленным» воинством и др.<sup>1</sup> Характерно для сказочной манеры Чулкова стремление придать своему повествованию национальный, «славенский» колорит, чего он достигает, правда, главным образом, названиями мест и городов, именами действующих лиц (Силослав, Славурон, но тут же — Кидал, Алим, Асклиада и др.) и славенской мифологией, составленной им и Поповым, которая, однако, не помешала Чулкову упоминать и античные имена богов. Напомню, что «Пересмешник», в котором сообщаются всевозможные сведения о «славенской мифологии», выходил до словаря славенской мифологии Попова, при этом сведения о богах, которые дает Чулков, совпадают с теми, которые мы находим у Попова. Чулков вообще патриотичен и, где можно, прославляет доблести и древнюю культуру русских людей. Русские народные сказки и былины он довольно обильно использовал, черпая из них ряд мотивов, так же, как из старинной повести («Великого зеркала») и др.

Общую схему волшебного сказочного повествования «Пересмешника» повторяет книга Попова «Славенские сказки»; это как бы единый волшебный роман, причем изложение походов героя все время перебивается вставными рассказами о других действующих лицах. Следует отметить, что и у Попова мы встретим мотивы, отразившиеся в «Руслане и Людмиле».

Десятитомный сборник Левшина «Русские сказки»<sup>2</sup> повторяет «Пересмешник» и в том отношении, что в нем объединены волшебные сказочные повести с бытовыми, не лишенными реалистических черт. Волшебные сказки Левшина сходны с чулковскими; их отличием является стремление связать их содержание непосредственно с русским бытовым эпосом; в них действуют князь Владимир, Добрыня, Тугарин Змеевич, Чурила Пленкович, Алеша Попович и др., в них много отдельных деталей и выражений, взятых из былин. Но все это тонет в материале волшебного-рыцарского романа и в материале сказочном. Левшин не задавался целью напечатать произведения русского фольклора; он ограничился тем, что подцветил волшебную сказку книжного происхождения былинными именами и кое-где былинными формулами. Сам он указывает в предисловии в качестве образцов для своего произведения библиотеку французских романов, так называемую «Bibliothèque bleue» и библиотеку немецких романов: на их основе он и собирался «обрабатывать» русский фольклор.

Более интересны бытовые повести Левшина; укажу из них две: «Досадное пробуждение» и «Повесть о новомодном дворянине». Первая из них — это короткий очерк о бедном чиновнике Брагине, своего рода раннем прообразе Акакия Акакиевича.

<sup>1</sup> Впрочем эпизод с головой есть и в «Руслане Лазаревиче»; но у Пушкина он ближе к тексту Чулкова.

<sup>2</sup> Этот сборник в XIX в. приписывали Чулкову. О том, что автором его является Левшин, см. в книге В. Б. Шкловского «Чулков и Левшин», М. 1933.

Брагин имел склонность к пьянству; «казалось, что судьба никогда о нем не вспомнит, ибо Брагин не кликал ее ни жалобами, ни досадою, ни благодарностью».

Однажды Брагин сильно выпил; тогда начальник привязал его к рабочему столу цепью. Он возмущен; он говорит о том, что он пьет только вино, а «многие пьют кровь своих ближних, однако не всегда их за это сажают в железы»; сам начальник его систематически грабит людей «и гуляет на свободе». Вдруг явилась Брагину «прекрасная госпожа», одетая «на легкую руку»; она предлагает ему написать под ее диктовку ряд вопросов, зло обличающих взяточников и бюрократов; эта госпожа — богиня Фортуна. Она освободила Брагина и подарила ему волшебную шапку, благодаря которой он мог получить все, что хотел; он стал кутить, весело жить, стал красавцем; к нему приехала красавица, и он сделался ее женихом (она — тоже Фортуна); на свадьбе гости напились; после пира богиня хотела скрыться, но Брагин схватил ее; «А! теперь уж ты не вырвешься! Я поймал мое Счастье!» — сказал он, схватив ее в объятия и прижав ее к груди своей. «Что за чорт валается?» — кричал один из дозорных человеку, лежащему в грязи и схватившему за ногу свинью. Это был почтенный супруг Счастья, жалости достойный Брагин, который, ввечеру, возвращаясь из кабака, упал в лужу и почивал бы спокойно в одной до света, если б свинья по обонянию не добралась к нему в объятия, тронув его губы своим рылом. — Из сего видно, что счастье не всем позволяет ловить себя въяе, многие видят оное только во сне, хотя, впрочем, существование оно на свете сем зависит от воображения».

Другая повесть — это остро сатирическая биография дворянина Несмысла.

Отец его был подьячим, добывшим себе положение помещика. Несмысл не получил никакого образования и воспитания; отправляясь в Москву учиться, он, вместе со своим дядькой, ограбил отца, а в Москве закутил. В нем собраны все пороки «модной» дворянской молодежи. В конце концов, в поисках денег он собрался убить своего отца, но тот сам до этого умер. Затем Несмысл ведет самую безобразную жизнь, а окончательно разорившись, принимается за подьяческую службу, богатеет и женится на дворянке; умер он «как бы и честный человек».

Аналогичен сборнику Левшина по составу и характеру двухтомный сборник «Повествователь русских сказок», изданный в 1787 г. (составителем его был вероятно некий Тихонов).

Значение художественной прозы Чулкова, Попова, Левшина и др., несмотря на невысокий, за малыми исключениями, художественный уровень их произведений, очень велико. Это был целый фронт литературы, противостоявший фронту дворянского классицизма в качестве более или менее демократического искусства. Здесь выковывались первые основы движения литературы XVIII века к национальным, народным формам; здесь же подготавливался материал для построения реалистического стиля, рядом с другими руслами того же течения. Недостаток смелой обогащающей мысли, глубины культуры, ограниченность социального сознания, эмпиризм, характерные родимые пятна мелкобуржуазности не давали возможности Чулкову и его собратьям по перу подняться на подлинные высоты. Но они ввели в книжную новую литературу элементы народного творчества, они продолжали старинную традицию русской рукописной повести, они об-

ратились от отвлеченностей классицизма к обыденной жизни обычных людей, они явились предшественниками и А. Измайлова с его «Евгением» и Нарезного, а через них и Гоголя.

**«Анюта» Попова.** Существенным достижением данной группы писателей было и сравнительно широкое введение в литературу изображения крестьянства. В этом смысле характерным явлением следует признать комическую оперу в одном действии в стихах М. Попова «Анюта», появившуюся в 1772 году. Эта опера показательна с точки зрения ограниченности социально-идеологической позиции Попова, писателя, без сомнения, еще более осторожного, менее смелого, чем Чулкова. Попов выводит на сцену крестьян, причем они лишь в незначительной степени прикрашены. Попов хочет показать «мужика», как он есть: крестьяне (Мирон и Филат) сохраняют у него диалектологические особенности своей речи, несмотря на стихи; затем они вовсе не счастливы, не довольны своей крестьянской долей; более того, крестьянин Мирон может противопоставить свою тяжелую рабочую жизнь существованию дворян-бездельников, на которых работают другие; в его словах есть элементы протеста против крепостной эксплуатации. Все это выводит оперу за пределы дворянского искусства XVIII века. Но все же демократизм Попова умерен и ограничен на каждом шагу. Размышления Мирона о крестьянах и дворянах оформлены как ария в комической опере, ария полукомического персонажа, и этим сглажена, прикрыта острота этих размышлений. Кроме того, Попов рисует своих крестьян не только чертами сочувствия к их угнетенному положению, но и чертами презрения к мужику, и в этом опять сказываются поклоны в сторону хозяина страны — помещика. «Страмец, дурак, урод, скотина, мерзавец, плут, харя» и т. д. — вот эпитеты, адресуемые Анютой молодому крестьянину Филату; то ли дело дворянин Виктор; он человек другого, прекрасного мира. Когда Виктор и Филат столкнулись, и началась ссора, Виктор говорит: «Такой, как ты, скотина, знай соху с бороной», хотя значительны и последние слова Филата в этой сцене: «Да ведь и помни то, что также и хрестьяне умеют за себя стоять, как и дворяне».

Анюта, воспитанная в крестьянской среде, тем не менее полна благородных, героических чувств и изъясняет их возвышенным языком. Дело в том, что она дворянка, хотя сама того не знает. Итак, по опере Попова выходит, что дворяне благородны и культурны не только по воспитанию, но по самой своей крови, независимо от среды и условий жизни. Наоборот, как только крестьянин Мирон получает кошелек с деньгами, который он «с жадностью выхватывает», он начинает раболепно славить дворянина. Тоже и Филат; и он у Попова — раб по натуре. Получив деньги от Виктора, своего соперника, отнявшего у него невесту, Филат, «бросясь от радости на колени», говорит:

Ах, милостивой мой и честный господин,  
Прямой ты дворянин!

С точки зрения Попова крестьянам высокие чувства несвойственны, они любить не умеют.

Сюжет «Анюты» не оригинален; любовь молодых людей неравного сословно-классового положения была темой многих французских комедий XVIII века, причем именно таким же в сущности образом, т. е. при помощи снятия неравенства, тема могла и разрешаться. Интересно сравнить «Анюту» с комедией Вольтера «Нанина» 1749 г. (также написанной в стихах),<sup>1</sup> с которой опера Попова имеет много сходного. Здесь также дворянин, граф, любит девушку из народа и любим ею, есть и крестьянин-садовник, претендент на ее руку. Этот мотив не развернут у Вольтера. Но характерна разница в развязке обеих пьес. И у Вольтера в конце пьесы у героини обнаружился отец и тоже военный. Вольтер как бы подсказывает зрителю возможность социально-примирительной развязки; отец героини появляется на сцене; он проявляет такое благородство мыслей, что мать графа спрашивает его: «Значит вы по рождению дворянин?» — и зритель ждет положительного ответа, но ответ отрицателен. Несмотря на то, что Нанина не дворянка, граф поборол в себе феодальный предрассудок и женился на ней; Попов же не осмелился женить своего Виктора на крестьянке. И еще одно: плебеи у Вольтера благородны, и их нельзя прельстить деньгами. Отец Нанины отвергает подарок ей со стороны дворян, так как он подозревает, что подарок куплен «проступком» его дочери. И здесь между Вольтером и Поповым разница, смысл которой ясен.

И все же, даже ограниченные социальной робостью элементы реализма и в раскрытии темы крестьянства и в самом разговорном стиле стиховой оперы Попова, как и выражение сочувствия крестьянам в «Анюте» заслуживают внимания.

«Анюта» была первой русской комической оперой<sup>1</sup> и, что важнее, первой русской драматической пьесой с крестьянской тематикой (во Франции передовая драматургия именно в это время уже ввела крестьянскую тему в круг своих интересов). В этом ее несомненная заслуга. За «Анютой» последовали другие пьесы на «демократические» темы, причем это были именно комические оперы. Этот жанр, не использованный Сумароковым, сделался как бы противовесом, противопоставленным против классических жанров трагедии и комедии, изображавших «героев» и дворян. Впрочем, по мере проникновения в комедию влияний буржуазной драмы, и она постепенно начинала допускать темы не только дворянские. Но прежде всего была завоевана для изображения народа, хотя бы нередко прикращенного с помещицкой точки зрения, именно комическая опера.

В данной связи нет необходимости останавливаться на пьесах о крестьянах, написанных представителями школы Сумарокова — Хераскова, либеральными дворянами, воспитанными литературой классицизма; без сомнения и для них «Анюта» была своего рода образцом, наравне с французскими пьесами. Укажу лишь, что сюда относятся комические оперы Н. П. Николева «Розана и Любим» (написана в 1776 г., представлена впервые в 1778 г.), комическая

<sup>1</sup> Комические оперы XVIII в. при постановке не пелись целиком; текст оперы произносился, как в комедии, кроме вставных арий, дуэтов и т. д., которые пелись; эта структура напоминает позднейшие водевиль и оперетту.

опера Я. Б. Княжнина «Несчастье от кареты (1779), комическая опера Хегаскова «Добрые солдаты» (1779) и др.; сюда же относится, например, комедия Н. Прокудина «Судьба деревенская» (1782).

**Оперы Аблесимова и Матинского.** В несомненной связи с творческими установками писателей типа Чулкова и Попова стоят комические оперы Аблесимова и Матинского<sup>1</sup>. «Мельник колдун, обманщик и сват» А. А. Аблесимова был поставлен впервые на сцену в 1779 г., имел необычайный, шумный успех, шел на русских сценах в столицах и в провинции несколько десятков лет и принес популярность имени своего автора, незначительного нищего литератора. Аблесимов состоял в начале своей карьеры писцом при Сумарокове, поместил даже одно стихотворение в его «Трудолюбивой Пчеле», но потом отошел от школы «российского Расина». «Мельник» был его единственным успехом. Это веселая и немудрая пьеска о русских крестьянах. Сюжет ее до крайности прост и не совсем оригинален (вероятно, он восходит к опере Ж.-Ж. Руссо «Деревенский колдун»): крестьянин Анкудин хочет выдать свою дочь Анюту за крестьянина, но его жена Фетинья, происходящая из обедневшей дворянской семьи, требует, чтобы ее зять был дворянином; Анюта и крестьянин Филимон любят друг друга, но причуда Фетиньи — помеха их счастью. Мельник Фаддей, уверяющий, что он колдун, берется устроить свадьбу Анюты и Филимона. Он устраивает дело, говоря Анкудину, что Филимон — крестьянин, а Фетинье, что он дворянин, и он не лжет, так как оказывается, что Филимон — однодворец. Публику прельстил в «Мельнике», конечно, не этот сюжет, а живая речь диалога, относительно хорошо передающая народный язык, а в особенности и в первую очередь элементы фольклора, появившиеся уже не в книге, а в живом сценическом воплощении. Это были прежде всего песни, т. е. собственно говоря не столько текст песен, из которых далеко не все восходят к фольклорным мотивам, сколько звучание их в музыке, которая была, видимо, целиком построена на народных мелодиях или же прямо использовала их. Затем, в третьем и последнем действии оперы Аблесимов показал на сцене нечто вроде девишника, также с песнями. Впечатление от народной музыки, от звучащей народной песни было необыкновенно сильно, и опера Аблесимова сделалась одним из крупных фактов в истории обращения русской литературы и русского театра к народному стилю, к проблеме национальной культуры, несмотря на полную безыдейность этой оперы, даже на идеализацию жизни крестьян, имевшую приспособленческий характер, на довольно примитивную характеристику их и готовность драматурга изобразить крестьян людьми простоватыми и грубоватыми, — и только.

Национальный колорит принес большой успех и комической опере Михаила Матинского «С.-Петербургский Гостиный двор» (1787). Матинский был крепостным графа Ягужинского. Ему удалось получить образование и общее и музыкальное, так что он был и писателем и композитором. Впоследствии он освободился от крепостной зависи-

<sup>1</sup> Следует и здесь подчеркнуть, что эти оперы, в особенности «Мельник» Аблесимова, пользовались успехом не только в «разночинской», но и в дворянской среде. Но ведь и пьесы Бомарше вызывали восторги французских аристократов.

мости и был преподавателем в Смольном институте. Он издал несколько работ по геометрии, географии, занимался переводами, писал пьесы. К тексту «Гостиного двора» он сам написал музыку.

В опере Матинского изображены купцы, подьячие, появляются и дворяне из небогатых, есть и крестьянин. В центре оперы — образ купца-плута, самодура и скряги, образ живой, предвосхищающий самодуров в комедиях Островского, как и весь чрезвычайно реально показанный быт купечества в пьесе Матинского. Его язык, простой и красочный, также весьма реален. Крестьянин говорит у него, как крестьяне в «Моте» Лукина, народным говором, причем использованы диалектические особенности Западного края, «цоканье», «дзеканье» и т. д. В первом действии на сцене показан Гостиный двор с лавками, купцами, зазывающими покупателей и т. д. Но, вероятно, наибольший успех имело второе действие оперы, в котором на сцене со всеми деталями происходит старинный обряд сговора, поются народные песни, произносятся обязательные по ходу обряда слова и т. д.

В том же ряду демократических по своему духу комических опер стоит и «Кофейница», написанная в 1783 г. четырнадцатилетним Крыловым, изобразившим в ней горькую долю крестьян, находящихся во власти жестокой и взбалмошной помещицы.

**Демократическая наука и публицистика.** Выше уже указывалось на характерные черты ограниченности и слабости, понижавшие идейную и художественную значимость литературного творчества представителей внедворянского, «разночинного» фронта словесного искусства в России в середине XVIII века. Необходимо еще раз подчеркнуть, что этими недостатками не страдало научно-публицистическое творчество демократической ориентации того же времени. Начиная с 1760-х годов накапливаются в области политических учений и философии материалы для построения подлинно радикального демократического мировоззрения, в итоге приведшие к формированию революционного мировоззрения Радищева.

В 1769 г. магистр Московского университета Дмитрий Аничков написал небольшое исследование-диссертацию: «Рассуждение из натуральной богословии о начале и происшествии натурального богочитания». Он доказывал, что происхождение религии — земное; плохо прикрытый атеизм автора явствовал из «рассуждения» от начала до конца. Московский архиепископ Амвросий подал донос в синод о «соблазнительной», «вредной» атеистической работе Аничкова, — и началась тяжелая цензурная история, к счастью, не принесшая беды смелому магистру, но все же затруднившая ему университетскую карьеру, хотя он согласился на некоторое смягчение и переделку своей работы.

Говорили, что вдохновителем или помощником Аничкова при написании им его «несчастной» диссертации был другой работник университета, известный русский юрист XVIII века, Семен Десницкий. Еще в 1768 г. он произнес (и напечатал) речь — «Слово о прямом и ближайшем способе к научению юриспруденции»; здесь он обрушивался на схоластику и на юристов, обильно использованных абсолютистскими писателями, Гуго Гроция и Пуфендорфа; Десницкий учился в Глазго и был учеником Адама Смита. Он проповедует новую буржуазную науку. Попутно он нападает на монахов, говорит, как и Аничков, что богов создал страх человеческий, затем доказывает, что власть в государстве произошла не от бога, а историческим путем.

Десницкий пытается мыслить исторически, даже историко-социологически. Он стоит на пути преодоления механистичности рационалистического

мировоззрения; этот попович и профессор, обучавший не одно поколение студентов, горячо, последовательно, смело пропагандировал мировоззрение демократического склада.

Как и Десницкий, учился за границей (в Кенигсберге и Лейдене) профессор медицины в том же Московском университете Семен Зыбелин. В его речах на медицинские темы видна его идеологическая установка. Он интересуется крестьянским бытом, крестьянскими детьми; он остро ставит проблему народонаселения.

Не нужно думать, что ученые демократы встречались только при Московском университете. В Петербурге развернулась деятельность, может быть, наиболее замечательного из них, Якова Павловича Козельского. Он происходил из Украины, из беспоместной военной среды. Он учился при Академии наук, был учителем в кадетском корпусе, затем служил на Украине. Он писал книги по математике, механике, анатомии, ботанике, философии, переводил исторические сочинения и другие книги; это был человек энциклопедических интересов и знаний. Он был сторонником опытных и практических наук, врагом схоластики и сторонником свободы науки. Центральное произведение Козельского — «Философические предложения» (1768). Дух свободной критической мысли, дух отрицания настоящего веет в этой книге. Козельский свергает авторитеты; он требует на все доказательство опыта, разумного убеждения. Он увлечен идеями Руссо и в то же время Гельвеция. Он сенсуалист и явно склоняется к материализму. Поразительны главы книги, посвященные политическим вопросам. Козельский, почти не скрывая этого, агитирует против самовластия; он, без сомнения, сочувствует республике, демократии. Он дает широкую, развернутую программу, утопическую, но смелую и радикальную. И самое главное — он недвусмысленно высказывается против всякого социального неравенства, и сословного и имущественного, против всякого угнетения человека человеком и сословия сословием. Он проектирует общество, в котором все работают, в котором «всякого человека труд уравнивает».

Козельский полон социального гнева. Он решительно полемизирует с христианской моралью всепрощения и непротивления. Он требует мести злодеям, требует применения к ним зла. Он обвиняет философов, стремящихся идеологически обезоружить социальный гнев поработанных.

Было бы неосторожно утверждать, что люди вроде Десницкого, Аничкова, Козельского составляли силу, способную воздействовать, скажем, на политику правительства. Но несомненно, что в крепостнической России XVIII в. были отдельные группы, как бы оазисы, были люди, мыслившие демократически и смело, мало того — высказывавшие свои мысли и способные повлиять на своих учеников, на те или иные явления художественной литературы. Разночинцы XVIII в. еще до Радищева, задолго до «Путешествия из Петербурга в Москву» начали работу по созданию радикально-демократического мировоззрения. Подлинной базой, на которой вырастали передовые взгляды литераторов-демократов, сознательно или бессознательно для них самих, была упорная борьба народа за свою свободу. Это не значит, конечно, что Козельский или, например, Аничков были идеологами крестьянства; но это значит, что внутренний пафос, жизненность и смысл борьбы этих литераторов против феодального мировоззрения придавала борьба всего угнетенного народа против феодального угнетения.

К сожалению, до нас дошло очень мало письменных памятников литературного творчества, возникшего непосредственно в крепостной среде. Между тем, мы можем утверждать, что творчество это было достаточно содержательно, а может быть и обильно, даже помимо сохранения, продолжения и развития традиционных форм фольклорного искусства. В тех демократических, но грамотных слоях, которые сливались с крестьянством в XVIII веке, все более распространялась письменная и даже печатная книга; попадала она и в крестьянские руки, в руки крепостных слуг, и даже в солдатские казармы. Мы



знаем не мало крепостных интеллигентов XVIII века, литераторов, художников, музыкантов, актеров, как получивших образование, так и лишенных его. Естественно, что крепостные интеллигенты тяготели в своем творчестве к усвоенным им формам искусства высших классов, хотя в меру своей социальной сознательности и они вводили в свои произведения своеобразную демократическую струю<sup>1</sup>. Но крестьяне, не достигшие уровня интеллигентов, хотя бы и не обученных «правильно», оставались ближе к древним фольклорным формам и традициям старинной письменности. Они писали свои стихи или прозу не для печати, конечно, и могли позволить себе быть в своем творчестве откровеннее, смелее, тем более, что распространялись их произведения в классово близком кругу. Тем не менее лишь несколько текстов таких произведений известны пока что науке, и это объясняется как тем, что рукописи, ходившие в крестьянской среде, не попадали в дворянские архивы и до нас не дошли, так и тем, что «начальство» преследовало и уничтожало все проявления народного недовольства и гнева. В области стихотворства, — я опять подчеркиваю, что речь идет не о фольклоре, а о письменной поэзии, возникшей в народной среде, — укажу, например, «Плач холопов» или группу «Челобитных в небесную канцелярию». «Плач холопов» — памятник датированный; он написан в 1767—1769 гг.; это видно из того, что в нем упоминается Комиссия нового уложения как явление современное. Автором «Плача» был неизвестный нам по имени крепостной, слуга-грамотей, не лишенный некоторой степени книжной культуры. Стихотворение написано без правильного размера, но с рифмами, в стихотворческой традиции виршей конца XVII — начала XVIII века. Стил ь его, характерный и для других произведений того же круга, отмечен чертами реализма, простотой самой речи, яркостью народной фразеологии, прямой выражения идейного содержания.

«Плач холопов» — очень сильная вещь; это тяжелый стон угнетенных рабов, полный тоски, отчаяния и глубокой ненависти к поработителям. Поэт-крепостной прекрасно разбирается в механизмах классового господства помещиков и объясняет их своим читателям (такие «плачи» скорее всего бытовали в списках более, чем в устной передаче). Его стихотворение агитационно; оно открывало глаза на классовый смысл многих социальных явлений, окружавших крепостного, но не всегда ему понятных. С другой стороны, ряд конкретно-бытовых деталей и яркая лирическая окраска стихотворения оживляют и образно обогащают стихотворение.

Никаких революционных выводов из нарисованной им картины гнета и ужаса автор «Плача холопов» не сделал. В конце стихотворения он склоняется к пассивному отчаянию. Но страстность всего стихотворения, убедительность его антипомещичьей пропаганды, сила негодования, бьющего через край, непримиримость отношения к рабству — все это придавало стихотворению в целом явно бунтарский характер. Накануне появления Пугачева такие стихи звучали набатом, призывающим к восстанию.

<sup>1</sup> См., например, стихи о «неволюшке» крепостного живописца, принадлежавшего кн. Н. С. Долгорукову, цитированные в брошюре Л. П. Гроссмана «Поэты крепостной поры», М. 1926.

Достаточно решительно высказывают протест угнетенных, по свободных волей, разумом, творчеством людей и стихотворные челобитные в небесную канцелярию, также носившие названия плачей; они построены в виде пародий на формулу официального прошения и включаются тем самым в старинную русскую традицию сатир на бюрократию и бюрократизм. Содержанием их является исчисление тягот, несправедливостей, издевательств, которые приходится выносить народу, и горькие, а подчас и гневные жалобы на угнетателей.

Повидимому, более ранним из дошедших до нас текстов этого рода является «Челобитная к богу» от крымских солдат, относящаяся, вероятно, к 1770-м годам (текст этой челобитной известен пока что в нескольких списках, заключающих варианты). Вслед за ним уже идет «Прошение в небесную канцелярию» (или плач)<sup>1</sup> экономических крестьян (опубликованы три списка, дающие варианты); исследователи относят его то к концу XVIII века (после 1778 г.), то с большей вероятностью, даже к началу XIX в. Во всяком случае, перед нами только два звена из цепи. «Плачи» и «Челобитные» существовали, без сомнения, и до 1770-х годов и между 1770—1800-ми годами.

Мы не можем на основании имеющегося у нас до сих пор материала воссоздать всю картину письменной поэзии народа в XVIII веке, но мы можем составить представление об общем характере ее и можем утверждать ее идейную и художественную значительность. Прозаическая письменность народа, вновь создававшаяся в XVIII столетии, известна нам еще менее, чем поэзия. Мы можем лишь предполагать, что она была значительно ближе к формам устного фольклора. Так, две маленькие крестьянские повести, дошедшие до нас в списке XVIII века и созданные тогда же, — «Повесть Пахринской деревни Камкина» и «Сказание о деревне Киселихе», — теснейшим образом связаны с фольклорными сатирическими новеллами, если не являются записью фольклора, сделанной каким-нибудь грамотеем из народа. Содержанием повестей является веселая и в то же время социально-острая насмешка над суровым, но глупым помещиком, над богачом, над чиновником. Всем им противостоит в первой повести умный и ловкий крестьянин-ремесленник Янька Наумов, оставляющий в дураках барина. Живая народная речь повестей, шутки и прибаутки, уснащающие ее, еще более приближают их к фольклору. Явная социальная тенденция повестей с несомненностью устанавливает их происхождение в крестьянской среде, причем они свидетельствуют о трезвом и свободном понимании этой средою своих взаимоотношений со своими угнетателями.

Крепкую связь с фольклором обнаруживают и превосходные образцы народно-бунтарского красноречия и публицистики, заключенные в пугачевских манифестах. Эти манифесты являются замечательными памятниками открытой классовой борьбы крестьянства против помещичьего режима и в то же время замечательными памятниками народной речи.

<sup>1</sup> См. публикацию А. Д. Седелникова «Плач-памфлет о крепостной доле», «Литература и марксизм», кн. IV, 1931.

- В. В. Сиповский, Очерки из истории русского романа, т. I, ч. 1 и 2, СПб 1909—1910.
- В. В. Сиповский, Из истории русского романа и повести, СПб 1903 (Библиография).
- В. В. Сиповский, Из истории русского романа XVIII века, Ванька Каин, СПб 1902 (или в Извест. Отд. Русск. яз. и словесности, Акад. наук, 1902 г., т. VII, кн. 2).
- А. Н. Пыпин, История русской этнографии, т. I, СПб 1892.
- А. Кирпичников, Очерки по истории новой русской литературы, СПб 1896; изд. 2-е, СПб 1903 (статья «Курганов и его Письмовник»).
- Г. А. Гуковский, Идеология русского буржуазного писателя XVIII века (Извест. отд. общ. наук Акад. наук СССР, 1936, № 3, об Эмине).
- В. И. Лукин и Б. Ельчанинов, Сочинения, СПб 1868, статья о В. И. Лукине А. Н. Пыпина.
- В. Б. Шкловский, Матвей Комаров, житель г. Москвы, М. 1929.
- В. Б. Шкловский, Чулков и Левшин, М. 1933.
- Г. А. Гуковский и В. Н. Орлов, Подпольная поэзия 1770—1780 годов («Литературное наследство» № 9—10, 1933).
- В. Ржигга, Крестьянские повести XVIII века (там же).
- Г. А. Гуковский, Солдатские стихи XVIII в. (там же).
- Н. Харджиев, «Как хочешь назови», неизданная комедия М. Д. Чулкова (там же).
-



# РУССКОЕ ВОЛЬТЕРИАНСТВО

## САТИРИЧЕСКАЯ ЖУРНАЛИСТИКА

### О Ф И Ц И А Л Ь Н А Я

### Л И Т Е Р А Т У Р А

**Т**ВОРЧЕСКАЯ деятельность Сумарокова уже остро поставила проблему, ставшую вскоре центральной, ведущей для всей русской общественной мысли, — проблему внутреннего переустройства русского государства.

**Положение культуры в России в 1770—1790 годах.** Задачи, вставшие перед Россией, как государством, в конце XVII и начале XVIII века, были успешно разрешены во время Петра, и эти успехи получили окончательное закрепление при Елизавете Петровне и Екатерине II.

Велики были завоевания последней трети XVIII столетия в области культуры. Помещицкому правительству приходилось уступать в этом отношении той мощной воле к просвещению, которую все более энергично заявляли самые различные слои населения. При Екатерине II был открыт целый ряд школ как в столице, так и в провинции. Московский университет сделался в это время крупным центром культуры. В Петербурге и в Москве организовался ряд литературных и научных обществ. В частности, имела большое значение для развития сельского хозяйства деятельность Вольно-экономического общества в Петербурге, популяризовавшего в своих изданиях многочисленные достижения агрономической науки и опыт лучших агрономов.

Русское искусство переживает во второй половине XVIII столетия период большого подъема.

Более и более растет в это же время и количественно и качественно русская интеллигенция. Высокообразованные люди, владеющие высотами мировой культуры их времени, в 1770—1790-х годах считаются уже не единицами и даже не десятками, а сотнями. Их выдвигают и наиболее передовые слои дворянства, и более демократическая социальная среда. Тут и замечательный дворянский публицист и историк князь Мих. Мих. Щербатов, библиотека которого

заключала 15 тысяч книг, и такие ученые, мыслители и литераторы из «разночинцев», как Десницкий, Зыбелин, Козельский. Количественно и качественно расцветают и литература и журналистика. Уже в 1772 г. известный писатель-публицист и просветитель Н. И. Новиков в своей книге «Опыт исторического словаря о русских писателях» перечисляет около 220 крупных и мелких литераторов своего времени. За 25 лет с 1776 г. по 1800 г. было издано в России почти втрое больше книг, чем за 50 лет до того (с 1725 по 1775 г.), а именно: около 6500 книг, не считая церковных изданий, газет и журналов. Литературная жизнь страны становится все более интенсивной.

Русская государственность и русская культура во второй половине XVIII века могла гордиться значительными успехами. Но то же самое время в русской истории отмечено страшным развитием самодержавного произвола, крепостничества, самоуправства чиновничьей братии, все большую роль игравшей в государстве. Материальными плодами усилий и побед русского народа воспользовалось по преимуществу дворянство. Помещики, окончательно захватившие власть в государстве, завоевав морские пути на Запад, стали усиленно торговать, вывозить за границу товары, добытые их крепостными, наживать деньги. Они все более усиливали эксплуатацию крестьян, добившись бесконтрольной и неограниченной власти над ними. Верхи помещичьего класса, увлекаясь внешней стороной западной культуры, втянулись в привычки непомерной роскоши. Наглые вельможи грабили страну, как хотели. Пример подавал двор императрицы, поглощавший на праздники, пиршества, постройки, наряды огромную часть государственного бюджета.

На крепостных фабриках и заводах рабочих заставляли работать с раннего утра до поздней ночи в каторжных условиях, почти без платы. Помещики присвоили себе полную власть над личностью крепостного; они избивали своих «рабов», ссылали их, когда хотели, в Сибирь, пытали, мучили, и правительство смотрело на все это сквозь пальцы. Основное социальное противоречие эпохи, противоречие крепостничества, обострялось и обнажалось до предела.

Естественно, что все передовые силы общества и культуры, вся передовая литература в центре своего внимания поставили вопрос о внутреннем устройстве государства, о его социальном укладе. Завоевания Петровского времени ставили настоятельно вопрос о дальнейшем движении страны вперед; этому движению явно уже начинал мешать режим крепостничества и самодержавия. И вот началась в русской литературе великая борьба против того и другого, тянувшаяся в течение полутора столетий.

**Просветители и русское «вольтерьянство».** Поднявшись на борьбу со злом феодализма, русская культура ответила на общеевропейское движение, возглавленное во второй половине XVIII столетия французским предреволюционным просветительством. Наступала великая эпоха свержения феодализма на Западе Европы. Передовые круги французской буржуазии, в те времена полной революционного пафоса, готовы были на время объединиться с народными массами в борьбе против общего врага, феодального уклада. В литературе выступает блестящая плеяда писателей, публицистов, философов,

ставящих своей задачей просветить широкие круги населения Франции, дискредитировать феодализм, показать несправедливость власти феодального короля, показать возмутительную деятельность церкви, пособника и участника подавления народа, разрушить власть феодальных предрассудков. Французские просветители требовали ликвидации дворянских привилегий, ликвидации деспотии, ликвидации власти и влияния церкви. «Раздавите гадину», т. е. церковь, таков был лозунг всей многообразной деятельности вождя просветителей Вольтера. На позиции материализма и полного отрицания бога стали философы-просветители Дидро, Гельвеций, Гольбах. Самым радикальным и демократическим в политическом смысле из всей плеяды свободных мыслителей Франции этого времени был Жан-Жак Руссо, доказавший право народа на революцию против угнетателей.

Проповедь французских писателей, готовивших революцию в умах в то время, как она зрела уже в самом социальном укладе страны, звучала далеко за пределами их отечества; она звучала на всю Европу. Вольтер стал некоронованным монархом умов, власть которого простиралась от Лондона и Мадрида до Петербурга и даже до Иркутска.

Чем острее и мучительнее ощущалось лучшими русскими людьми недовольство крепостническими порядками, подьяческим режимом, самодержавием, тем живее они откликались на проповедь Вольтера, Гельвеция, Руссо, тем с большим энтузиазмом они сами включались в работу по пропаганде идеалов свободы от пут феодализма и церкви. «Вольтерьянство» становится чрезвычайно распространенным явлением в России. Множество людей из самых различных слоев общества оказываются вовлеченными в общеевропейское движение, участвуют в идейной революции, возглавленной великими французами. Множество людей отказывается от прадедовской веры в христианского бога, отказывается признать существующий социальный порядок справедливым и нормальным. Произведения французских просветителей в тысячах экземпляров расходятся по России в подлиннике и в то же время появляется много переводов их на русском языке. Русское просветительство становится фактом большого общественного значения. Идеями Вольтера, Монтескье и Гельвеция пользуются даже дворянские либералы как оружием для борьбы против устоев русской крепостнической государственности; в руках радикально настроенных демократов это оружие становится совсем опасным для всего строя в целом.

Начиная с 1750-х годов множество переводов произведений Вольтера появилось в России как отдельными книжками, так и в журналах. Среди переводчиков мы встречаем имена крупных писателей и рядом с ними имена культурных аристократов. Таковы, например, Сумароков, Богданович, Херасков, Княжнин, Фонвизин и другие. Одним из первых переводчиков Вольтера был юноша А. Р. Воронцов, впоследствии друг и покровитель Радищева, с детства, с двенадцатилетнего возраста, зачитывавшийся Вольтером. Усердным пропагандистом Вольтера в 1780-х годах был состоятельный помещик И. Г. Рахманинов, издавший ряд своих переводов его произведений. Помимо печатных изданий переводы вольтеровских вещей расходились в списках.

Вслед за Вольтером распространились по России сочинения и идеи Руссо, Дидро, Гельвеция, Рейналя, Мабли и других. Эти сочинения и идеи падали на подготовленную почву.

Основы философского и политического учения французских просветителей — пусть в умеренной интерпретации, — проникали в преподавание правительственных учебных заведений, в кадетские корпуса, в Московский университет. Вольнодумство проникало даже в круги, близкие к трону. В журнале «Невинное Упражнение» (1763), издававшемся под руководством приятельницы Екатерины II, Е. Р. Дашковой, печатались переводы отрывков книги Гельвеция «Об уме». Граф П. С. Потемкин, близкий родственник «светлейшего» и один из придворных карьеристов, переводил Руссо, в частности, его рассуждения о начале неравенства и о науках и искусствах, и «Новую Элоизу». Было бы неверно относить вольнодумство аристократов и придворных только за счет моды на вольтерианство, хотя, несомненно, что такая мода была и кое-кто кокетничал ею. В основе всего этого течения, охватившего самых разных людей от некоторых магнатов, до разночинцев-ученых, лежало весьма серьезное обстоятельство. Недовольство социально-политическими порядками России.

**Екатерина II и идеи просвещения.** В 1762 г., когда вступила на трон Екатерина II, просветительское движение в России было уже в полной силе. Противодействовать ему открыто Екатерина не могла, особенно на первых порах. Ей приходилось лавировать, давать неопределенные обещания либералам и в то же время укреплять позиции крепостников. Уже вскоре потом Екатерина поняла и хорошо усвоила, что именно крепостники — основная сила дворянства, что надо опираться на них. Но в то же время, в течение ряда лет, во всяком случае до Пугачевского восстания, Екатерина заигрывала с либералами, демонстрировала свое сочувствие передовым идеям века, говорила, что Вольтер — ее любимый писатель, ее учитель. В 1760-х годах развивается целое течение официального «просветительства», в сущности противостоящее подлинному просветительству как дворянскому, так и демократическому. Создавая это официальное течение, Екатерина имела в виду ввести движение общественной мысли в рамки, удобные для нее, для помещичьего правительства вообще. Она хотела обмануть общественное мнение, обольстить его и развратить своими иллюзорными заявлениями, не обязывающими ее к усвоению и пропаганде настоящих освободительных идей. Всякие же проявления этих идей всерьез Екатерина усердно старалась подавить.

Желая создать в своей стране иллюзию просвещенной монархии, Екатерина была также заинтересована в обольщении общественного мнения Западной Европы. Она развернула целую кампанию лжи и всяческих эффектов, чтобы прослыть на Западе «философом на троне», благодетельницей своих подданных, чуть не освободительницей их. Она вступила в переписку с Вольтером, комплиментировала старого мудреца, хвастала изо всех сил успехами своего царствования и держала его в курсе политических, а в особенности внешне политических дел России, освещенных так, как этого хотелось ей, Екатерине; лгала она при этом весьма усердно. Она сообщала Вольтеру, что в России распространена полная веротерпимость, свобода мнений. Затем она уверяла Вольтера, что весь народ в России благоденствует, что «в России нет мужика, который не ел бы курицы, когда ему угодно, а с некоторого времени они предпочитают курам

индеек». Конечно, Екатерина хорошо знала, что крестьяне в России массами голодают и мяса не видят месяцами, а иногда и годами. Екатерина переписывалась и с другими просветителями; она поддержала материально Дидро, человека сильно нуждавшегося. Она добилась того, что французские просветители хвалили ее. Однако они не были: так наивны, чтобы верить ее либеральным декларациям. Вольтер писал в частном письме Даламберу: «Философии не приходится особенно хвалиться такими ученицами... как прекрасная Като» (так он называл Екатерину).

Характерный конфликт между словом и делом Екатерины обнажился, когда кто-нибудь из философов решался приехать в Россию. В 1765 г. в Россию приехал просветитель, экономист и государствовед по специальности, Мерсье де ла Ривьер. Он надеялся на то, что императрица-философ предоставит ему право произвести в России обширные опыты насаждения рая на земле. Его продержали в Петербурге несколько месяцев, не пуская в Москву, где была в это время Екатерина, затем ему дали понять — довольно прозрачно, что ему пора ехать обратно. Когда Екатерина вернулась в Петербург, она побеседовала несколько минут с Мерсье де ла Ривьером и пожелала ему счастливого пути. Затем он уехал на родину. На том и кончились его мечты о насаждении рая в империи Екатерины.

В 1773 году в Петербург приехал Дидро, хотевший лично поблагодарить Екатерину за ее подарки. Он прожил здесь пять месяцев (в это время как раз разыгралось Пугачевское восстание). С Екатериной он виделся постоянно и с глаза на глаз. Дидро говорил, убеждал, проповедывал. Екатерина отделялась двусмысленными замечаниями, явно подсмеиваясь внутренне над философом и его надеждами убедить самодержицу дать свободу народу. «Почему Россия управляется хуже Франции? — говорил Дидро, — потому что свобода личности сведена здесь к нулю, верховная власть слишком еще сильна и естественные права слишком еще урезаны... всякий произвол дурен». Он задавал Екатерине вопросы, например: «Не имеет ли дурных последствий именование собственности крестьянами?» Она отвечала неопределенно: «Каждое государство имеет свои недостатки, пороки и неудобства». Он спрашивал, существуют ли определенные условия, нормы повинности крестьян помещикам; она отвечала: «Условий нет, но всякий благоразумный хозяин бережет корову, которую доит». Дидро настаивал на том, что надо создать в России парламент, надо ограничить самодержавие конституцией английского типа. Екатерина отвечала, что русский народ не хочет свободы и парламента. Дидро наметил в своих беседах с Екатериной обширную картину необходимых преобразований, начиная с освобождения крестьян и ликвидации самодержавия и кончая распространением просвещения в народе. Все эти проекты, конечно, нисколько не повлияли на царицу, занятую в это время свирепым подавлением восстания поработанного народа и всемерным усилением деспотии.

Откровенно выраженный характер социальной демагогии имел также ряд мероприятий Екатерины, публично проводившихся ею в самой России. В 1765 г. было основано в Петербурге официальное Вольное экономическое общество, ставившее своей задачей усовершенствование, главным образом, земледелия в России. В числе учредителей общества были крупные вельможи, начиная с любовника Екатерины Гр. Гр. Орлова. В том же 1765—1766 г. в общество поступили два письма от «неизвестной особы», заключавшие следующий вопрос: «В чем состоит или состоять должно... имение и наследие хлебопашца?», т. е. его неотъемлемая собственность. При втором письме был присоединен ящичек с тысячью червонцев. Подписаны



письма были буквами «И. Е.», т. е. императрица Екатерина. Общество объявило через печать в России и за границей конкурс на лучшую работу на заданную «неизвестной особой» тему, причем самая тема была сформулирована так: «Что полезнее для общества, чтоб крестьянин имел в собственность землю или токмо движимое имение и сколь далеко его права на то или иное имение простираются должны?» Таким образом, на обсуждение был поставлен, в сущности, вопрос о границах и характере крепостничества. Екатерина как будто бы шла навстречу планам либералистов относительно ограничения его. Однако этот жест императрицы остался жестом и только. На конкурс было представлено 162 работы со всех концов Европы. Лучшей из них была признана работа, написанная французским ученым Беарде де л'Абе, который считал необходимым освобождение крестьян. Впрочем, члены общества из всех сил препятствовали напечатанию статьи Беарде, и лишь нажим со стороны правительства заставил их уступить. Русских сочинений на конкурс было представлено всего семь, и только одно из них было отмечено конкурсной комиссией: либеральная статья ученого юриста А. Я. Поленова. Впрочем, члены комиссии, возмущенные вольностью мыслей и выражений Поленова, потребовали, чтобы он переработал свою статью, смягчив ее, и все же отказали ему в напечатании его работы. Вообще из всей шумихи с конкурсом Вольного экономического общества ничего не вышло, как этого и хотела Екатерина, затеявшая все дело. Подавляющее большинство работ, присланных на конкурс, не было опубликовано. Само собой разумеется, что никаких практических выводов из конкурса правительство Екатерины не сделало.

Другие, еще более «невинные» демонстрации «либерализма» относятся к 1767 году. В этом году Екатерина со свитой путешествовала по Волге на судах. Перед выездом она получила из Франции от Мармонтеля, просветителя и сотрудника «Энциклопедии», экземпляр только что вышедшей его книги «Велизарий», содержащей в художественной и популярной форме изложение учения о государстве в понимании энциклопедистов умеренного толка. «Велизарий» вызвал жесточайшие нападки во Франции со стороны реакционных церковников за проповедь веротерпимости; вокруг него разгорелась острая полемика, в которой принял участие и сам Вольтер. Прочитав «Велизария» на Волге и хорошо зная о том шуме, который был вызван книгой, Екатерина послала Мармонтелю любезнейшее письмо, выражавшее сочувствие его идеям. Затем Екатерина и ее придворные взяли коллективно перевести книгу Мармонтеля на русский язык. Главы книги были распределены между переводчиками, и скоро перевод поспел. Участвовали в нем: А. П. Шувалов, И. П. Елагин, А. В. Нарышкин, Г. В. Козицкий, т. е. придворные-литераторы и придворные нелитераторы, как Г. Г. Орлов, З. Г. Чернышев и др. Девятую главу перевела Екатерина (ее нетвердый русский язык, без сомнения, редактировался другими). О ходе перевода сообщали и Мармонтелю и Вольтеру, чтобы получше раздуть эффект: императрица и ее придворные переводят, пропагандируют книгу, на которую воздвигнуто гонение на родине ее автора. Мармонтель, конечно, отвечал изящными комплиментами. В 1768 г. перевод вышел в свет (без указаний имен переводчиков), с посвящением его архиепископу тверскому, посвящением нарочитым по своему адресату и еще усилившим эффект.

В том же 1767 г., когда Екатерина переводила «Велизария», в Москве были изданы три тома «Переводов из Энциклопедии», т. е. избранных статей, переведенных из знаменитого издания Дидро и Даламбера. Участниками издания, переводчиками, были придворные Екатерины,

те самые, которые участвовали в переводе «Велизария» (А. П. Шувалов, А. И. Бибиков, С. М. Козмин и др.), а также литераторы из круга Хераскова (сам Херасков, Ржевский, бр. Нарышкины, Домашнев и др.) и, наконец, три профессора-медика, в том числе С. Г. Зыбелин, привлеченные видимо в качестве специалистов. Организатором издания, печатавшегося при Московском университете, был директор университета Херасков. Без всякого сомнения «Переводы из Энциклопедии» выходили по указанию Екатерины. Было предположено издать целую серию этих сборников, но дело ограничилось тремя.

Отбор статей для этого издания характерен; в основном тут даны невинные темы: Словопроизведение, Наррация, Одежды римлян, Гамак, Баян, Желчь, Пальцы и т. д. и лишь несколько статей иного типа: Право естественное, Экономия, Нравоучение (переводчики бр. Нарышкины). В целом получалась видимость издания для русского читателя знаменитой книги, гонимой во Франции, видимость «свободомыслия» властей, — а особого «соблазна» для читателя на самом деле не было.

**Комиссия нового уложения.** Декларации и демагогия императрицы не могли остаться совсем без последствий. Как ни фальшива была шумиха вокруг официального просветительства, она развязывала умы и в особенности языки. Цензурный зажим был затруднен псевдопросветительной болтовней Екатерины; апелляции подданных к примеру монархини давали возможности политических дискуссий, вовсе не желательных для этой самой монархини. Острота этих дискуссий теснейшим образом была связана с тем, что общее социально-политическое положение дел в стране все более обнаруживалось как остро неблагоприятное. Недовольство все более росло и в широких массах и в интеллигенции. Крестьянство волновалось; то здесь, то там вспыхивали восстания. Подавленные русским правительством народы Поволжья не хотели покориться угнетателям и оказывали им вооруженное сопротивление. Фабричные рабочие от глухих волнений и пассивного сопротивления переходили также к наступлению. Екатерина прибегала к весьма жестоким мерам подавления. За завесой ее мнимого вольтерьянства лилась обильно кровь народа, понуждаемого к повиновению. Но справиться с затруднениями не вполне удавалось, и особенно смущал правителей страны разброд в самом дворянстве: поэтому правительство решило открыть одушиину общественному мнению, предоставить ему высказаться и направить его в своих целях, одновременно сделав еще одну и поистине грандиозную инсценировку свободомыслия Екатерины, «философа на троне», открыв в 1767 г. знаменитую Комиссию нового уложения.

Как известно, Екатерина позаботилась, чтобы Комиссия была всецело послушным орудием в руках правительства. Крепостные крестьяне не были в ней представлены. Процент представительства других категорий демократического населения был ничтожен. Самые выборы проходили под «контролем» правительственной бюрократии.

Депутаты привозили выданные им их избирателями наказы Комиссии. Дала свой наказ Комиссии и Екатерина II. Это была целая книга, над которой она долго работала и которая была предназначена не для реального руководства работами Комиссии (да в ней и мало было практических указаний), а для нового блистательного эффекта в Западной Европе. «Наказ» Екатерины был напечатан по-русски и по-немецки, а потом на четырех языках (в одной книге роскошного вида) и распространялся за границей. Внешне «Наказ» императрицы выглядел довольно либерально. Оно и понятно: значительное большинство его пунктов представляет собою простые выписки из книги «О духе законов» Монтескье и из работы итальянского юриста Беккариа «О преступлениях и наказаниях», чрезвычайно широко популяризовавшей принципы передового учения о государстве, созданного французскими просветителями. Однако Екатерина так искусно выбрала эти выписки и так отредактировала их, что вся боевая суть, весь подлинный смысл теории Монтескье и Беккариа оказались вытравленными, и «Наказ» Екатерины, заключая элементы либеральной фразеологии, на самом деле, наоборот, не давал возможности поставить в Комиссии вопросы о сколько-нибудь серьезных реформах.

Прения в Комиссии нового уложения проходили бурно. В ней разыгралась классовая борьба в весьма ощутительных формах. В Комиссии раздались смелые голоса людей, требовавших пересмотра рядов основ бытия России. Депутат от дворянства Григорий Коробьин в яркой речи потребовал законодательного ограничения крепостничества. Поднялась буря. На Коробьина навалились с громами и молниями многие реакционные помещицы депутаты, требовавшие полного сохранения «священных» прав помещиков на рабовладение. В битве на стороне либерализма дрался и Я. П. Козельский и еще другие культурные люди, например, Я. Урсинус, дерптский профессор. Борьба между прогрессивной и реакционной частью Комиссии захватила и ряд других вопросов.

Екатерина испугалась и в то же время рассердилась. Ее подданные не желали просто и скромно разыгрывать роль в том представлении, которое она давала; они принялись всерьез обсуждать вопросы, подлежащие, по мнению Екатерины, только ее личному суждению. Комиссию надо было во что бы то ни стало ликвидировать. В 1768 г. заседания ее были прекращены под благовидным предлогом начала войны с Турцией и отъезда большей части депутатов на эту войну. Комиссия была фактически закрыта. «Фарса наших депутатов, столь непристойно разыгранная» (Пушкин), была прикончена менее чем через два года после ее начала. Еще раньше были пресечены возможные последствия распространения либеральной фразеологии «Наказа» самой Екатерины. 24 сентября 1767 г., т. е. очень скоро после открытия Комиссии, сенат, разославший 57 экземпляров напечатанного «Наказа» в высшие правительственные учреждения, предписал указом, чтобы экземпляры эти «содержаны были единственно для сведения одних тех мест присутствующих», и не выдавались бы никому: не только посторонним лицам, но даже и чиновникам, и не только не позволялось списывать «Наказ», но даже читать его. Так императрица сама себя запретила.

Между тем, Комиссия далеко не прошла бесследно для русского общества: дело было не только в том, что она подняла множество существенных социально-политических вопросов и обнаружила множество фактов и мнений, с которыми пришлось потом считаться Екатерине и правительству во всей их деятельности. Дело было также и в том, что она стимулировала подъем гражданского самосознания в самых различных слоях. Казалось, русская общественная мысль и общественная инициатива, задавленная веками гнета, бессильна, ничтожна. Но вот, стоило хотя бы в фиктивных и урезанных формах предоставить слово этой общественной мысли, и немедленно в Комиссии появились люди, способные обсуждать политические проблемы, способные возглавить и направлять общественное мнение различных классов, способные быть вождями. Немедленно из среды безгласных подданных явились пламенные ораторы, публицисты, агитаторы. В комиссии пережила свой первый расцвет русская политическая речь, как особый и важный вид публицистики и литературы вообще. Речи-статьи Коробьина, Козельского и многих других, живые, яркие, полемически заостренные, будившие мысль и гражданское чувство, — это был выдержанный и блестяще выдержанный экзамен русской литературы, русской общественной мысли и русского языка на аттестат гражданской и культурной зрелости.

**М. М. Щербатов.** Можно сказать с уверенностью, что одним из наиболее ярких, если не самым ярким оратором Комиссии, был депутат от ярославского дворянства, князь Михаил Михайлович Щербатов (1733—1790), замечательный историк и дворянский публицист 1760—1780-х гг. Именно Комиссия дала толчок его дарованиям, его страстной натуре политического бойца. Щербатов развернул в Комиссии кипучую деятельность: он говорил речи, вносил предложения, работал в частной подкомиссии и т. д.

Всю свою жизнь Щербатов очень много писал, но печатать он почти ничего из своих произведений не мог. В печатном виде появились только лишь исторические труды Щербатова, в частности, его капитальный труд «История российская», над которой он работал с середины 1760-х годов и которую не завершил, доведя изложение написанных 15 книг до

«смутного времени». Огромный объем «Истории» Щербатова, его тяжелый язык и сухость изложения, обильно насыщенного фактическими справками, так же, как неумение объединить весь дробный материал единством концепции, — все это привело к сравнительно малой популярности этого труда. Между тем, именно Щербатов был первым ученым, обследовавшим множество архивных материалов по русской истории и сделавшим первую попытку осмыслить и организовать этот материал. Впоследствии Карамзин в своей «Истории государства Российского» во многом следовал по путям Щербатова и в подборе материала и в освещении его.

Параллельно с работами над «Историей российской» Щербатов писал очень много статей, книг, мнений публицистического характера, затрагивающих ряд существенных вопросов социально-политического строя России. Все эти его работы не могли быть изданы в XVIII столетии из-за той резкой критики, которой подвергал Щербатов политику Екатерины II и даже ее личный характер. Не была издана и утопия Щербатова «Путешествие в землю Офирскую г. С., швецкого дворянина»<sup>1</sup>.

Во всех своих произведениях Щербатов выступал в качестве последовательного, сознательного и упорного идеолога русской помещичьей аристократии. Он решительно отвергал мысль о каких бы то ни было реформах в области крепостничества, настаивая на нем, как на основе бытия России, расходясь в этом вопросе даже с умеренными дворянскими либералами. Он резко нападал на «засорение» дворянства выходцами из «низов», требуя закрытия купечеству доступа в дворянство. Он настаивал на отделении «истинного», родового дворянства, аристократии от новых дворян и считал необходимым вообще свести к минимуму возможность приобретения «благородства» людьми недворянского происхождения.

Аристократическая тенденция видна и в его истории и в его феодальной утопии о земле Офирской.

Однако, не эта аристократическая программа интересна и значительна в публицистике Щербатова. Интересна же в ней та горячая, страстная критика государственной жизни России и практики самодержавия, которая составляет основное содержание статей, очерков, вообще всех публицистических произведений Щербатова. Стоя на позициях дворянской общественности и «свободы», Щербатов, как и Сумароков, глубоко ненавидел бюрократизм, произвол, разврат, деспотизм российского помещичьего самодержавия. Он «охлаждал» всю деятельность Екатерины и ее правительств, безжалостно разоблачая мишуру и ложь, искусно скрывавшую от наивных наблюдателей истинный характер их. Буйное красноречие Щербатова, его взволнованная речь, неправильная, усложненная, но чрезвычайно сильная и живая, придает его произведениям характер огромной искренности, вопля честного человека и гражданина, который не может молчать. Щербатов был очень хорошо осведомлен о всей закулисной жизни российского самодержавия; в то же время он глубоко понимал политический смысл действий правительства. И он использовал для критики его, можно сказать, для публицистической сатиры, как анализ открытых политических действий Екатерины, так и любой придворный анекдот.

Нападая на систему бюрократического самодержавия и требуя реальной власти для дворянской общественности и ее орудия — сената, Щербатов разоблачил в особой работе ложь тех политических «вольностей», которые «даровала» Екатерина дворянству в жалованной грамоте 1785 года. Еще гораздо раньше он разоблачил ложь екатерининского «Наказа». За всеми либеральными фразами он верно увидел: «Наказ сей к деспотическому правлению ведет». Внешнее великолепие екатерининского двора также не прельстило Щербатова; за ним он увидел глубокое развращение хозяев страны, начало которого он связывал именно с формированием нового бюрократически-самодержавного режима; сатирой на это падение нравов и в то же время любопытнейшим историческим исследованием,

<sup>1</sup> О романе-утопии в XVIII в. см. В. В. Сиповский, Очерки из истории русского романа, СПб 1909—1910.

объединенным с мемуарами, является наиболее известная работа Щербатова «О повреждении нравов в России». Сила обвинительного пафоса, направленного против дворянского правительства, так велика в этой книге, что она могла обратиться против феодализма вообще. В самом деле, у Радищева мы встретим иной раз переключку с Щербатовым, когда дело идет о ненависти к деспотии и ее вельможам; Щербатов оставался «нелегальным», непечатным публицистом, и его работу «О повреждении нравов» напечатал Герцен за границей (1858), как документ, убийственный для монархии; аристократ и крепостник Щербатов посмертно агитировал за Герцена.

**Сатирические журналы 1769 г.** Полтора года Комиссии нового уложения вполне доказали Екатерине, что играть с огнем опасно и что среди ее подданных, даже принадлежащих к привилегированным сословиям, горючего материала слишком достаточно. Екатерина решила воздействовать на общественное мнение, в целях «отрезвления» его, при помощи печати. Она решила разрешить обсуждение общественных вопросов в прессе, но разрешить в весьма урезанном виде. При этом она сама бралась принять участие в этом деле и своим примером направить критику действительности в то русло, которое было приемлемо для правительства помещиков. Она твердо надеялась, что никто не посмеет противиться голосу царицы и что ей удастся по-своему интерпретировать положение дел, убедить зарвавшихся подданных.

С начала 1769 г. сразу же после фактического закрытия Комиссии Екатерина начинает издавать еженедельный сатирический журнал «Всякая всячина». Журнал был анонимен и его редактором в литературных кругах считался секретарь императрицы Г. В. Козицкий, принимавший участие и в Комиссии нового уложения в качестве официального лица из круга Екатерины. Впрочем, ни для кого не было тайной, что Козицкий — подставное лицо, что руководителем «Всякой всячины» является сама Екатерина.

Повидимому, приступая к изданию своего журнала, Екатерина «поощряла» литераторов следовать ее примеру. На это есть указания и в самой «Всякой всячине». Затем типография Академии наук, без сомнения, по распоряжению свыше, бралась издавать журналы, не спрашивая имени издателя-редактора (сотрудники были в огромном большинстве также неизвестны).

И вот, вслед за «Всякой всячиной» стали появляться другие сатирические еженедельники: «И то и сию» М. Д. Чулкова, «Смесь» Ф. А. Эмина<sup>1</sup>, «Труть» И. И. Новикова, «Ни то ни се» В. Г.

---

<sup>1</sup> Вопрос о том, кто был редактором-издателем журнала «Смесь» имеет свою историю. Еще в 1805 г. («Московский Зритель», 1805 г., апрель, стр. 5—6) было высказано предположение, что журнал издавал Новиков. Исследователи сатирической журналистики XVIII века Н. Н. Булич («Сумароков и современная ему критика», 1854) и А. Н. Афанасьев («Русские сатирические журналы 1769—1774 гг.», М. 1859 г.) возражали против этого предположения. Этим вопросом специально занялся В. П. Семенников в своей книге «Русские сатирические журналы 1796—1774 гг.» (1914) и путем остроумного и сложного сопоставления фактов, главным образом, фактов литературной полемики, доказал, что «Смесь» издавал Ф. А. Эмин. Точка зрения В. П. Семенникова с 1914 г. не оспаривалась в науке.

Рубана, «Поденщина» В. В. Тузова, выходявшая листочками каждый день, а также ежемесячный журнал И. А. Тейльса и И. Ф. Румянцева «Полезное с приятным», затем перешедший на еженедельные выпуски, и ежемесячная «Адская почта» Ф. А. Эмина. Некоторые из этих изданий были очень недолговечны: «Ни то ни се» выходило менее пяти месяцев, а «Поденщина» только один месяц с лишним. Все же оживление в журналистике в 1769 г. получилось еще невиданное в России. И все это оживление оборвалось к началу 1770 г. Все журналы прекратили свое существование, кроме «Трутня», державшегося еще некоторое время, да «Всякая всячина» выпустила накопившиеся у нее за прошлый год и еще не напечатанные статьи в виде сборников под названием «Барышок Всякия Всячины».

Такой скорый конец журнального оживления объясняется просто. Екатерине не удалось образумить непокорных подданных своим журналом. Нашлись мужественные литераторы, которые не пожелали итти на поводу у царицы; они подняли в своих журналах такие вопросы, которые хотела «потушить» Екатерина. На ее окрики они ответили резкими нападками, и вместо мира и благодати, на которые рассчитывала Екатерина, в журналистике разгорелась борьба между органом власти и органами передового общественного мнения. Вожаком передовой журналистики, смелым борцом против Екатерины оказался Николай Иванович Новиков (1744—1818), небогатый дворянин, служивший раньше одним из секретарей Комиссии нового уложения и связанный с дворянскими либералами круга Сумарокова и Панина.

**«Всякая всячина».** Приступая к изданию журнала, Екатерина не скрывала его официального характера. В тексте «Всякой всячины» были даны читателю достаточно ясные намеки на этот счет.

«Всякая всячина» была необыкновенно хвастлива. Она помещала множество писем, на все лады расхваливавших ее, подобострастных, льстивых до крайности.

По заданию, декларированному «Всякой всячиной», она должна была быть журналом по преимуществу сатирическим. Но Екатерина и люди, осуществлявшие политику правительства в литературе, понимали сатиру по-своему. Им необходимо было вести борьбу с недовольными, и это надо было делать двумя способами: с одной стороны, порицать нежелательные для правительства явления в жизни дворянства, с другой стороны, показывать пример «благонамеренной» журналистики. В основном же надо было всеми мерами бороться с «крамолой», с недовольными.

«Всякая всячина» придерживается умеренно-моралистических взглядов; она любит морализировать «вообще»; постановки вопросов, окрашенных политически и социально, она избегает, если же и позволяет себе статьи на принципиальные темы, то такие, которые поддерживают правительство или нападают на недовольных им.

Так, она поместила резкую статью-сатиру на свободомыслящих женщин, занимавшихся литературой и наукой. Это был выпад против хозяек салонов, своего рода комитетов оппозиции, раздражавших правительство и, в частности, Екатерину. Роль, которую играли женщины типа жены Хераскова, дочери Сумарокова, жены Ржевского,

проповедывавшие стоическую мораль, толковавшие о философии и даже, — что хуже всего, — о политике, о «военной науке» и т. п., приводила императрицу в негодование. Дело при этом было вовсе не в том, что эти женщины вообще читали книги и занимались литературой, — это делала и сама Екатерина, — а в том направлении, которое принимала эта деятельность, в ее политическом характере.

Вслед за женщинами подверглись нападению «Всякой всячины» старики. В особой статейке она нападает на своих хулителей-стариков, приверженных, по мнению Екатерины, всему устаревшему, прошлым временам. Далее «Всякая всячина» выступила против политического недовольства в аллегорической сказочке. Здесь говорится о некоем дорожном мужике, которому надо было сшить кафтан. Мужик обратился к приказчику.

«Приказчик был человек свирепый; сказав: тот час, — приказал принести плетей; да ну сечь мужика. Мужик оттерпелся; пошел домой, говоря: «бог милостив! авось-либо хозяин увидя, что приказчик все себе собирает, да нас бьет, помилосердится, определит другого». Погодя, сменили приказчика, послали нового. Сей, осматривая село, увидел на улице мужика претолстого, на коем кафтан, у которого все швы треснули; крикнул его и приказал для него шить кафтан. Но от скорости не молвил кому и из чего шить мужику кафтан. Приказчик между тем уехал. Погодя сделался хлеба недород и скотский падеж и уже никому шитье кафтана и в мысль не приходит. А мужик что более работает, то более ест; и чем более кушает, время от времени все становится толще, а кафтан его все старше и негоднее; нагишом же ходить нельзя, и не велят. Заплатами зачал зашивать. Что более зашивает, то более дерется...»

Здесь, конечно, идет речь о свирепых временах Анны Ивановны, а затем и о следующих царях (приказчиках), не сумевших дать стране законодательства (кафтана). Наконец, появляется «добрая» Екатерина, собравшая Комиссию депутатов (портных). Результаты вышли плачевные. Помешали делу «мальчики», т. е., повидимому, дерзкие вольнодумцы-юнцы, которым было приказано помогать портным. «Всякая всячина» со злобой нападает на «мальчиков»; их рассуждения дерзки, они неугомонны и неблагодарны, так как ведь, мол, «хозяин недавно лишь их облагодетельствовал». Они сторонники старины, старых законов, они просят такой «одежды», какую носили в детстве, т. е. до «развития», приобретенного государством. Окрик разгневанного деспота, самохвальство пристрастного к лести начальства окрашивают статью в особо выразительные тона.

Главным плацдармом деятельности группы независимых дворян была Москва. Здесь, вдали от правительства, они свободнее собирались, дебатировали политические вопросы, осуждали власть, обсуждали свои планы и проекты реформ. Позднее, в 1772 г., Екатерина выступила против московских «говорун» в комедии «О время!». Теперь, в 1769 г., «Всякая всячина» сообщает, как она отправила «от себя послов и в другую столицу» (т. е. в Москву), и вот что тут произошло:

«Недавно один из нас приехал домой и привез с собою списки с разных проектов, кои скоро подадутся правительству. Первый состоит в том, чтоб из города Ромны сделать порт. Другой содержит замысел, чтобы сложить подушный оклад, а вместо того обещает семьдесят миллионов серебряною монетою дохода; и для того советует нарядить

секретную эскадру из двух тысяч кораблей, коими б завоевать неизвестные острова Тихого моря, и убив там черных лисиц, продавать оные ежегодно на ефимки чужестранным. Третий сочинен для поправления нашей с турками торговли, для способствования которой предлагает дать силу 1714 года указу о лихоимстве в турецких областях. Четвертый советует закупить все яйца во всем государстве и продать оные из казны. Пятый, любя общую пользу, хочет сообщить публике, каким образом удвоить зерна разного хлеба, и для делания толь полезного опыта просит деревни, мужиков и денег. Я спросил: кто делал сии проекты? Мне сказали: люди острые. А кто же именно? По большей части все проторговавшиеся купцы. А денег и деревни кто просит? Молодой человек, который отцовское все прожил».

В этой правительственной сатире на московских политических «прожектеров» характерно презрительное определение социального состава оппозиции; оно стремится опорочить «благородство» представителей этой оппозиции.

Не довольствуясь борьбой с «неблагоданмеренными» элементами, «Всякая всячина» защищает существующую структуру власти. Одной из основных тем пропаганды сумароковцев было сатирическое изображение подьячих, т. е. чиновников. «Всякая всячина» отвечает им резким возражением, в котором защищает подьячих и валит все вины в неполадках административно-судебной машины на самих подданных.

«Подьячих не можно и не должно перевести. Не подьячие и их должности суть вредны, но статья может, что тот или другой из них бессовестен. Они менее других исключены из пословицы, которая говорит, что нет рода без урода, для того, что они более многих подвержены искушению. Подлежит еще и то вопросу: если бы менее было около них искушателей, не умалилася ли бы тогда и на них жалоба. Но чтоб удоставлять писателя вышеставленные грамоты в его требовании, как перевести обычай, чтоб подьячие не приводили никого в изнеможение, в ответ ему скажу, что сие весьма легко: не обижайте никого, кто же вас обижает, с тем полюбовно миритесь без подьячих; сдерживайте слово, и избегайте всякого рода хлопот».

Либерализма «Всякая всячина» не любит. Она сурово осуждает мягкое обхождение с крепостными слугами, недвусмысленно рекомендуя строгость с ними (вплоть до порки) и считая, что они непременно негодяи.

«Всякая всячина» весьма почтительна к придворным (осуждение придворных, фаворитизма, лести, вообще двора деспота также было одним из «коньков» дворянского либерализма XVIII в.). Понятно, что к самой Екатерине «Всякая всячина» обращается и с открытыми похвалами, и с прикровенной лестью. Заодно прославляется и оправдывается и царский фаворит. «Восточные» имена не могли, конечно, никого обмануть в сказочке, в которой шла речь о путешествии Екатерины по Волге в 1767 году, о некоем «визире» (конечно об Орлове) и о благоденствии России под властью мудрой монархини. Сказочка должна была служить отповедью шептунам, недовольным царицей и ее фаворитом.

Понятно, что при политической установке «Всякой всячины» ее сатира за пределами борьбы с главным врагом, дворянской кривотой, должна была иметь характер примиренчества и беззубых шуток



по поводу мелочей быта «высших» слоев общества. Характерны такие темы-«сатиры» «Всякой всячины»: излишнее обилие мебели в комнатах, слишком громкий голос у женщин, привычка слишком много пить (чай, кофе, лимонад и т. п.), например, в маскарадах и т. п.

Понятно также пристрастие «Всякой всячины» к общим и весьма туманным моральным рассуждениям.

Следует отметить, что «Всякая всячина» очень много материала черпала из иностранной морально-сатирической журналистики, в частности, из знаменитого английского журнала «Зритель» (The Spectator), издававшегося в 1711—1714 гг. Аддисоном и Стилем и послужившего образцом для целой полосы журналистики во всей Европе. В журнале Екатерины II помещено множество переводов и переделок из «Зрителя»<sup>1</sup>.

Против такой-то программы правительственного органа выступил с совершенно других позиций Новиков со своим «Трутнем».

«Трутень» несомненно занимал либеральную позицию. Он был решительно недоволен теми формами, которые приняло к середине XVIII века крепостничество. Характер личного рабства, усвоенный крепостным отношениям, дикость и жестокость помещиков-работладельцев осуждается в нем. Уже эпитафия к первому году журнала (1769) говорит об этом: «Они работают, а вы их труд ядите». Это цитата из притчи Сумарокова «Жуки и пчелы»; у Сумарокова речь идет о хороших и плохих писателях. Характера социальной сатиры данный стих у него не имеет. Тем примечательнее политический смысл, приданный цитате Новиковым, желавшим заявить протест против права дворянина бездельничать. Что эта тема была для Новикова существенно важной, что он видел свою задачу именно в пропаганде идеи обязанностей дворянства и в искоренении предвзятости права на безделье, явствует также из заглавия журнала: Трутень — это бездельник, живущий за счет труда других; автохарактеристика фиктивного редактора как ленивца, данная в первой же статье журнала, конечно, не могла ничего ввести в заблуждение. Название относилось не к редактору журнала, а к его врагам. Кстати заметить, что эпитафия, взятый из стихотворения Сумарокова, открыто ставил литературную работу нового журнала в связь с деятельностью этого писателя. Эпитафия ко второму году журнала (1770) — также сумарсковский. К проповеди гуманного отношения к крепостным, и к крестьянам и к дворовым слугам, «Трутень» возвращается не один раз. Он хочет убедить своих читателей-дворян в том, что крепостной — тоже человек, что нельзя мучить его и обращаться с ним, как со скотом. В журнале помещена, например, следующая сатирическая «Ведомость» (т. е. якобы газетная информация). «В Санктпетербурге... из Литейной»:

. «Змеян, человек неосновательный, езда по городу, надседается, кричит и увещает, чтоб всякий помещик, ежели хорошо услужен быть хочет, был тираном своим служителям; чтоб не прощал им ни малейшей слабости; чтоб они и взора его боялись; чтоб они были голодны, наги и босы и чтоб одна жестокость содержала сих зверей в порядке и послушании.

<sup>1</sup> См. В. Ф. Солнцев, «Всякая всячина и Spectator», 1892.

В самом деле Змеян поступает со своими рабами как проповедует. О человечестве! Сколько ты страдаешь от безумия Змеянова. И если б все дворяне пример брали с сего чудовища, то бы не было у нас кроме мучителей и мучеников. Однако благоразумный Мирен не следует мнению Змеянову, и совсем отменно с подвластными себе обходится. Ежели Мирен не наилучших в России слуг имеет, то по крайней мере не боится, чтоб он ими был проклинаем».

Через несколько месяцев в «Трутне» появляется «рецепт» для г. Безрассуда, в котором дается яркий сатирический образ дворянина, относящегося к своим крепостным, как к рабам, мучающего и обидающего их. В этой статье дана целая социальная программа дворянского либерализма. Помимо общих соображений о необходимости гуманного отношения к крестьянам и умеренной эксплуатации их, в ней высказана мысль о необходимости крестьянской собственности. Впрочем, автор статьи считает, что феодальная зависимость крестьян от дворян — это «нужное подчинение»; не следует только превращать его «в несносное иго рабства». Через один номер после рецепта для Безрассуда в «Трутне» начали печататься знаменитые письма старосты и крестьянина к помещику и помещичий приказ.

Это, без сомнения, высшее достижение «Трутня» в направлении социального протеста и социальной сатиры. Как и другие статьи журнала, и эта статья анонимна. Мы не знаем вообще, какова была доля участия самого Новикова как автора в его журналах<sup>1</sup>.

Однако Новиков как редактор несомненно отвечал за помещенный материал, солидаризовался с ним. Переписка крестьян с помещиком написана мастерской рукой; она тонко имитирует стиль подлинных документов эпохи. Н. А. Добролюбов в своей статье «Русская сатира в век Екатерины» писал о ней: «Эти документы так хорошо написаны, что иногда думается: не подлинные ли это». В характерной форме «Трутень» дает гневный памфлет на крепостническую действительность. Нищета и несправедливость со стороны крестьян, жадность и варварская жестокость со стороны помещика — такова крепостническая практика

---

<sup>1</sup> Интересную попытку определить, хотя бы частично, состав сотрудников журналов Новикова сделал В. П. Семенников в своей книге «Русские сатирические журналы» 1769—1774 гг. (СПБ 1914 г.). Он указал, отчасти суммировав сделанные и до него в науке наблюдения, что в «Трутне» сотрудничал М. Н. Попов (притча «Два вора» и эпиграмма «Осьмым тебя, мой друг, все чудом почитают»), Ф. А. Эмин (письмо в листе XIV за подписью Б. К. и др.), А. Л. Леонтьев (перевод статьи «Чензыя китайского философа совет»); в «Живописце» В. П. Семенников приписывает повидимому убедительно Екатерине II, кроме ответа Новикову от автора комедии «О время», письмо Любоумрова в листе XVIII (1773 г.); «Стихи на приобретение Белые России» написаны П. С. Потемкиным; письмо к Е. А. Щербинину принадлежит епископу Самуилу Миславскому; кроме того, предположительно можно указать сотрудничество в «Живописце» Е. Р. Дашковой. Той же Дашковой В. П. Семенников считает возможным предположительно приписать комедию «Народное игрище» в «Кошельке». Затем В. П. Семенников дает список статей новиковских журналов, которые он приписывает самому Новикову. С некоторой долей уверенности можно, как выясняется, при этом указать на авторов лишь немногих статей. Г. И. Вернадский в своей книжке «Н. И. Новиков» (П. 1918) также дает перечень статей, которые могут быть с уверенностью приписаны Новикову в его журналах.

по этой статье. Смерть, голод, унижение, избивание, темнота — удел «рабов» Григория Сидорыча, который знает только два пункта в своих правах и неограниченно применяет их: драть крестьян и драть с крестьян. Типический образ помещика дан очень сильно; в барском «указе», — пишет Добролюбов, — «чрезвычайно ярко выражаются бесчеловечность и невежество помещика. Никакие человеческие чувства его не трогают, никакие страдания не возбуждают жалости, никакие резоны не внушают ему здравого распоряжения». Автор этой статьи «Трутня» еще имеет некоторые иллюзии; ему кажется, что помещик все-таки нужен крестьянам для защиты их от притязаний наглого соседа г. Нахрапцева; но тут же автор убеждается, что помещику нет дела до утеснений его крестьян, и своего дворянского долга по отношению к ним он не выполняет. Поэтому обобщающая сила отрицания, заключенного в данной статье, оказывается очень большой. Ужасная картина, приоткрытая ею, остро ставила вопрос о крепостнических порядках вообще. Именно то, что помещичий «указ» Григория Сидорыча так похож на подлинные каждодневно подписываемые российскими дворянами «указы», делает его приговором и самому Григорию Сидорычу и другим его собратям. Таким же приговором рабству звучат жалобы крестьян.

Борьба с социальным неприятелем велась «Трутнем» не только на почве споров о крепостном праве. Журнал смело нападал и на бюрократически-деспотическое правительство. Политическое вольномыслие, требование ограничения произвола деспота соединяется здесь с нападками против вельможного кружка дельцов, фаворитов и льстецов, захватившего власть. В девятом номере «Трутня» указано в «Письме к издателю», что первыми врагами журнала неизбежно оказываются «знатные бояре».

Эта статья служила ответом на опасные для «Трутня» разговоры в «высших сферах» в связи с его нападками против вельмож. Такие выпады в самом деле начались с первых же номеров журнала. С ними в теснейшей связи стоит и кампания, поднятая «Трутнем» против модных щеголей, петиметров, «светской» салонной молодежи. Петиметр — это молодой (а иногда и не молодой) придворный, это бездельник, проживающий родовое имение на модных платьях, на пудре, на кружевах. Он невежда, презирающий всякое дело, в особенности же сельское хозяйство. Он развратник, разрушающий крепость семьи. Петиметрство — это явление жизни именно «высшего» придворного света, кружка, окружающего трон.

Ненависть к столично-придворной верхушке связана в «Трутне» с неприязнью к деспотической власти. Здесь приходилось быть сугубо осторожным. Уже во 2-м номере журнала высказано скептическое отношение к эффективности распоряжений деспота, желающего уничтожить лихоимство, не изменяя строя; этот выпад прикрыт, правда, оговорками, явно для цензуры. В 1770 г. (лист VIII) «Трутень» напечатал ни в малой мере не сатирическую статью, «Чензыя китайского философа совет, данный его государю», в которой прозрачно дал свои советы Екатерине II. То обстоятельство, что статья является переводом, не уменьшает направленности ее.

Первое требование Чензья — «полезные государству твоему учреждения полагай твердо». Это — требование «основных законов» конституции. Далее идут требования не доверять льстецам, содержащие резкие выпады против деспотов и, что важнее, явственно намекающие на необходимость ввести при монархе совет из людей, для этого приспособленных и независимых. Статья высказывает ненависть к фаворитизму. Насколько смела была эта «китайская» статья, видно уже из того, что Новиков счел нужным защитить ее и прибавил к ней примечание, комплиментирующее Екатерину.

В журнале Новикова есть явственные намеки на то, что симпатии его в области политики на стороне английской конституции. Доброжелатель «Трутня» предостерегает его от сильных неприятелей и, рекомендуя ему осторожность в сатирах на вельмож (т. е. правительство), пишет: «Здесь английской соли употребление знают немногие; так употребляйте в ваши сатиры русскую соль, к ней уже привыкли. И это будет приятнее для тех, которые соленого не любят». Английская соль — это свободное слово, как его понимает «Труть». В другом месте говорится: «Вчера я по обыкновению моему пришел в трактир обедать. За столом сидели мы только четверо: я с моим приятелем и двое англичан, и все разговаривали о чем хотели. Англичане о политических делах, а я с приятелем говорил о городских новостях». Англичане в дальнейшем в статье больше не упоминаются: они нужны, очевидно, только для того, чтобы показать разницу разговоров и интересов свободных людей и рабов деспотии.

Направляя свою сатиру, главным образом, «наверх», «Труть» не забывал и мелких подьячих; они вызывают негодование «Трутня» и сатирические выпады его.

Отношение «Трутня» к проблемам философии, в частности к французским «энциклопедическим» влияниям, соответствовало его отношению к политическому свободомыслию. «Труть» смеется над старой формально-церковной культурой, над внешними требованиями церкви, над боязнью науки и т. д. Но он не хочет поощрять заразы западноевропейского атеизма.

В сфере литературных отношений «Труть» примыкал к сумароковской школе. Это видно и по его критическим оценкам и по литературной манере его сотрудников. Сам Сумароков прославлен в журнале многократно. Он сделался «образцом во многих родах стихотворства, а в некоторых и неподражаемым», его защищает «Труть» от «хулителя», он, по мнению «Трутня» сравнился в баснях с Лафонтеном, в еклогах с Вергилием, в трагедиях с Расином и Вольтером, и он оставляет свои притчи неподражаемым примером для наших потомков; заслужить бессмертную славу «оставлено к чести нашего века прославившимся в России писателям, г. Сумарокову и по нем г. Ломоносову (характерно это «по нем»). Их сочинениям потомки наши удивляться будут. Притчи г. Сумарокова как ныне беспримерны, так и у потомков наших останутся неподражаемыми...» и др.

Наоборот, ненависть «Трутня» вызывает в первую очередь В. Лукин, во вторую — официально-правительственный поэт В. Петров.

**Борьба «Трутня» и «Всякой всячины».** Полемика между «Трутнем» и «Всякой всячиной» неизбежно должна была разгореться, и притом полемика более глубокая, чем просто литературный спор. Здесь стояли друг против друга политические враги; орган правительства, еще недостаточно смелого, чтобы поглотить оппозицию, не мог все же оставить без ответа дерзкие выпады этой оппозиции в «Трутне» и вообще решительную пропаганду ее взглядов в этом журнале. «Труть» был смел и напорист. Он беззастенчиво задирает «Всякую всячину», нападал на нее.

Спор возник по вопросу о характере сатиры. «Всякая всячина» пропагандировала веселые шутки, безобидные, кроткие, никоим образом не задевающие личности. Она настаивала на такой оппортунистической сатире еще до появления на свет «Трутня».

Когда появился «Труть» и внес в сатирическую литературу ожесточение политического боя, «Всякая всячина» пришла в ужас. Она должна была протестовать против литературной активизации своих врагов; она требовала кротости, благонамеренного смирения, «улыбательной» сатиры. «Труть» настаивал на сатире личной, практически направленной, принципиальной и боевой. Нужно подчеркнуть при этом, что журнал Екатерины, требуя от других добродушной сатиры, сам нисколько не отказывался от политически заостренных нападений на своих врагов.

Уже первые номера «Трутня» возмутили «Всякую всячину». В мае («Труть» начал выходить около 1 мая) журнал Екатерины помещает подряд две «разносные» статьи против обличительной тенденции «Трутня». Первая статья дана в виде ответа некоему корреспонденту:

«Писатель письма от 26 марта 1769 года, подписанного ваш покорнейший и усердный слуга А., узнал, что его письмо не будет напечатано. Мы советуем ему оное беречь до тех пор, пока не будет сделан лексикон всех слабостей человеческих и всех недостатков разных во свете государств. Тогда сие письмо может служить реестром ко вспоминанию памяти сочинителю; а до тех пор просим господина А. сколько возможно упражняться во чтении книг таких, посредством которых мог бы он человеколюбие и кротость присовокупить ко прочим своим знаниям; ибо нам кажется, что любовь его ко ближнему более распространяется на исправление, нежели на снисхождение и на человеколюбие; а кто только видит пороки, не имея любви, тот не способен подавать наставления другому. Мы и о том умолчать не можем, что большая часть матерей, в его длинном письме включенных, не есть нашего департамента. Итак, просим господина А. впредь подобными присылками не трудиться; наш полет по земле, а не на воздух, еще же менее до небеси: сверх того мы не лювим меланхоличных писем».

Вторая статья переводит вопрос о сатире в непосредственно политическую плоскость; «Труть» обвиняется в сокрушительных тенденциях:

«Был я в беседе, где нашел человека, который для того, что он более думал о своих качествах, нежели прочие люди, возмечтал, что свет не так стоит; люди все не так делают; его не чтут, как ему хочется; он бы все делать мог, но его не так определяют, как бы он желал: сего он хотя и не выговаривает, но из его речей то понять можно. Везде он видел тут пороки, где другие, не имея таких, как он, побудительных причин, на силу приглядеть могли слабости, и слабости весьма обыкновенные человечеству», и т. д.

«Всякая всячина» в ответ «хулителям» предложила такие правила:

- 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 Я нашел сие положение столь хорошо, что принужденным себя нахожу вас просить, дать ему место во «Всякой Всячине»...

...Р. С. Я хочу завтра предложить пятое правило, именно, чтобы впредь о том никому не рассуждать, чего кто не смыслит; и шестое, чтоб никому не думать, что он один весь свет может исправить». Особенно знаменательно последнее примечание, имеющее характер правительственного окрика, почти что угрозы.

«Трутень» не испугался и ответил в весьма решительном тоне на обе статьи своей «прабабки», т. е. «Всякой всячины». Poleмика с самого начала приняла обостренный характер. Ответ «Трутня» облечен в форму письма в редакцию за подписью «Правдолюбов».

Здесь говорится: «...По моему мнению, больше человеколюбив тот, кто исправляет пороки, нежели тот, который оным снисходит или (сказать по-русски) потакает; а ежели смели написать, что учитель, любви к слабостям не имеющий, оных исправить не может, то и я с лучшим основанием сказать могу, что любовь к порокам имеющий никогда не исправится»; и ниже: «...Для меня разумнее и гораздо похвальнее быть Трутнем, чужие дурные работы повреждающим, нежели такую пчелою, которая по всем местам летает и ничего разобрать и найти не умеёт».

«Всякая всячина» ответила: «На ругательства, напечатанные в «Трутне» под пятым отделением, мы ответствовать не хотим, уничтожая оные; а только наскоро дадим приметить, что господин Правдолюбов нас называет криводушниками и потачкиками пороков для того, что мы сказали, что имеем человеколюбие и снисхождение ко человеческим слабостям и что есть разница между пороками и слабостями. Господин Правдолюбов не догадался, что, исключая снисхождение, он истребляет милосердие. Но милосердие его не понимает, что бы где ни на есть быть могло снисхождение; а может стать, что и ум его не достигает до подобного нравоучения. Думать надобно, что ему бы хотелось за все да про все кнутом сечь... Нам его меланхолия не досадна, но ему несносно и то, что мы лучше любим смеяться, нежели плакать».

На это «Трутень» ответил окончательно резко; он поместил новое письмо «Правдолюбова» с предисловием, в котором апеллировал к суду публики, которая, по его мнению, должна разрешить спор сама.

Правдолюбов писал: «Госпожа Всякая Всячина на нас прогневалась и наши нравоучительные рассуждения называет ругательствами. Но теперь вижу, что она меньше виновата, нежели я думал. Вся ее вина состоит в том, что на русском языке изъясняться не умеет, и русских писаний обстоятельно разуметь не может; а сия вина многим нашим писателям свойственна».

Дерзость «Трутня» переходила все границы; он явно намекал на недостаточное знание Екатериной русского языка. «Всякая Всячина» приравнивалась с императрицей; poleмика двух журналов приобретала характер спора подданного с монархиней, причем, тема спора была — право подданного на протест против существующих в государстве порядков.

Ниже «Трутень» пишет: «В пятом листе «Трутня» ничего не написал, как думает госпожа Всякая Всячина, ни противу милосердия, ни противу снисхождения, и публика, на которую и я ссылаюсь, то разобрать может. Ежели я написал, что больше человеколюбив тот, кто исправляет пороки, нежели тот, кто оным потакает, то не знаю, как таким изъяснением я мог тронуть милосердие? Видно, что госпожа «Всякая Всячина» так похвалами избалована, что теперь и то почитает за преступление,

если кто ее не похвалит». В последней фразе опять дерзкий выпад, явно имеющий в виду чудовищное пристрастие к лести и Екатерины, и руководимого ею журнала. Дальше больше: «Не знаю, почему она мое письмо называет ругательством. Ругательство есть брань, гнусными словами выраженная; но в моем прежнем письме, которое заскребло по сердцу сей пожилой дамы, нет ни кнутов, ни виселиц, ни прочих слуху противных речей, которые в издании ее находятся.

Госпожа Всякая Всячина написала, что пятый лист «Трутня» уничтожает. И это как-то сказано не по-русски; уничтожить, то-есть в ничто превратить, есть слово, самовластно свойственное, а таким безделицам, как ее листки, никакая власть неприлична; уничтожает верхняя власть какое-нибудь право другим. Но с госпожи Всякой Всячины довольно бы было написать, что презирает, а не уничтожает мою критику. Сих же листов множество носятя по рукам, и так их всех ей уничтожить не можно».

Тут опять и вопрос о незнании русского языка и, наконец, самое главное: обнажается политическая сущность спора; «Трутень» протестует против самовластия, поддержанного кнутом и виселицей, и намекает на то, что не легко зажать голос журналу, уже распространившемуся среди читателей. Он уже чувствует свою силу, силу пропаганды, и заканчивает статью опять апелляцией к суду публики, к общественному мнению, и новыми резкими выпадами.

Полемика «Трутня» со «Всякой Всячиной» продолжалась и дальше, но такой резкости уже не достигала. Видимо, Новикову дали понять, чтобы он поостерегся. Но сама по себе проблема, послужившая объектом спора, до конца привлекала к себе внимание обоих журналов. «Всякая всячина» продолжала настаивать на необходимости хвалить добродетели и лишь изредка касаться «пороков, чтобы тем подобным примером не оскорбити человечества», продолжала называть злонравием «брань» против пороков, отсылая при этом читателя к «Трутню». «Трутень» же решительно настаивал на своем праве на оппозицию, на активность, на конкретное вмешательство в общественную жизнь. Отметая правило своей «прабабки» держаться в кругу чисто литературных и чисто моральных рассуждений, он требовал от журнала практической общественной пользы; поэтому он настаивал на праве обличения, «сатиры на лицо», и осуществлял это право в ряде статей и заметок, в которых изображены заведомо конкретные люди и определенные факты.

Характерен также спор, возникший между «Всякой всячиной» и «Трутнем» по вопросу о Тредиаковском. Журнал Екатерины счел возможным и нужным систематически издеваться над автором «Гилемыхиды» и переводчиком «Аргениды». Екатерину, конечно, возмущало свободолюбие старого поэта, и она повела целую кампанию против него, обвиняя его в том, что он писал снотворные стихи. В защиту Тредиаковского выступил «Трутень». Он говорил, излагая темы сатиры «некоторых листов»: «Такой-то на сей неделе был у своей родни и передавал все пироги, данные некоторой простодушной старушке в подающие; такой-то всякий день бранится со своими соседями за колодезь; такой-то там-то приметил, что все девицы кладут ногу на ногу очень высоко; тот-то насмешник подсмеял одну женищину, велел ей для усыпления читать сочинения такого мужа, который за полезные переводы получил от всех похвалу и благодарность и что от такой насмешки весь город хохотал целую неделю, на счет насмешника». В начале здесь полемические намеки на статьи «Всякой всячины», содержащие бытовую сатиру, лишённую принципиального значения: в одной из этих статей

идет речь о старозаветном быте некоей дворянки, в другой — о скупом дворянине, мешающем жить своему соседу, в третьей — о том, что «многие молодые девушки чулков не вытягивают, а когда сядут, тогда ногу на ногу кладут; через это поднимают юбку так высоко, что я сие приметить мог, а иногда и более сего»; наконец, «Трутень» говорит об острогах «Всякой всячины» на счет Третьяковского.

Хотя в 1769 г. Екатерина была еще не очень смела со своими врагами из лагеря дворянской оппозиции, все же нарочитая дерзость «Трутня» не могла пройти совершенно безнаказанной. В течение всей своей жизни «Трутень» находился под постоянной угрозой и подвергался всяческим нажимам со стороны власти. Нужно было без сомнения огромное упорство и может быть уверенность в общественной поддержке, чтобы вести журнал в таких условиях. Уже в 8 номере журнала говорится о том, что он пришелся очень не по вкусу «знатным боярам»; при этом передается мнение о «Трутне» некоего придворного не господина, а еще господчика:

«Не в свои де етот Автор садится сани. Он де зачинает писать сатиры на придворных господ, знатых бояр, дам, судей именитых и на всех. Такая де смелость не что иное есть, как дерзновение. Полно де его недавно отпряла Всякая Всячина очень хорошо: да ето еще ничего, в старые времена послати бы де его потрудиться для пользы государственной описывать нравы какого ни на есть царства русского владения... Знать, что де он не слыхивал, что были на Руси сатирики и не в его пору, но и тем рога посломали... Гораздо бы было лучше, ежели бы де он обирал около себя и писал сказочки или что-нибудь посмешнее так, как другие писатели журналов делают» и т. д. Характерно здесь соединение точки зрения «Всякой всячины» с угрозой Сибирью и каторгой.

Угроза всегда висела над «Трутнем». В листе 20-м журнала помещено письмо, в котором некий «огорченный» просит «издателя» написать сатиру на льстецов (т. е. на придворных, окружающих царицу и вельмож), «на сих ядом дышащих чудовищей противу благосостояния государства». Лстецы представлены в письме в самых черных красках. На это «Письмо» журнал отвечает: «Г. Огорченному писать сатиру на сих людей надлежит справясь с силами телесными; и так я вам не могу «еще ни обещать, ни отказать. Ожидайте сего от времени».

С осени в «Трутне» стало все больше появляться несатирического материала, в частности, такого, который бы мог «вывести» журнал, спасти его. Тут и «Стихи А. А. Беклешову на смерть брата его, убитого при одержанной российским войском над турками победе у Хотина, августа 29 дня 1769 года» (В. Майкова), и «Стихи Пример-майору Ю. Б. г. Бибикову» (его же), и любовная песня весьма шаблонного типа, и т. п. Тем не менее, тучи все больше сгущались над журналом. В конце года он прекратился — не по вине Новикова — на целый месяц (хотя потом, повидимому, Новиков «додал» все номера журнала).

Новиков, очевидно, решил спасти журнал, получить возможность издавать его и на 1770 год. Следующий номер, последний в году, он начинает с протеста против обвинений в сатире «на лицо»; он уверяет, что только вертопрах видит в его сатирах личности, «а издатель за сие страдает», многозначительно заключает он. И все же через одну страницу неутомимый «Трутень» вновь принимается за старое:



«Злорад, читая мои листы, всегда меня ругает за то, что будто я однажды списал его портрет и напечатал. Злорад сей, человек весьма забавный, не знает человечества, груб, жесток, горд пред своими подчиненными и низок до подлости пред начальниками своими. Он на всех злостно дышит и называет скотами помещиков, кои слуг своих и крестьян не считают скотами, но поступают с ними со всяким милосердием и кротостию; а я назову тех скотами, которые Злорада называют человеком: ибо между им и скотом гораздо более сходства, нежели между скотом и крестьянином».

«Трутень» был сохранен. Новиков продолжал издавать его в 1770 году; но уже с самого начала издание было поставлено в тяжелые условия. Недаром Новиков выбрал эпитафием ко второму году журнала стихи из Сумарокова:

Опасно наставленье строго,  
Где зверства и безумства много.

Год начинался под знаком опасности.

Так и пошло у Новикова дело в 1770 году. То он пытался по-старому резко высказаться «на чистоту», то спасал положение уступками. Одновременно появляются статьи не сатирические.

В листе 15-м любопытно признание, что «Трутня» в 1770 году «не покупают и в десятую долю против прежнего» и опять письмо к издателю «Трутня», в котором говорится: «Ты вздумал, будто всякий вздор, да лишь бы напечатан был под заглавием Трутня, то примется читателями, равно как и хорошие сочинения, в нем напечатанные». Вспоминая с похвалою ряд статей прошлого года, автор «письма» говорит: «Я не скажу, чтобы совсем не было подобных прежним сочинениям и в нынешнем твоём Трутне; но скажу по чести, что они в нем так редки, как были редки в прошлогоднем худые». Новиков прибавил к этим двум письмам свою заметку: «Подобных сим я получил еще четыре письма; в коих во всех приносится, инде с ласкою, а инде с бранью, на меня жалоба мне же самому» и т. д.

Журнал явно умирал. В том же 15 листе «Трутня» объявлялось, что «Всякая всячина» скончалась; «это еще скрывают, но через неделю о том узнают все». Через две недели умер и «Трутень». Последняя статья его, «Расставание или последнее прощание с читателями», начинается с фразы, достаточно ясно говорящей о насильственности его «смерти»: «Против желания моего, читатели, я с вами разлучаюсь».

**Союзники «Трутня».** Борьба новиковского «Трутня» с Екатериной II проходила не один-на один. Одновременно издававшиеся сатирические журналы не могли не откликнуться на нее. Пример Новикова заражал других, и его смелость внушала смелость другим. Новиковский журнал оказался центром притяжения оппозиционных сил в литературе. Правда, находились люди, считавшие более выгодным для себя держать сторону власти. Так, журнал Рубана «Ни то ни се», вполне оправдывавший свое название всем своим содержанием, покорно следовал указаниям правительственного издания, так же, как издававшийся тем же Рубаном в 1771 году «Трудолюбивый муравей». Но зато журналы Эмина явно тяготели к поддержке Новикова. Эмин позволял

себе резкую сатиру и в особенности часто сатиру «на лицо», сатиру на конкретных лиц. В «Адской почте» он выступил против духовенства, его распущенности и жадности, и эту же тему перенес в «Смесь». В «Смеси» и в «Адской почте» он нападал на бюрократию, на петиметров, защищал третье сословие. Очень сильна статья «Смеси», названная «Речь о существе простого народа».

Здесь в пародийно-сатирической форме разрешается вопрос — людьми или животными являются крестьяне. «Чем далее кто начнет рассуждать, тем более будет находить, что по сим основаниям нет разума в простом народе. Имеет ли он добродетель? И того не знаю. Затем, что стихотворцы прославляют добродетели лирическим гласом, однако я никогда не читал похвальной оды крестьянину, так же как и кляче, на которой он пашет. Но простой народ терпелив: он сносит голод, жар, стужу, презрение от богатых, гордость знатных, нападки от управителей, разорение от помещиков, одним словом, от всех, кои его сильнее...» «Если же простой народ оказывает одно только естественное стремление во всех своих хороших качествах, то же самое видно и в его пороках. Ударь крестьянина, то он бросится сам на тебя, так точно, как дикой зверь. Но благородная душа иногда и снесет от тебя обиду, дабы по времени тебе хорошенько отомстить, или вынув шпагу, честно тебя заколет. Простые разбойники грабят, терзая людей наподобие тигров; и их за то наказывают. Но разумные люди знают, что надобно иметь хороший чин, защиту и место, и тогда уже начинают грабить, ибо приняв все нужные предосторожности не опасаются наказания...» После руссоистского изображения русского крестьянина в качестве «естественного» человека, свободного в самозащите и первобытно добродетельного в противоположность развращенному цивилизацией дворянину, автор вводит читателя в круг воспоминаний античных демократий и подходит к выводу:

«Все сии сравнения, повседневно утверждаемые знатными и дворянами, привели меня в такое сомнение, что я не знал, какими животными считать сих людей, кои мы называем простым народом и которых в древние времена греки и римляне почитали большей частью своею силой и требовали их голоса для многих важных предприятий, касающихся до благосостояния отечества. Демосфен и Цицерон говорили им речи: почему должно думать, что сии славные мужи считали их людьми. Приняв сие в рассуждение, просил я одного искусного анатомиста, чтоб он рассмотрел голову крестьянина и голову благородного. Сей искусный человек к великому моему удивлению показал мне в крестьянской голове все составы, жилы и прочее, способствующее к составлению понятия, и через свой микроскоп увидел, что крестьянин умел мыслить основательно о многих полезных вещах. Но в знатной голове нашел весьма неосновательные размышления: требование чести без малейших заслуг, высокомерие, смешанное с подлостью, любовные мечтания, худое понятие о дружбе и пустую родословную. Наконец, уверил меня, что и простой народ есть создание, одаренное разумом, хотя князья и бояре утверждают противное. Но что до того нужды: многие сограждане видят истину, закрытую завесом ложного предассуждения. Пусть народ погружен в незнание, но я сие говорю богатым и знатным, утесняющим человечество в подобном себе создании».

Остроумна и язвительна также статья «Смеси», в которой по типу «Персидских писем» Монтескье дается сатира в форме замечаний дикаря, удивленного цивилизацией и видящего в современном обществе те пороки, которые скрыты от привычного взгляда члена этого общества, «светского человека»; в «наивных» рассуждениях камчадала представлены недостатки и нелепости социального и бытового уклада России XVIII в. Камчадал все эти нелепости объясняет колдовством.

«Колдовство уверяет простой народ, что он должен пахать, сеять и собирать жатву единственно для своих помещиков, а иногда от того и умирать с голоду; одним словом, он думает, что рыбы, птицы, звери и все видимос на свете принадлежит боярам».

«Смесь» Эмина приняла участие и в непосредственной полемике «Трутня» с «Всякой всячиной». Еще в 4-м листе «Смеси», т. е. до начала этой полемики, Эмин позволил себе довольно ядовитый выпад против «Всякой всячины», отказываясь от чести считать «Смесь» дочерью журнала Екатерины. Затем в листе 11-м «Смеси» была помещена резкая статья против «Всякой всячины», против ее претензий исправить «все в народе дурные нравы» и против ее мелочной бытовой сатиры. В том же листе (номере) было напечатано следующее письмо к издателю:

«Объявите мне, отчего происходит желание причитаться в родню? Затем, что я вижу в городе такую бабушку (так называли «Всякую всячину»), которая всех писателей журналов включает в свое племя, и всегда на них ворчит, хотя сквозь зубы: из чего заключаю, что они не от нее происходят, а она сама на них клевет. Но почто же называться роднею? Или она уже выжила из ума? 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 противоречий, 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 чорт искушает людей и велит им делать зло. Право, подьячие без всякого искушения, сами просят за работу. Сия же старушка советует, чтобы не таскаться по приказным крючкам, то должно мириться и разделяться добровольно: всякий сие знает, и конечно, по пустому тягаться не сыщется охотников. Верно, еслиб все были совестны и наблюдали законы, то не надобно бы было и судов и приказов, и подьячичь бы не шло государево жалованье. Но когда сие необходимо, то для чего ей защищать подьячих? Знать, что они-то истинное ее поколение...»

В следующем листе «Смеси» опять ядовитый выпад против «Всякой всячины».

Такие же смелые выпады мы видим в «Смеси» по поводу проповеди «Всякой всячины» беззубой улыбательной сатиры (лист 15). Наконец, в листе 20-м помещено письмо к Новикову с прямой поддержкой его против «Всякой всячины».

На «Всякую всячину» осмелился напасть даже робкий и избежавший острых социально-политических тем журнал Чулкова «И то и се».

Понятно, что в глазах Екатерины эти дерзкие нападки на ее журнал и на ее «советы» писателям выглядели как блок всех передовых сил в литературе как дворянских, так и буржуазных. Она решила прекратить всю затею с сатирическими журналами так же, как она прекратила «фарсу» Комиссии 1767 года. Непокорные журналисты должны были замолчать.

**«Пустомеля».** Однако Новиков был упрям, и молчать он не хотел. 27 апреля 1770 года вышел последний номер «Трутня», а через месяц, 26 мая того же года некий маклер Андрей Фок подал в типографию Академии наук (печатавшую ряд журналов) «доношение»

о желании его «на собственный кошт» издавать ежемесячный журнал «Пустомеля». Андрей Фок был подставным лицом; за ним скрывался Новиков, очевидно, опасавшийся или и вовсе не имевший возможности выступать под своим именем. Новиков хотел тщательно скрыть свою принадлежность к новому журналу<sup>1</sup>.

В первой же статье, написанной от имени «автора» журнала, он подчеркивает, что он, т. е. этот безымянный автор, впервые выступает в печати. Однако в этой же статье был и скрытый намек на его, уже Новикова, редактора «Трутня», отношения к Екатерине и ее «Всякой всячине». Говоря об авторском самолюбии, он писал: «Я исследовал самого себя и думал, что я не самолюбив, но меня одна госпожа, которую я очень много почитаю, уверила, что я обманулся: и подлинно, я после узнал, что погрешности в чужих сочинениях мне гораздо приметнее, как в своих...» Это было некоторой уступкой. Первый, июньский, номер «Пустомели» составлен осторожно. Почти весь он занят материалом, лишенным социальной и политической сатиры. Но в самом конце номера, на самом незаметном месте — опять острая, чисто новиковская сатира, хотя и в небольшой дозе: несколько портретов в виде загадок; первый из них «ласкатель», т. е. льстец, придворный подлипала; потом судья Взяткохват, светский волокита Вертопрах и другой волокита дурак-Разина. Статья подписана «С. П.», т. е. «сочинитель Пустомели».

В других статьях лишь отдельные сатирические выпады, и опять против знатного вельможи «в случае» (стр. 34), против петербургского светского общества (стр. 37).

Июльский номер составлен несколько смелее, но и июньский видимо задел кое-кого; «иные» (читатели), — пишет Новиков, — «по известному своему добросердечию ругали мои загадки, говоря, что это не загадки, а наглый вздор»; видимо, загадки попали в цель.

Во втором номере «Пустомели» помещены две «опасные» статьи. Одна — очень конспиративная; это «Завещание Юнджена китайского хана к его сыну», перевод А. Л. Леонтьева (анонимный; ср. в «Трутне» его же перевод китайской статьи, о которой говорилось выше). Чего невиннее перевода с китайского? Но и перевод можно выбрать с умыслом. Во-первых, статья вообще слишком политическая для неофициального издания; во-вторых, в ней легко можно было найти «применение» к современности. Китайский император говорит о том, что он избрал и утвердил наследником престола своего сына, официально обеспечил его права на престол и затем ввел его в работы по управлению страной. Но дело в том, что именно около 1770 г. вопрос о правах Павла Петровича, сына Екатерины, приобрел остро политический характер. Павла воспитывал глава дворянской оппозиции — Н. И. Панин, воспитывал в своих идеях. На Павла надеялись

<sup>1</sup> Редактор-издатель «Пустомели» был неизвестен до работы В. П. Семенникова «Русские сатирические журналы» 1769—1774 гг.» (СПб 1914 г.), в которой он на основании изучения архивных документов установил, что это был Новиков. Дело в том, что «Доношение» в Академию наук с просьбой о разрешении печатать в академической типографии журнал «Пустомеля» было только подписано Фоком, а написано оно рукою Новикова. Анализ содержания журнала, произведенный В. П. Семенниковым, подкрепил его догадку.

все единомышленники Панина. Он становился знаменем партии недовольных. Между тем, приближалось его совершеннолетие, и уже обнаружилась рознь между ним и его матерью. Уже в 1771 г., когда произошел чумный бунт в Москве, шли разговоры о перевороте в пользу Павла, и в это дело замешивали Паниных. Такие же разговоры шли и раньше, еще сразу после вступления на престол Екатерины. В свете всех этих отношений слова китайского императора могли звучать многозначительно.

Другая исконная тема домогательств и пропаганды оппозиции — необходимость твердых законов, вводящих в рамки произвол единовластия, своего рода дворянская конституция. И вот китайский император, говоря в «Пустомеле» о своих заслугах перед отечеством, указывает, что он переделал регламенты своей страны и «утвердил их на веки»; при этом он выработал законы «обще с верховными вельможами», т. е. с помощью дворянского совета, как на этом настаивал и Н. И. Панин.

Ясно было, что невинное заглавие «Пустомели» не будет соответствовать его содержанию.

В том же номере Новиков поместил сатирическое и вольнодумное «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке» Фонвизина. Послание напечатано анонимно, но сопровождается заметкой об его авторе, дающей хвалебную характеристику его творчества. Всего этого было достаточно для правительства. Вторая книжка «Пустомели» была последней. Новикову не удалось попытка уклониться от удара, нанесенного «Трутню». Отметим, что «Пустомеля» уделял внимание и вопросам литературы и театра. Как и в «Трутне», здесь встречаем выпады против Лукина и, с другой стороны, против В. Петрова. Сумароков, конечно, превознесен в «Пустомеле».

**«Живописец».** После неудачи с «Пустомелей», Новиков как журналист умоляет на полтора года. С апреля 1772 г. он начинает издавать «Живописца».

В 1771 г. многое выяснилось во внутренних отношениях групп и «партий» в России. Страна переживала тяжелые дни. Шла трудная и разорительная война. Чума проникла в Москву, и вот — преддверие пугачевского восстания — чумный бунт в «первопрестольной», едва не вылившийся в подлинное крестьянское восстание. Накануне бунта деспотия переходит от «увещаний» к действиям. Один из вождей фронды Петр Панин, только что взявший у турок Бендеры, принужден выйти в отставку, оказывается в опале, под полицейским надзором. Вокруг него в Москве штаб фронды. Сумароков подчеркивает свое сочувствие опальному. В то же время и тоже в Москве Сумароков вступает в конфликт с главнокомандующим, ставленником власти, и терпит поражение.

Обострение борьбы передовой интеллигенции с деспотией Екатерины сказалось в «Живописце», самом радикальном из журналов Новикова. Наиболее интересны в «Живописце», без сомнения, статьи о крепостном праве, и не только «Отрывок из путешествия в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*», приписываемый Радищеву. Эти статьи знаменательны. Вместе с назреванием пугачевского движения крестьянский вопрос приобретал характер все более неотложный. Нужно было действовать. Новиков-

писатель, который свел борьбу независимых дворян с бюрократической властью и поддерживавшими ее слоями с высот шестистопного ямба и «языка богов» в сферу каждодневной практической журнальной борьбы, как и другие идеологи его «партии», стремился к вне-сению начал культуры и законности в отношения между дворянами и крестьянами. В борьбе против азиатского рабства и азиатской деспотии Новиков искал союзников повсюду. Он шел даже на союз с более радикальными писателями, чем был он сам. Пока дело шло об искоренении общих врагов, разница исходных позиций не ощущалась слишком сильно. Во всяком случае, уже в 5-м листе «Живописца» был помещен «Отрывок» Радищева (анонимно).

Споры о том, кто был автором «Отрывка путешествия в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*», и, в частности, о том, написал ли эту статью Радищев, идут уже на протяжении восьмидесяти лет. В 1858 г. сын Радищева, Павел Александрович в своих замечаниях на статью Пушкина «Александр Радищев» написал о том, что части «Путешествия из Петербурга в Москву» были напечатаны в «Живописце» Новикова в 1776 г. и в «Северном Вестнике» Мартынова, ч. V, январь 1805, стр. 61 «Смесь». («Русский Вестник», 1858 г., т. XVIII, кн. I, стр. 429.) Это глухое и не совсем точно указание было подтверждено примечанием А. Корсунова к статье П. А. Радищева «А. Н. Радищев», напечатанной там же. А. Корсунов, лично познакомившийся с П. А. Радищевым и беседовавший с ним о его отце, считает, что автором «Путешествия в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*» был А. Н. Радищев, хотя прямо и не утверждает этого («Русский Вестник», 1858 г., т. XVIII, кн. I, стр. 406—407).

Иную точку зрения на вопрос об авторе «Отрывка» высказал А. И. Незеленов в своей книге «Н. И. Новиков, издатель журналов 1769—1785 гг.», СПб 1875, стр. 238. Приводя данные об участии в позднейшем журнале Новикова «Утренний Свет» известного масона И. П. Тургенева, он писал в примечании: «... отсюда, может быть, можно сделать заключение, что и «Путешествие в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*», напечатанное в «Живописце», принадлежит тому же Тургеневу, тем более, что оно написано худшим языком, чем писал Новиков, как мы знаем по его предисловиям к изданиям». Это весьма осторожно высказанное предположение пытался утвердить без всяких оснований Л. Н. Майков («Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий», СПб 1889, стр. 407—408). В дальнейшей версии об И. П. Тургеневе более не появлялась в науке, как явно несостоятельная. Все, что мы знаем о Тургеневе, о его мировоззрении и литературной деятельности, резко противоречит этой версии. К тому же он в 1772 г. находился в Крыму в походе (во время Турецкой войны). Наконец, можно быть уверенным, что буквы И. Т. не обозначают инициалов автора столь «криминальной» статьи; такая странная неосторожность совершенно не вяжется с устойчивой системой анонимности сатиры 1769—1774 гг. Высказанное же Л. Н. Майковым предположение, им же отвергаемое об авторстве Новикова, убедительно отвел В. П. Семенников («Радищев», Л. 1923, стр. 327).

Против авторства Радищева высказался П. А. Ефремов в примечаниях к своему изданию «Живописца» (Изд. 7-е, СПб 1864, стр. 319—320). Однако соображения П. А. Ефремова весьма неубедительны, что доказал В. П. Семенников (см. ниже), что было ясно и другим исследователям (например В. Мияковскому).

Затем В. А. Мякотин вновь высказался в пользу авторства Радищева (В. А. Мякотин, Из истории русского общества, изд. 2-е, СПб 1906 г., стр. 18).

Как бы ответом на замечания В. А. Мякотина явилось то место работы В. В. Мияковского «Учебные годы А. Н. Радищева», в котором идет речь об «Отрывке путешествия в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*» («Голос минувшего», 1914, № 5, стр. 101—104). В. В. Мияковский опирался на то, что в третьем издании «Живописца» в конце «Отрывка» указано: «Продолжение сего

Путешествия напечатано будет при четвертом издании сей книги». В 4-м и 5-м издании обещано продолжение в «новом издании». «Это обещание, — говорит В. В. Мияковский, — уже не имело бы смысла, если б автором «Отрывка» был Радищев, так как в 1793 г., когда вышло 5-е издание «Живописца», наш писатель жил уже в Сибири». В. П. Семенников разбил этот аргумент, указав, что в 1793 г. не только Радищев, но и Новиков, издатель «Живописца», был уже лишен свободы и сидел в Шлиссельбургской крепости. Пятое же издание «Живописца» является простой коммерческой перепечаткой четвертого, сделанной книгопродавцем Г. Зотовым, механически сохранившим весь текст 4-го вместе с примечанием к «Путешествию» (указ. соч., стр. 325).

Наконец, вопросом об авторе «Отрывка» в «Живописце» занялся В. П. Семенников. Кратко он осветил этот вопрос в своей книге «Русские сатирические журналы 1769—1774 гг.» (СПб 1914 г., стр. 54—55), высказавшись, хотя еще осторожно, в пользу авторства Радищева. В 1916 г. он напечатал брошюру «Когда Радищев задумал «Путешествие?» специально посвященную вопросу об авторстве «Отрывка». В. П. Семенников изложил здесь историю вопроса и решительно стал на сторону авторства Радищева. Он отверг соображения в пользу И. П. Тургенева и Новикова и отвел возражения против Радищева. Он дал тщательный анализ содержания, композиции, литературной манеры, языка «Отрывка» и установил разительное совпадение их с манерой Радищева, в частности, с «Путешествием из Петербурга в Москву». Даже целый ряд отдельных выражений в «Отрывке» и в несомненных произведениях Радищева совпадает, причем выражений специфических и в характерном радищевском использовании и осмыслении.

Работа В. П. Семенникова, по нашему мнению, окончательно установила авторство Радищева по отношению к «Отрывку». Следует добавить к аргументам В. П. Семенникова также и то, что самое свидетельство П. А. Радищева, в сущности, решает вопрос. П. А. Радищев, которому было 19 лет, когда умер его отец, в течение всей своей долгой жизни чител его память, собирал сведения о нем. Биографические указания, заключенные в его работе об А. Н. Радищеве, соответствуют действительности.

В 1923 г. В. П. Семенников перепечатал свою работу в книге «Радищев. Очерки и исследования» (под названием: «К истории создания «Путешествия из Петербурга в Москву»); здесь он учел и те возражения, которые делались ему рецензентами. Еще в недавнее время была сделана попытка оспорить тезис В. П. Семенникова о Радищеве как авторе «Отрывка». В 1927 г. появилась статья З. И. Чучмарева «Участие А. Н. Радищева в журнальной деятельности его времени» (Научные записки Научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры, т. II, Госуд. изд. Украины, 1927, стр. 95—123). З. И. Чучмарев пытается разбить положение В. П. Семенникова путем стилистического анализа произведенного, однако, недостаточно глубоко и вполне механично. «Трудно признать его доводы убедительными. Единственное веское соображение, высказанное им, это указание на то, что еще в «Трутне» Новиков обещал читателям какое-то «Путешествие по России какого-то молодого автора»; между тем, когда издавался «Трутенъ», Радищев был еще в Германии. Однако пока нет оснований идентифицировать ненапечатанное в «Трутне» произведение неизвестного автора с «Путешествием в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*».

Наконец, в 1935 г. вышел капитальный труд Я. Л. Барскова «Материалы к изучению «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева» (II том его издания «Путешествия»), подытоживший его более чем тридцатилетнюю работу по изучению Радищева. Я. Л. Барсков решительно стал на сторону В. П. Семенникова. Он считал возможным «с уверенностью приписать Отрывок Радищеву» (стр. 117; на стр. 500—502 он убедительно полемизирует с З. И. Чучмаревым и опять отстаивает авторство Радищева.)

В отрывке «Путешествия» дана удручающая картина нищеты и отчаяния крепостной деревни. Очерк Радищева — это гневное обличение крепостничества.

В конце статьи помечено: «Продолжение будет впредь», а затем идет примечание от редактора:

«Сие сатирическое сочинение под названием Путешествия в\*\*\* получил я от г. И\*\*\* Т\*\*\* с прошением, чтобы оно помещено было в моих листах. Если бы это было в то время, когда умы наши и сердца заражены были французскою нациею, то не осмелился бы я читателя моего потчивать с этого блюда, потому что оно приготовлено очень солоно, и для нежных вкусов благородных невежд горьковато. Но ныне премудрость, сидящая на престоле, истину покровительствует во всех деяниях. Итак, я надеюсь, что сие сочиненьице заслужит внимание людей, истину любящих. Впрочем я уверяю моего читателя, что продолжение сего путешествия удовольствует его любопытство».

Ясно, что Новиков понял, как смело выступление «И\*\*\* Т\*\*\*», и попытался защитить его. Через несколько недель, в листе 13-м «Живописца» Новиков поместил статью «Английская прогулка». Здесь рассказывается о том, как издатель «Живописца» прогуливался с неким почтенным человеком, почитателем его журнала.

«Он спрашивал: для чего я не издаю продолжения Путешествия в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*». Без сомнения дошли до вас, — говорил он, толки, сим листочком произведенные: но вы не должны о том беспокоиться. Правда, что многие наши братья дворяне пятым вашим листом не довольны, однако ж ведайте и то, что многие за оной же лист и похваляют вас... Впрочем, я совсем не понимаю, продолжал он, почему некоторые думают, что будто сей листок огорчает целый дворянский корпус...»

И далее идет защита «Путешествия в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*», и сильные выпады против злоупотребления крепостным правом; при этом, по мнению почтенного собеседника автора (т. е. его самого), такие злоупотребления приносят вред государству. Автор резко порицает порицателей «Путешествия в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*», «надменных дворянством» людей. В конце он говорит о том, что пагубная мода на все французское сменилась теперь модой на все английское и предлагает объявить пятый лист журнала, т. е. «Путешествие» написанным в английском вкусе.

Нам представляется несомненным, что «Отрывок путешествия в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*» написан Радищевым. Это — как бы ранний набросок, эскиз к «Путешествию из Петербурга в Москву».

Очевидно, что «Путешествие в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*» было замечено и вызвало неблагоприятные для Новикова толки в «высших сферах». Очевидно, что эти «сферы» оказались прозорливы и усмотрели в очерке Радищева скрытую в нем мысль о пагубности крепостного права вообще.

В следующем номере, вслед за тем, в котором Новиков поместил «Английскую прогулку», он напечатал «Продолжение отрывка путешествия в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*», столь же «дерзкое». В нем он принужден был выбросить одно место «по некоторым причинам: благоразумный читатель и сам их отгадать может», — писал он в примечании. В следующем затем (15-м) номере журнала опять идет речь о «Путешествии в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*», которым возмущается дикий уездный дворянин-рабовладелец.

Тема жестокости помещиков затронута и в других статьях «Живописца», например, в листе 3-м или листе 15-м. Здесь помещено



«Письмо уездного дворянина к его сыну». Это опять смелая сатира на помещиков. «Письмо» переносит нас в круг людей и понятий Простаковых и Скотининых. «Уездный дворянин» пишет:

«... с мужиков ты хоть кожу сдери, так не много прибыли. Я, кажется, и так не плошаю, да што ты изводишь 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...» и ниже: «И во святом писании сказано: друг другу тяготы носите, и тако исполните закон Христов: они на нас работают, а мы их сечем, ежели станут лениться; так мы и равны, — да на што они и крестьяне: его такое и дело, што работай без отдыху...» и т. д. И в конце о собаке, которую укусила другая, бешеная: «Ну да полно и было за его людям, Сидоровна твоя всем кожу спустила: то-то проказница; я за то ее и люблю, што уж коли примется сечь, так отделает, перемен двадцать подадут...» Одно место Новиков выпустил в статье и сделал здесь примечание: «Я нечто выключил из сего письма: такие мнения оскорбляют человечество». В «Письме» есть и пассаж для цензуры: «Уездный дворянин» пишет о том, что «бояра» свихнулись: «недалеко от меня деревня Григория Григорьевича Орлова; так знаешь ли почему он с них (крестьян) берет: стыдно сказать, по полтора рубли с души, а угодьев-та сколько! и мужики какие богатые...» и т. д. Этот пассаж в то же время мог дать пример для подражания. Вообще, оброк, видимо, пропагандировался здесь, а барщина унижалась.

В дальнейших номерах «Живописца» были помещены письма самого Фалалея, сына «уездного дворянина», опять его отца, его матери и дяди. Все они вместе составляют как бы серию очерков, написанных с необычайной художественной силой и посвященных одной теме — изображению тупой, жестокой, суеверной жизни, хамства и гнусности мелкого провинциального дворянства. «Письма эти замечательны по мастерству своего лукавого юмора», — пишет Добролюбов.

Мотивы, близкие к фонвизинскому «Недорослю», находятся и в статье «Следствия худого воспитания» (лист 18). Образ дворянина и история его «воспитания» в этой статье сходны в характерных чертах с образами известной «Похвальной речи в память моему дедушке» И. А. Крылова (1792).

Наконец, «Живописец» поместил сатирическое стихотворение «Похвала учебной палке», обличающее жестокость и палкоманию вообще, и в частности в армии, где в XVIII веке чудовищный процент рекрут забивали на смерть при «учении».

Как и в прежних своих журналах, так и в «Живописце» Новиков ведет борьбу с правительственной вельможной-бюрократической верхушкой дворянской иерархии, с придворными, с «высшим светом». «Живописец» особенно усиленно нападает на светских щеголей, петиметров, золотую молодежь придворного круга с ее французскими манерами, нарядами. Он нападает на распущенность ее нравов, на пустоту светской жизни, высмеивает условный салонный жаргон петиметров. «Живописец» выступает со злой сатирой против лицемерия «светских людей», придворных политиканов, вельмож-интриганов и т. д. Он обрушивает свой гнев на льстецов, составляющих окружение вельмож, на молодых дворян, делающих карьеру путем клиентуры у знатного негодяя. «Живописец» задел на своих страницах и духовенство,

точнее, монахов; статья о них состоит из комического письма к «Живописцу» некоего монаха Тарасия и ответа «Живописца»; оба письма написаны славянским языком, пародирующим слог церковных документов.

Однако либерализм «Живописца» имеет, как и у «Трутня», ограниченный характер. Его свободомыслие не идет дальше Вольтера и не приобретает черт демократического и тем более революционного мировоззрения. В «Живописце» также сказывается растущий патриотизм Новикова, национальный пафос, сознательно связанный для него с вопросами поощрения отечественной промышленности и торговли.

«Живописец» протестует против слепого пристрастия «некоторых знатных российских бояр и молодых господчиков ко всем иностранцам. К стыду нашему сие пристрастие весьма далеко простирается. Российские ученые, художники и ремесленники, ими презираются, а иностранные, хотя и многие и без всяких достоинств, ими отлично принимаются, защищаются и всегда находят их покровительство. Да истребится сие вредное и никакому народу не свойственное пристрастие; да воздастся достоинствам иностранных должная справедливость; но да ободрятся и сыны отечества и процветут в России науки, художества и ремесла, и да будут презираемы все ненавидящие отечество!» (Ср. также сатиру на галломанов «из русских чиновных дворян»).

Вообще говоря, журналам Новикова 1769—1772 г. были свойственны ноты сочувствия к «третьему сословию», сочетавшиеся с сатирой на развращение дворянства в характерный узел идей, сблизившихся с французским просветительством.

В 8 листе «Трутня» дан рассказ о том, как некий дворянчик украл у своего дяди-судьи часы. Подозрение пало на честного подрядчика-крестьянина, а так как судья был много должен подрядчику, то воспользовался случаем и велел пытать его. Избиваемому подрядчику судья предлагает изорвать его вексель и дать ему еще две тысячи рублей. К счастью случайно выяснилось, что вором является дворянчик. В результате дворянчик остался безнаказанным, а честный подрядчик все-таки избитым до полусмерти плетью.

Взаимоотношения «Живописца» с Екатериной II были очень сложны, как была сложна и вся политическая ситуация перед пугачевским восстанием. Новиков посвятил журнал «Неизвестному г. сочинителю комедии «О, время!», т. е. Екатерине, при хвалебном «приписании» (статье-посвящении). Оканчивает он эту статью весьма примечательно:

«Без вашего примера не отважился бы я напасть на пороки, и прибавляет в пост-скриптуме: «Хотел бы я просить вас, чтобы вы сделали честь моему журналу сообщением какого-либо из ваших мелких сочинений; но опасаясь отвлечь от упражнений (т. е. занятий) ваших. Впрочем, для меня весьма лестно получить ваш ответ».

Ясно, что Новиков хотел поставить себя под защиту императрицы, хотел сделать все возможное, чтобы жить в мире с нею. В листе 7 помещен ответ Екатерины на это посвящение. Она комментирует свою комедию, на приглашение участвовать в «Живописце» она отвечает вежливым отказом.

Между тем, еще во 2 листе Новиков позволил себе полемику с Екатериной:

«Бедный автор! в другом месте увидишь нравоучителя, порицающего всех критиков и утверждающего, что сатиры ожесточают только нравы, а исправляют нравоучения; но читатель ему отвечает: ты пишешь так сухо, что я никогда не имею терпения читать твои сочинения». Видимому, здесь намек на взгляды «Всякой всячины». Заканчивается же статья (и лист журнала) советом самому себе: «требую от тебя, чтобы ты в сей дороге никогда не разлучался с тою прекрасною женщиною, с которою иногда тебя видал: ты отгадать можешь, что она называется Осторожностью».

В 6 листе помещена «ведомость» из Ярославля, заключающая прославление комедий Екатерины (они были помечены «сочинено в Ярославле»). В листе 7 напечатано «Письмо к сочинителю Живописца» от некоего старика, которому очень нравится журнал: смысл письма в том, что, мол, Екатерине не следует угнетать «Живописца».

Здесь говорится: «Куда бы ты попал бедняжка, есть ли бы эту песню заплел в то время, когда я был помоложе. О время! ты протекло и не возвращайся к нам никогда. Но сказать ли тебе, друг мой, ты многих вооружил против себя; тебя злословят: так-то воздают тем людям, которые говорят правду! Но что нужды: живучи в свете, я насмотрелся на перемены людских мнений: я терпел и больше этого, однакож все это миновалось. Не сердись на то, что люди испорченных нравов тебя поносят: друг мой: тебе это такую же честь делает, как и то, что честные люди благодарят тебя. Однако ж пиши поосторожнее: любя тебя, я сожалеть буду, если прервется твой журнал.

Дай бог тебе счастья и лучший успех в твоём труде».

«Живописец» за 1773 г. — явное падение журнала. Еще в 5 листе он жалуется на злобные нападки дворян, оскорбленных сатирами первого тома (в «Письме», являющемся продолжением писем к Фалалею). Вообще же, в 1773 г. в журнале исчезает сатира, пропадает настойчивость в борьбе. Журнал теряет «направление». Новиков, видимо, уже не уделяет ему даже достаточного внимания. В листе 23 он напечатал «письмо к господину Живописцу» от некоей дамы и свой ответ ей, уже помещенные в листе 10. Летом 1773 г. журнал прекратился.

«Кошелек». «Кошелек», последний сатирический журнал Новикова, выходил в 1774 г. Еще не было подавлено пугачевское восстание, когда Новиков начал выпускать этот журнал. Он был посвящен «течеству». Задуман он был как журнал на одну тему: прославить российские добродетели древних времен и дискредитировать влияние Франции и тем самым новой французской философии — такова задача, которую ставил себе «Кошелек». Галлофобия приобретала здесь характер консервативности. Плеханов пишет: «Наши противники французского влияния выступили также и противниками передовой французской философии. В своих сатирических изданиях Новиков нередко так выражался, как будто в его представлении свободные мыслители тогдашней Франции отождествлялись с профессорами академии волосоподвивательной науки»<sup>1</sup>. При этом косвенно сатира на галло-

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов. История русской общественной мысли, т. III, стр. 186, М. 1919.

манию задевала и двор, тянувшийся за Версалем. В 1772 г., до пугачевского восстания, Новиков готов был блокироваться с Радищевым. Теперь, в 1774 г., когда пугачевское восстание сказало уже свое слово, Новиков качнулся «вправо».

Основная идея «Кошелек» выражена уже в предисловии к журналу. Первая же статья его посвящена вопросу о «злоупотреблении, вкравшемся в нас к порче российского наречия», т. е. об употреблении в нем иностранных слов. Вслед за этой статьей начались печатанием в журнале «Разговоры» — между россиянином и французом и между немцем и французом; они занимали 2-й и 3-й листы журнала. Здесь доказывается, что «россияне все к добродетелию склонны», что «предки наши во сто раз были добродетельнее нас, и земля наша не носила на себе исчадий, не имеющих склонности к добродетелию и не любящих своего отечества». Наоборот, французы не слишком добродетельны. В Россию же приезжают именно французские жулики. Они воспитывают русских баричей, т. е. развращают их сердца; они сознательно заражают их «любовию к французам и... отвращением от своих соотечественников». Француз говорит: «Моя философия гласит: обманывая дурака, в том ни греха, ни стыда нет»; такова пародия «Кошелек» на моральные учения энциклопедистов.

В конце этой длинной статьи говорится: «О, когда бы силы человеческие возмogli, дабы ко просвещению россиян возврагить и прежние их нравы, погубленные введением кошелеков в употребление [кошелек — особый бант на прическе, на мужской косе; это французская мода, отсюда и название журнала]; тогда бы можно было поставить их образцом человека. Кажется мне, что мудрые древние российские государи якобы предчувствовали, что введением в Россию наук и художеств наидрагоценное российское сокровище, нравы, погубятся безвозвратно; и поэтому лучше хотели поданных своих видеть в некоторых частях наук незнающими, но с добрыми нравами, людьми добродетельными, верными богу, государю и отечеству».

Листы 6-й, 7-й и начало 8-го «Кошелек» заняты комедией в одном действии «Народное игрище». В предисловии к ней идет речь о том, что «Детушевы и другие комедии мало полезны для народа» (т. е. «низов» общества) и что нужно создать такие пьесы для народного театра, которые обращались бы «в их пользу».

«Нет нужды в том, что в них не будут сохранены театральные правила, лишь бы замыкалось в оных нравоучение и почаше представлялись бы примеры, к подражанию народному годные: то-есть добрый слуга, честный купец, трудолюбивый хлебопашец, и сим подобные. Сие было бы весьма не худо».

Если такова была теория, то практика оказалась в сущности крепостнической. «Народное игрище» — это школа рабов в первую очередь, крепостников-помещиков — во-вторую.

В начале комедии разговаривают Андрей и Василий. Андрей говорит: «о старом барине нашем: ты знаешь, как он нас содержит, сколько до нас милостив; я много раз видел, когда он за вину кого из нашей братии наказывал, тогда он почти плакивал. После этого не должно

винить худых помещиков, потому что лихости их мы сами часто бываем причиною.

Василий. Андрей Тимофеевич, ты говоришь правду, грешно не угождать доброму помещику».

Конечно, «все мужики нашей деревни» любят барина, который почти плачет, когда сечет их, хотя делает это «много раз». Конечно, «честный слуга» должен «угождать» господину, — ведь он сам виноват, когда его господин свиреп.

Крестьяне идеального помещика, изображенного в комедии, «все грамотеи», помещик «нарочно нанял студента, чтобы крестьянских ребят всех обучил грамоте: это милость господская. Смотря на наших крестьян, сердце не нарадуется, как они зажиточны; а это оттого, что барин умел их прихотить ко трудам. Ежели у доброго помещика крестьянин беден, так он на себя должен пенять: либо он ленивец, или пьяница». Так, с уроков помещикам автор быстро съезжает на уроки крепостным. Одна из основных тем комедии — пропаганда трезвости. В конце комедии верный раб Андрей награжден барином; пьяница Василий обещает больше не пить и также получает награду.

Лист 9-й журнала целиком занят «Одой России, на одержанные ею в 1770 годе победы». Она запоздала на 4 года.

Этой одой заканчивается «Кошелек». Почему он прекратился, не совсем ясно. Во всяком случае, Новиков не предполагал сам остановить свой журнал; и в листе 4-м и в листе 6-м он обещал поместить «впредь» свой ответ «на письмо защитника французов». Может быть, Екатерина решила вообще пресечь издание сатирических листков. Потемкин забирал в руки власть. Уроки пугачевского восстания учитывались правительством. Решено было круто оборвать все проявления не только свободомыслия, но и вообще самостоятельной мысли. Вероятно, общий поворот в правительственной политике и убил последний полусатирический журнал Новикова.

Итак, открытая борьба новиковских сатирических журналов с Екатериной, с деспотией, с правительственной литературой продолжалась менее пяти лет. И все же она оставила заметный след в русском литературном движении. Новиков был смел в своем отрицании рабски-деспотических порядков. Но он не был демократом, не был и революционером. Его критика была ограничена точками зрения воспитавшей его дворянской оппозиции; в пылу борьбы он преодолевал эту ограниченность, но не мог ее разрушить совсем.

В этом смысле характерно отношение к нему и к сатирическим журналам 1769—1774 гг. вообще в русской науке середины XIX столетия. В книге Н. Н. Булича «Сумароков и современная ему критика», появившейся в 1854 г., т. е. еще при Николае I, умеренный либерал-ученый не мог толком пояснить свою точку зрения из-за цензурного зажима; самое слово «сатира» он должен был заменить словом «критика» в заглавии книги. Однако по всему видно, что Буличу хочется подчеркнуть «благонамеренный» характер сатиры даже у Новикова; он избегает указаний на социально-политическую заостренность его журналов.

Через пять лет после книги Булича появился труд А. Н. Афанасьева «Русские сатирические журналы 1769—1774 гг.» (1859), в котором дан обзор тем, образов, отчасти полемических столкновений в этих журналах. Эта книга сыграла большую роль в подъеме интереса науки и общественности к сатирической журналистике XVIII в.; в течение ряда десятилетий она служила основой для характеристики этой журналистики и в общих курсах и в специальных статьях, касавшихся данного вопроса и исходивших из буржуазно-либеральных точек зрения. А. Н. Афанасьев очень высоко ставит сатиру 1769—1774 гг., сочувственно относясь к ее политической умеренности, которую он выдвигает, и к ее нравоучительной тенденции.

Откликом на книгу Афанасьева явилась блестящая статья Н. А. Добролюбова «Русская сатира в век Екатерины» (1859). Добролюбов изучил в ней сатирическую журналистику на фоне широкого показа исторического, экономического, социального положения русского общества во второй половине XVIII столетия. Как подлинный революционер-демократ, он увидел в прославлении ограниченной в своих стремлениях сатиры 1769—1774 гг. оправдание либерального и оппортунистического «обличительства», расцветавшего в первые годы царствования Александра II. Поэтому он полемически заострил свою статью против именно такого «обличительства», справедливо подчеркнув ограничительный характер критики крепостнического общества и в журналах екатерининского времени. Он писал о сатирах XVIII века:

«... никогда почти не добивались сатирики до главного, существенного зла, не раздражались грозным обличением против того, отчего происходят и развиваются народные недостатки и бедствия. Характер обличений был частный, мелкий, поверхностный». Он видел слабую сторону сатиры 1769—1774 гг. в том, «что она не хотела видеть коренной сухости того механизма, который старалась исправить. Этой стороны не замечает г. Афанасьев, и потому суждения его о великой важности сатиры 1770 годов отзываются весьма естественным преувеличением». «В журналах Новикова было много обличений против жестоких помещиков. Это было очень хорошо и сообразно с намерениями государыни, находившей, что злоупотребления помещицьею властью составляют страшное зло и служат поводом ко многим беспокойствам в государстве. Но весьма немногие из тогдашних сатир брали зло в самой его сущности; немногие руководились в своих обличениях радикальным отвращением к крепостному праву, в какой бы кроткой форме оно ни проявлялось. А еще это один из наиболее простых и ясных вопросов, и новиковская сатира его поставила много лучше других». «... Сатира новиковская нападала, как мы видели, не на принцип, не на основу зла, а только на злоупотребления того, что в наших понятиях есть уже само по себе зло».

Впрочем, Добролюбов со свойственной ему проницательностью выделил из всех статей сатирических журналов «Отрывок из Путешествия в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*», хотя о принадлежности его Радищеву он, повидимому, не знал. Он написал: «Гораздо далее всех обличителей того времени ушел г. И. Т., которого «Отрывок из Путешествия» напечатан в «Живописце» (стр. 179—193). В его описаниях слышится уже ясная мысль о том, что вообще крепостное право служит источником зол в народе».

Глубокий анализ ограниченности сатиры 1769—1774 гг., данный

Добролюбовым, не был в достаточной мере усвоен буржуазной наукой конца XIX в. С другой стороны, эта наука не хотела видеть и той смелости, с которой — даже в пределах оппозиционного просветительства — вел свою пропаганду Новиков. В то же время большую ценность имеют фактические разыскания в области изучения сатирической журналистики, произведенные дореволюционной наукой. Исследования В. Ф. Солнцева о «Всякой всячине» и о «Смеси» установили факт широкого использования в этих журналах образцов западной журналистики, ряд переводов и заимствований в них. Чрезвычайно обилён фактическим материалом труд В. П. Семенова, на который неоднократно указывалось выше.

Нужно отметить также, что уже в советской науке замечалась одно время тенденция рассматривать Новичова в пору издания им сатирических журналов как буржуазного деятеля и едва ли не буржуазного демократа (например в статьях В. А. Десницкого). Аналогичный взгляд высказан был уже давно Н. С. Тихонравовым. На все такие попытки отчетливо и справедливо ответил Г. В. Плеханов: «Исследователи, утверждающие, что Новиков был издателем мещанской литературы или что его издания предназначались для «людей среднего сословия» (выражение Н. С. Тихонравова — Сочинения, т. III, ч. I), делают большую ошибку. На самом деле, то «среднее сословие», к которому обращался Новиков со своими изданиями, в весьма значительной — если не наибольшей части своей — состояло из дворян»<sup>1</sup>.

Традиция нравоописательной и нравоучительной журналистики Запада задолго до 1769 г. нашла свое отражение в русской литературе. Еще Кантемир зависел от нее в построении своих сатирических портретов и бытовых очерков. Затем переводы из западных журналов этой традиции помещались в «Ежемесячных Сочинениях».

Своеобразное изменение претерпела она в живых и остроумных статейках Сумарокова в «Трудолюбивой Пчеле» и в «Праздном времени в пользу употребленном», и именно отсюда она перешла к Новикову. Журналы Новикова и близкие к ним журналы Эмина, подобно своим западным прообразам, дают множество бытовых зарисовок. Но они отличаются от моралистической журналистики Запада усилением политической остроты своей сатиры, резкостью нападок, ядовитым остроумием, нередко перекликающимся с манерой политических и философских памфлетов Вольтера.

Вопросы бытовой морали отступают в лучших русских журналах на задний план по сравнению с непосредственно социальными проблемами и с текущей политической борьбой, прямо направленной против правительства. При этом широко используются мотивы, сатирические портреты и самые формы статей, известные и Западу и русской сатире, начиная с Кантемира. Мы встретим в журналах 1769—1774 гг. и щеголей-петиметров, и чванливых вельмож-аристократов, и невежественных дворян, гонителей науки, известных нам по сатирам Кантемира, и подьячих-взяточников, ненавистных Сумарокову, и модников, распутников, пустодомов, лугунов, излюбленных в качестве объектов осуждения западными моральными

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов, История русской общественной мысли, Сочинения, т. XXII, 1925, стр. 301.

журналами. При этом именно русские журналы 1769—1774 гг., объединив в одной картине все разнообразие накопленных до них сатирико-нравоучительных тем, придали им своеобразный оттенок широкого социального охвата и политической остроты. Они сообщили литературе открытую злободневность, газетность в лучшем смысле этого слова. В то же время они расширили в литературе область прозы, притом прозы не отвлеченно-философского характера, а прозы «деловой», конкретно говорящей о современных людях, делах, общественных явлениях.

Новиков был одним из тех писателей, которые сводили русскую поэзию с высоты классического Парнаса в животрепещущую современную жизнь, в быт. Необычайное разнообразие форм прозы в его журналах открывало новые возможности для русской литературы (независимо от того, что многие из этих форм были уже известны Западу). При этом права литературного гражданства приобретали такие непохожие на отвлеченную форму дедукции классицизма формы литературы, как письмо, пародийное газетное объявление, пародийный рецепт и др.

**Роль журналов Новикова в литературе.** Сатирические журналы и в частности журналы Новикова 1769—1773 гг. внесли не мало новых и существенных черт в литературу XVIII столетия не только тем идейным оживлением, выражением которого они были, но и в непосредственно литературной области.

Они возникли на основе широкой традиции западной нравописательной и сатирической журналистики первой половины XVIII в. Эта журналистика зародилась в начале столетия в Англии, и первой ее победой были издания уже упоминавшихся Аддисона и Стиля. Затем английские журналы стали переводиться на другие языки, получили распространение и во Франции, и в Германии, и породили много подражаний в этих странах. Интерес к простому, обыденному быту, стремление изобразить обыкновенных людей соединялось в этой традиции с подчеркнутым морализмом в духе английской буржуазной добропорядочности, семейной, деловой и общественной. На Западе данная традиция вообще имела достаточно ярко выраженный буржуазный характер, и самая сатира в ней была направлена чаще всего против развращенной феодальной верхушки общества и против пагубного влияния ее на буржуазию, претендовавшую не только на власть, но и на руководство народом, и на моральный авторитет. В литературном плане нравоучительные журналы традиции Аддисона противопоставляли бесстрастному анализу и логическому убеждению классицизма стремление воздействовать на моральное чувство читателя, стремление поговорить с ним в душевном тоне. Они пытались поставить проблему психологического портрета, давать живые зарисовки повседневности, не подведенной под рациональные схемы. Недаром во Франции ярким представителем этой традиции был Мариво, издатель «Французского Зрителя», он же знаменитый автор комедий, дававших тонкий психологический анализ противоречивых и мимолетных душевных движений, один из первых представителей сентиментальной драматургии.

Целая галерея литературных форм прошла перед глазами



читателей в журналах Новикова, наиболее богатых и разнообразных и в этом отношении.

Еще Н. Н. Булич заметил эту особенность новиковской сатиры; он написал о жанрах ее в «Трутне»: «Кроме писем от вымышленных сотрудников, содержание которых, в обиняках, выхвачено из действительной жизни, где лица носят характерные названия Стозмеев, Злорадов, Безрассудов, Нахрапцевых и др., прямо указывающие на их качества, издатель употребляет форму «Сатирических Ведомостей». Здесь, под видом разных известий, печатаются факты быта, вызывающие сатиру. То рисуются портреты разных личностей с общими названиями; то под заглавием лечебника изображаются разные нравственные недуги и тут же сатириком прописываются рецепты больным; то в статье под названием «Смеющийся Демокрит» как в зеркале, появляются и исчезают олицетворенные пороки, едко осмеянные; то сам издатель представляет разнообразных читателей своих и различный взгляд их на вещи; то просто, под названием Картин, изображаются порочные личности. Но главное достоинство этих форм составляет наивная прозрачность их; от читателя не ускользнет мысль журналиста, и он всегда поймет ее, как бы ни хитро, повидимому, она была спрятана»<sup>1</sup>.

Конечно, ни тот бытовой характер, который приобретали жанровые формы новиковской сатиры, ни элемент нравоописания, пришедший из традиции Аддисона, не приводил еще Новикова к разрыву с классицизмом. Манера типологически обобщенной характеристики в сатирическом портрете оставалась у него еще связанной принципами классицизма, традицией логизированных «характеров» Лабрюера. Петиметры, подьячие, чванливые дворяне и т. д. в журналах Новикова — это своего рода персонификации социальных пороков. Но одновременно с этим в журнальный листок попадали кусочки подлинной социальной действительности, быта, иногда бытовые мелочи, проходившие мимо поэзии классицизма, просеиваемые ее теоретическим ситом, но застревавшие в беглых зарисовках журнальной сатиры. В пылу борьбы, полемики, нападений на врага невозможно было удерживать равновесие рациональных норм, и полемика сама превращала текст в конкретный факт социальной действительности. Эта линия литературы зарождалась и в сатире сумароковских басен, современных новиковским журналам. Таким образом, в сатирической журналистике накапливался обильный материал наблюдений над жизнью и вырабатывалась привычка литературы вторгаться в жизнь.

В результате этой тяги к действительности рождались в новиковских журналах такие шедевры сатирического бытописания, как отписки крестьян помещику и его указ, или письма к Фалалю — жестокая и глубоко принципиальная сатира на крепостников.

Еще Н. Н. Булич отметил эти письма; он писал о них: «Живописец» за десять лет до появления «Недоросля» нарисовал великолепные картины домашнего быта деревенских дворян наших того времени. Эти картины поразительны. Краски их набросаны с такою художественностью и умением, что произведения Фон-Визина бледнеют несколько перед ними. Язык их совершенно напоминает язык его комедий и без всякого сомнения эти статьи, если они не писаны пером Фон-Визина, то имели по крайней мере решительное влияние на развитие его таланта»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Н. Н. Булич. Сумароков и современная ему критика, СПб 1854. стр. 236—237.

<sup>2</sup> А. Н. Афанасьев, Русские сатирические журналы 1769—1774 гг., изд. 2-е, Казань 1920, стр. 119.

Вслед за Буличем, все писавшие о новиковских журналах, выделяли письма к Фалалею наравне с «Отрывком Путешествия В\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*» из всех других статей в них, в качестве наиболее ярких, художественных и наиболее близких к реализму достижений русской сатиры этого времени. Замечание Булича поставило также вопрос об очевидном сходстве мотивов, характеристик, самой манеры писем к Фалалею, этих «образцовых комических произведений; изобличающих опытное перо»<sup>1</sup>, с фонвизинским «Недорослем». После Булича ученые занялись вопросом о том, кто был автором писем к Фалалею. П. А. Ефремов в примечаниях к своему изданию «Живописца» (1864) высказал предположение, что этим автором был М. И. Попов. Это предположение подхватил В. П. Семенников в своем труде о сатирических журналах. Однако аргументация обоих исследователей в данном случае не может быть признана убеждающей. С другой стороны, мысль Булича о сходстве писем к Фалалею с произведениями Фонвизина повторил попутно Афанасьев, вернулся к ней впоследствии и Н. А. Пыпин. Незадолго до смерти В. П. Семенников вновь пересмотрел этот вопрос и пришел к мысли, что он ранее ошибался и что автором писем к Фалалею является Фонвизин. Семенников не успел написать статьи об этом, но оставил заметки, удостоверяющие его последнюю точку зрения. Наконец, вопрос этот обследован в статье А. Лурье «Письма к Фалалею» 1772 г.»<sup>2</sup>; А. Лурье считает автором писем Фонвизина, и с ним трудно не согласиться.

Письма к Фалалею демонстрируют высшую точку развития искусства сатиры 1769—1774 гг., как в смысле полноценного умения дать живой человеческий образ, окруженный и объясненный социальной средой, породившей его, как в смысле высокого гражданского просветительского пафоса осуждения крепостнического варварства, так и в смысле самого языка, слога этого блестящего произведения.

Вообще говоря, несмотря на разнообразие языковой манеры различных статей новиковских журналов, связанное и с различием жанров и с различием авторов их, в этих журналах мы наблюдаем общую тенденцию стилистической манеры. Авторы стремятся в них к наибольшему возможному для них приближению к разговорному языку, они стараются передать — часто пародийно-городские арго-готические образования. Они пародируют язык петиметров, язык подъячих, язык духовенства. Но и в авторской речи, лишенной пародийного характера, преобладает свободная, как бы произносимая речь. Эта разговорность речи, страдающая эмпиризмом, известной интеллигентской узостью, тем не менее впервые широко и принципиально разрабатывала проблему простоты, свободы и естественности языка в повествовательной прозе. Наоборот, там, где язык строился не по принципу общезначимой свободной речи, мотивированной как речь автора, а по принципу характеризующей, сатирической речи персонажа, — новиковские журналы могли опереться на опыт комедии,

<sup>1</sup> Там же, стр. 280—281.

<sup>2</sup> Ученые записки филолог. фак-та Ленингр. гос. университета, 1938 г., № 5.

в частности на опыт «Бригадира» Фонвизина (1766). Характеристика героя при помощи его языка дается в целом ряде сатирических писем в журналах Новикова. И в этом отношении лучшим образцом их следует считать письма к Фалалею. Автору их (вероятно Фонвизину) удалось соединить в языке своих героев тупую, грубую и иногда елейную манеру зверей-помещиков думать и выражаться с яркостью, сочностью, выразительностью народной речи, которой он овладел сам. Выразительность языковой характеристики отрицательных героев сочетается здесь с мастерством в использовании богатства русской речи у автора, — так же, как пословицы и поговорки, сами по себе великолепные, используются «героями» писем для пояснения их гнусных привычек, намерений и мнений.

И богатая галерея образов, заключенная в журналах 1769—1774 гг., и разработка в них тем бытовой обыденности, и отточенное в них оружие передовой сатиры очень пригодились последующей русской литературе на ее путях к реализму. И Фонвизин, и Державин, и Крылов, и Радищев не прошли мимо наследия сатирических журналов 1769—1774 гг. Крылов непосредственно продолжал линию журналов Новикова и Эмина в своем сатирическом издании «Почта духов», построенном по образцу «Адской почты»; еще в своей ранней пьесе «Кофейница» он использовал мотив «Живописца». Радищев использовал в «Путешествии» разоблачение крепостнической плутни, данное в той же «Адской почте»; сатирические мотивы новиковских журналов были широко распространены в литературе 1770—1790-х гг. И, пожалуй, символом связи журналов Новикова с дальнейшим развитием передовой литературы можно считать то, что «Отрывок Путешествия в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*», напечатанный в «Живописце», явился как бы первым наброском бессмертной радищевской книги.

Журналы 1769—1773 гг. продолжали оставаться живым фактом литературы еще через много лет после их издания. Об этом ярко свидетельствует тот факт, что они переиздавались. Второе издание «Трутня» вышло уже в 1770 г. (не полностью), «Адская почта» была переиздана в 1788 г., с названием «Адская почта, или Куриер из ада с письмами»; «Живописец» переиздавался в 1773 г., в 1775 г., в 1781 г., в 1793 г., наконец (сокращенно и неисправно), в 1829 г. Огромный успех «Живописца» у читателей несомненен, причем сам Новиков, переиздавая книгу, указал, что она «пришлась по вкусу» именно относительно демократических слоев городских читателей. Литературная судьба «Трутня» и «Живописца» показывает, что они сомкнулись, независимо от воли Новикова, с демократическим движением русской литературы. Дворянский характер мировоззрения Новикова в сознании радикального читателя отступал на задний план, а вперед выступала мужественная борьба с крепостниками и с деспотом, которую он вел до 1773 г., воодушевлявшая на смелую борьбу пришедшую на смену Новикову молодежь.

**Официальная литература.** Столкновение «Всякой всячины» с «Трутнем» в 1769 г. окончилось моральным поражением правительственного органа. Между тем, уже с конца 1760-х годов, одновременно

с псевдопросветительскими декларациями, Екатерина делает все возможное, чтобы и в литературе противопоставить идеологии передовой дворянской интеллигенции и первым проявлениям демократической идеологии — свою деспотическую, придворную, официальную линию. В противовес Сумарокову и его школе, в противовес демократам типа Козельского спешно сколачивался правительственный фронт литературы, сколачивался довольно неудачно, но не без шума. Так, придворным «сферам» удалось купить перо одного из выучеников Хераскова и Московского университета, участника «Полезного Увеселения». В. Г. Рубана. Это был разночинец, человек бедный, но ловкий и совершенно развращенный. Он сделал карьеру, служа при Потемкине, потом при Безбородко, для которых он шел на любые делишки, вплоть до устройства любовных утех своим милостивцам. Помимо многих полезных переводов Рубана и его бесцветных и вполне «законопослушных» журналов, он завоевал известность, и довольно печальную известность, чудовищно льстивыми стихами, которые он сочинял всем сильным мира сего, а затем и всякому, кто ему платил за похвалы, при этом Рубан с беспримерным бесстыдством тут же в хвалебных стихах исчислял нередко и самые подарки или денежные суммы, полученные им за стихотворную лесть. В. В. Капнист писал о нем:

Но можно ли каким спасительным законом  
Принудить Рубова мириться с Аполлоном,  
Не ставить на подряд за деньги гнусных од  
И рылом не мутить Кастальских чистых вод.

*(Сатира.)*

**В. П. Петров.** Рубан не был победой правительства в литературе, скорее наоборот. Зато правительственные круги и сама Екатерина торжествовали победу, когда им удалось заполучить своего поэта в лице Василия Петровича Петрова (1736—1799), несомненно человека очень даровитого и в то же время «закарманного стихотворца» императрицы, как аттестовал себя сам Петров.

Он был сыном бедного московского священника, провел детство почти в нищете, затем учился в Заиконоспасской академии и учился хорошо. Затем он преподавал в той же академии, между прочим риторике. Смолоду Петров познакомился, а потом и подружился с Потемкиным, и это знакомство обеспечило ему придворную карьеру. Когда Петров издал свои первые оды, на него было обращено внимание Екатерины. Он был сделан переводчиком при кабинете императрицы и ее личным чтецом. В 1772 г. Екатерина отправила Петрова за границу; он прожил два года в Англии, затем побывал во Франции, Италии и Германии. По возвращении он был назначен библиотекарем Екатерины. В 1780 г. Петров вышел в отставку; он был уже дворянином и помещиком; поселившись в своем имении, он не порывал связи с двором, при котором он имел не малый вес, особенно до смерти Потемкина (он даже продолжал числиться «при особо порученных от ее величества делах»). При Павле I Петров оказался в стороне от двора. Он изо всех сил старался выслужиться перед новым царем стихами и урвать от него награду, а именно — деревеньку.

Он писал своей жене: «Долг мой воистину велит мне самодержцев славить». Он написал стихи Павлу, и деревеньки не получил, «но может быть я в пользу свою растворю императора, сподобясь его увидеть; не лучше ли подействует Цицеронщина, когда не помчит виргилиевщина: вить муженек твой удал и на то. Кабы мне волю дали, я б, кажется, смог прослыть царским витием, так, как я некогда слывал карманным екатерининым стихотворцем».

С первых же шагов Василия Петрова в литературе определилась его враждебная позиция по отношению к школе Сумарокова, к самому Сумарокову, к направлению русского либерализма. Петров был поэтом, не рассуждавшим, но охотно выполнявшим предначертания правительства. Он не был чужд гражданских мотивов в своей лирике (центральным, основным жанром его творчества была торжественная ода), не был чужд философических сентенций, но ровно настолько, насколько это допускалось тактикой екатерининской «просветительской» демагогии. По мере ликвидации этой демагогии и Петров отходил от игры в философа, которая никогда не обязывала его к конкретной критике политической действительности. С другой стороны, Петров был одописцем-хвалителем по преимуществу. Еще критик начала XIX в. А. Ф. Мерзляков отметил у Петрова «особое искусство хвалить». При этом Петров умел восторгаться именно теми вельможами, которые в данный момент стояли у власти. В 1769 г. он написал оду и две эпистолы тогдашнему фавориту императрицы Г. Г. Орлову. Издавая в 1781 г. сборник своих стихотворений, он почел за нужное исключить из него эти произведения; у власти тогда стоял Потемкин, находившийся в неприязненных отношениях с Орловыми.

Стиль Петрова по своим принципам противоположен стилю Сумарокова, Хераскова, Майкова. Оды Петрова напряженно-патетичны, грандиозны и в своих образах, и даже нередко в своем объеме. Петров прославлял монархию и ее «героев» в тонах восторженного преклонения; он создавал им культ самим стилем своих од, несколько не «естественным», не «ясным», т. е. не отвечавшим стилистическим требованиям Сумарокова и его учеников. Наоборот, он стремился к нарочитой усложненности языка, к приподнятости его, соответствующим ореолу, которым он хотел окружить власть. Строевые фразы у Петрова запутанное, изукрашенное хитроумными вывертами; Петров латинизирует русский синтаксис. Его словарь затруднен и не прост. Ряд редких, устарелых и славянских слов отягчает его. Уже в первой оде В. Петрова «На карусель» читаем: «Живяй дианиных стрелиц» или «Пряети тцатся лавр мужам» и т. д. У него нередки такие выражения: «От знойных стран вознявший пруги» (1769), или: «Осуетилась помышленьми» (1775), или: «Так солнце зрелит злаки польны» (1775) и т. д. Или, например, такие стихи: «Отверзи недра днесь Россия, Где золото, стакти и касия»... (1777). Не довольствуясь этими методами «повышения» лексического состава своей речи, Петров вводит в нее составные слова (в духе греческих, а отчасти и немецких), иногда оправданные славянским языком, а иногда и новосоставленные, порывая и в этом с обычным, общепринятым в языке. В той же оде «На карусель» мы находим слова: «всещедра», «благозрачна», «скородвижна», «мече-

битцы» и т. д. «Молниебыстр» — слово В. Петрова. Петров усложняет свой поэтический язык нарочитым распределением слов, нагромождением затрудненных синтаксических формул, особыми словесными узорами с каламбурными повторениями слов и т. п. Например, вот отрывки из оды Румянцеву (1775):

В груди ведуша их героя  
Геройства Россы черпля дух,  
Несут сомкнуто ужас строя,  
Стеной палящей движась вдруг.

Горами трудностей преляты,  
Воспять не обращают пяты;  
Ни чел, ни персей не щадят,  
Смертьми дождимы, смерть дождят...

Все это в сочетании с напряженной метафоричностью определяло стилистический облик од Петрова. Эти оды бьют на эффект, «гремят», сверкают пышностью словесного орнамента, в шумном потоке стиховой речи, ораторской и патетичной, тонут отдельные мысли, рассыпаются логические связи; волна патетики несет стихотворение. Лишь иногда Петров вкрапливает в этот поток отдельные образные штрихи, зрительные детали реального мира, поданные иногда также в тонах повышенных, но не отвлеченных в духе Хераскова. «Я зрю пловущих Эти победоносных строй... Их паруса — крыле, их мачты — лес дремучий» (ода 1770 г.) — это картина военных кораблей. Или вот — зимняя ночь:

Как свод небес яснее синий,  
По нем звезд бездна расслана,  
Древа блестящ кудрявит иней,

И светит полная луна;  
Далече выстрел раздается,  
И дым, как облак, кверху вьется...  
(Ода 1775 г.)

Стиховая сглаженность, метрическая ограниченность школы Хераскова не удовлетворяла Петрова: он писал оды ямбическими строфами из стихов разного объема, он писал оды на античный манер, состоящие из строф, антистроф и эподов, как хоры греческой трагедии, превращая оду в ораторию. Он нарушал правильное течение «легкого» ямба разрушающими его метрическими отягчениями безударных слогов, например, в оде «На карусель»: «Снискать ее, верх счастья, плеск»; «Коль быстр того взор, мышца, меч»; «И понт волн черных встрепетал» и т. д. (ср. также в последнем примере нарочитое столкновение согласных х, в, с, т, р, затрудняющее произнесение стиха).

Запутанные и сложно-хитроумные оды Петрова, наполненные историческими и политическими аллюзиями и особо изысканными мифологическими намеками, имели в значительной мере схоластический характер, и стиль их походил иной раз на стиль ученого церковника-проповедника, прошедшего школу латинской риторики. Весьма характерно то определение поэзии, которое дал сам Петров, определение, которое могло только возмутить сумароковцев:

Между стихами од нет лучше да поэм,  
Затем, что род сей полн гадательных эмблем...  
[В них] Все иероглифика да все аллегория...  
Пиит ни тычки вон [точь в. точь] — египетский мудрец:  
Задачи он дает, реши, хоть лопни, чтец.

Битва в литературе вокруг В. Петрова началась, как только появилась его первая ода «На карусель» (в 1766 г.), воспевавшая

неумеренными похвалами конно-спортивное состязание вельмож двора Екатерины (сама эта тема, чисто придворная, лишенная общественной, гражданской принципиальности, была показательна). В придворных кругах вокруг этой оды и последовавших за ней создали шум; Петрова объявили гением и вторым Ломоносовым. Успех Петрова хотели противопоставить творческим победам дворянских либералов, но они вовсе не собирались «признать» Петрова. Уже в 1766 г. Сумароков напечатал злую и остроумную пародию на оду Петрова «На карусель». «Дифирамб Пегасу». Вслед за Сумароковым пошли его ученики, к ним примкнули и другие противники Петрова; здесь был и человек совсем иной социальной ориентации, буржуазный писатель Федор Эмин, и Николай Новиков; все они объединились для борьбы с общим врагом — придворной идеологией деспотии в облике поэзии В. Петрова.

В 1770 г. полемика осложнялась тем, что свое слово о Петрове сказала Екатерина II. В 1770 г. вышло ее анонимное (на французском языке) произведение «Антидот» (т. е. противоядие), полемический разбор изданного в 1769 г. описания путешествия по России французского ученого Шаппа д'Отероша. В нем, коснувшись русской литературы, императрица перечисляла лучших писателей; она говорила о Феофане Прокоповиче, Кантемире, Тредиаковском, Ломоносове, Сумарокове: затем, не упоминая ни Хераскова, ни Майкова, ни Фонвизина, она писала:

«Из наших молодых писателей невозможно обойти молчанием имя г. Петрова, библиотекаря личной библиотеки императрицы. Сила поэзии этого молодого писателя приближается уже к силе г. Ломоносова; и у него более гармонии; не говоря о других его работах, судя по первой песне, появившейся уже, его перевод «Энеиды» обессмертит его; это — труд в своем роде может быть единственный, подобного которому нет ни на одном языке; перевод точен, и Вергилий не ослаблен».

Но противников Петрова не укротила даже «резолюция» царицы. В следующем же 1771 г. появился «Елисей» Майкова; в этой поэме рассыпан целый ряд злых выпадов против Петрова, пародийных пассажей, эпиграмм на него. Майков издевается над тем, как в стихах Петрова «естество себя хитро изломало», а в конце первой песни он отвечает хвалителям Петрова, и в его словах трудно не увидеть дерзкого выпада против автора «Антидота»; после злой характеристики Петрова Майков пишет «о невеждах», поддерживающих его:

Нет, знать, скорей судьба мой краткий век промчит,  
Чем просвещение те нравы излечит,  
Которые вранья с добром не различают  
Иль воскресения уж мертвых быть не чают  
И не страшатся быть истязаны за то,  
Что Ломоносова считают ни за что.  
Постраждут, как бы в том себя ни извиняли,  
Коль славного певца с плюгавцем соравняли;  
Но мщенья, кажется, довольно им сего,  
Что бредни в свете их не стоят ничего.  
У славного певца тем славы не умалит,  
Когда его какой невежда не похвалит;  
Преобратится вся хула ему же в смех.  
Но и твердить о сих страмцах, мне мнится, грех.

Затем в 1772 г. в журнале салона Херасковых «Вечера» было помещено стихотворение, ратовавшее против Петрова, который, хотя «портит только слог певцов преславных Россов, Уже считается второй здесь Ломоносов». В том же году Новиков дал весьма неблагоприятный отзыв о Петрове в своем словаре русских писателей; он писал:

«Вообще о его сочинениях сказать можно, что он напрягается итти по следам Российского лирика: и хотя некоторые и называют его уже вторым Ломоносовым, но для сего сравнения надлежит ожидать важного какого-нибудь сочинения, и после того заключительно сказать, будет ли он второй Ломоносов, или останется только Петровым и будет иметь честь слыть подражателем Ломоносова».

Петров обиделся и жестоко выбранил «Словарника» за произвол и пристрастие в отзывах в своей «Епистоле к\*\*\* из Лондона».

Несмотря на яростные нападки на оды В. Петрова со стороны Сумарокова, В. Майкова, Новикова и других, «карманный стихотворец» Екатерины был официальным порядком водворен в звание великого поэта; его оды входили в хрестоматии еще в начале XIX в. и изучались в школах; его имя тесно связалось с именами Екатерины и Потемкина. Конечно, даже эта школьная слава Петрова могла осуществиться только благодаря тому, что он не был лишен своеобразного дарования, Это был поэт-схоласт, может быть последний крупный представитель традиции хитроумного стихотворчества духовных академий и традиции, восходившей к придворному барокко начала XVIII в. в Западной Европе, а в конечном счете к ученой латинской поэзии эпохи Возрождения. Самая эта традиция для второй половины XVIII столетия, для времени Руссо и Державина, непоправимо устарела, ее искусственность обосновывалась в новых условиях как проявление явной реакционности поэта, — но сложная техника схоластической ученой поэзии, претворенная в ярком русском слове Васильем Петровым, производила впечатление чего-то величественного и обогащала в то же время русское стихотворчество формами слога и стиха, накопленными новой латинской культурой за три столетия ее существования.

Юноша Пушкин в «Воспоминаниях в Царском селе» говорил о славе века Екатерины: «Державин и Петров героям песнь бряцали Струнами громозвучных лир». Это сопоставление имен уже невозможно для Белинского, который писал: «Петров считался громким лириком... Трудно вообразить себе что-нибудь жестче, грубее и напыщеннее де-белой лиры этого семинарского певца. В оде его «На победу российского флота над турецким» много той напыщенной высокопарности, которая почиталась в то время лирическим восторгом и пиитическим парением. И потому эта ода особенно восхищала современников»<sup>1</sup>.

**Произведения Екатерины.** Понятно, почему именно В. Петров стал центральной фигурой правительственного лагеря литературы 1760—1780 гг. Другой ведущей фигурой в этом лагере хотела стать сама Екатерина II. Она писала чрезвычайно много, писала, не затрудняясь тем, что она очень нетвердо изучила русский язык (ее стиль редактировали ее секретари, в частности, например, И. П. Елагин). Она писала законы, письма, очень длинные законы и очень много писем, писала публицистические, исторические произведения, комедии, драмы, очерки, сказки. Стихов она совсем

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Сочинения А. Пушкина.



не умела сочинять, но к прозе питала прямо-таки страсть. Наиболее интересной частью из написанного Екатериной являются ее мемуары и мемуарные отрывки на французском языке; мемуары эти не были рассчитаны на опубликование, во всяком случае ни при ее жизни, ни вскоре после ее смерти; поэтому юна в них более естественна, проста и правдива (изложение их не доходит до вступления ее на престол).

Нет необходимости останавливаться на обширной работе Екатерины, названной «Записки касательно русской истории». Это беспомощная сводка выписок из летописей, не имеющая никакого значения, ни научного, ни литературного. Интереснее комедии Екатерины и некоторые из ее публицистических выступлений. И эти ее произведения художественно малоценны; талантом писателя Екатерина не отличалась; некоторый литературный навык дал ей возможность писать вещи, не опускавшиеся ниже уровня третьей-степенной продукции ее времени, но и не поднимающиеся выше ее. Ее комедии не хуже какой-нибудь пьесы Д. Волкова «Воспитание» (1774), также содержащей откровенно-казенную пропаганду правительственных точек зрения. Из других драматических опытов Екатерины (их было много) выделяется самая первая ее комедия «О, время!», относительные художественные достоинства которой объясняются тем, что она представляет собой вольный перевод пьесы Геллерта «Die Betschwester» («Богомолжка») <sup>1</sup>.

Однако суть комедий Екатерины, как и ее публицистики и журнальной работы, была не в искусстве, а в политике, особенно в первый период ее литературной деятельности, до 1780-х годов. В «Антидоте» Екатерина полемизирует с французом путешественником, осудившим русскую жизнь, не потому, что она хочет защищать русский народ, а потому, что она хочет оправдать свое самодержавие, защитить себя и свою политику; для этого она лжет и лицемерит совершенно неумеренно. Защита и пропаганда крепостнического самодержавия и всяческое осуждение всех недовольных режимом Екатерины составляет основу первой и наиболее значительной группы ее комедий. Сюда относятся комедии: «О, время!» «Именины госпожи Ворчалкиной», «Передняя знатного боярина», «Госпожа Вестникова с семьею» (все четыре пьесы — 1772 года). Прежде всего в этих пьесах изображены и высмеяны «общечеловеческие» пороки, «внесоциальные» недостатки людей: ханжество, любовь к сплетням, трусость, грубость, даже глупость и т. д. Екатерина хотела этой стороной своих комедий указать путь современной ей сатире в сторону от острых социальных проблем, дать ей образцы вполне мирной и нравоучительной настроенности, в укор «злым» сатирикам-драматургам от Сумарокова до Фонвизина. Затем, — и в этом Екатерина освобождала себя от морально-отвлеченного рецепта сатиры, — она дает ряд персонажей и отдельных намеков на современность в освещении правительственно-политической точки зрения. В комедии «О, время!» московские старухи-сплетницы, невежественные и злобные, недовольные правительством, прощают беды, недовольные всем на свете, распускают слухи о нелепых распоряжениях властей. Не случайно здесь изображается Москва, центр дворянской оппозиции, где в салонах независимых дворян обсуждали и осуждали действия самой Екатерины. Дворянских либералов Екатерина представляла старыми брызжащими бабами, а честь правительства блюдут умные, честные, идеальные дворяне. В «Именинах госпожи Ворчалкиной» — та же картина; старая вздорщица Ворчалкина сама любит все бранить и охулять, и в доме ее собираются люди того же толка, притом люди, по мнению Екатерины, праздничатающиеся. Характерен и промотавшийся купец Некопейков, засыпающий правительство нелепыми проектами обогащения государства, проектами касательно транспорта, флота, ловли крыс и т. д. Между прочим, он заявляет, что придумал, «как поправить судебные и т. д. места и судей». Характерен и грубый мужлан-дворянин Геркулов и гордящийся своим аристократизмом Спесов, распускающий дурацкую сплетню о замыслах правительства. Эта компания осуждает действия по

<sup>1</sup> См. А. А. Чебышев, Источник комедии имп. Екатерины II «О, время!», 1907.

лиции, открытие воспитательного дома, налоги. Изображая всех этих людей, которые «хотят переделать весь свет», в самом непривлекательном виде, Екатерина не только издевалась над недовольными ее правлением, но как бы утверждала тем самым, что недовольны ею одни дураки, болтуны и негодяи, что на самом деле ее политика прелестна, что судебные места и судей «поправлять» незачем, что все в государстве обстоит хорошо. Прожектеру Некопейкову устами умной служанки Прасковьи Екатерина говорит: «Бедное бы состояние наше было и несчастные бы мы были люди, если бы общее блаженство от твоей только невозможной зависело головы, головы такой, которая и в ветошном ряду порядочного торгу производить не умела». Это было «назидание» подданным, осмеливающимся совать свой нос в политику.

То же в сущности положение мы видим в «Передней знатного боярина». В этой одноактной пьеске изображена толпа просигелей у двух комнат всевластного фаворита. Все они пришли к нему с важными делами. А на поверку оказывается, что все просители — это дармоеды или жулики, которые могут только отнять время у вельможи. Вот перед нами бедная старушка, приехавшая просить о пособии; врет она, — объясняет Екатерина, — она скрывает, что у нее есть деревенька, которая ее кормит, да она же еще и пьяница. Другие просигели не лучше. Знаки вывод таков: жалобы на невнимание правителей к нуждам людей неверны. Наоборот, те, кто жалуется, кто принужден просить о помощи, о правосудии, — сами весьма и весьма подозрительны для Екатерины. Ингерсен в этой комедии один посетитель передней вельможи, француз Оранбар; это — тоже прожектер; он приехал из Франции, чтобы научить умразуму русское правительство; о себе он высокого мнения, а о действиях властей в России очень низкого. В Оранбаре без всякого труда можно было узнать Мерсье де ла Ривьера, а вместе с тем и вообще просветителей-французов; Екатерина не постеснялась в самом издевательском виде изобразить своих «друзей» и «учителей» в своей комедии.

Между 1772 и 1785 гг. в комедийном творчестве Екатерины был, повидимому, перерыв. В 1785—1786 гг. она написала три комедии про ив масонов; в них она изображала жуликами деятелей масонской организации, в которых она не без основания видела своих врагов. Затем последовала серия комедий, лишенных острой политической направленности; это — комедии интриги и безобидной шутки; Екатерина настаивала ими на своей тенденции насадить такую комедию на русской сцене в противовес комедии типа «Недоросля». Нужно сказать, что поздние пьесы Екатерины скучны и безтолковы, даже комедия «Вот какво иметь корзину и беды» (1786), обозначенная самой Екатериной в подзаголовке: «Вольное, но слабое переделение из Шекспира»; это действительно очень слабая переделка «Виндзорских кумушек» (в том же 1786 г. Екатерина работала над не более удачной переделкой «Тимона Афинского» Шекспира в комедию «Расточитель»). Впрочем, самое обращение Екатерины к Шекспиру заслуживает внимания. Кроме комедий, Екатерина писала во второй половине 1780-х годов исторические хроники, тоже в «подражание Шекспиру»; эти пьесы написаны без соблюдения единств и других правил классицизма, без единого сюжета и рассчитаны на великолепное сценическое оформление. Первая из них «Историческое представление... из жизни Рюрика», вторая — «Начальное управление Олега» (обе — 1786 г.). Задача их — прославить мудрость русских самодержцев и спасительность самодержавия. Не лучше и комические оперы Екатерины, в которых она хотела использовать фольклор, но нисколько не смогла приблизиться к существу народного искусства; таковы «Февей», «Новгородский богатырь Бославиц», «Храбрый и смелый витязь Ахридич» (все три — 1786 г.), «Горе-богатырь Косометович» (1789). Нужно отметить, что эти псевдонародные оперы также не лишены политического смысла. Так, Февей заключает назидание Павлу Петровичу слушаться матери-Екатерины, не выходить из ее воли и не стремиться ездить за границу (известно, что Екатерина не любила своего сына, теснила его и боялась его претензий на трон; вопрос о поездке Павла за границу в 1781—1782 гг. был острым политическим вопросом). Опера о Бославице, т. е. Василье Буслаеве, представляет Василья

князем, который проучил новгородцев, пожелавших не слушаться самодержца, и заставил их лебезить перед спасительной жестокостью самодержавия. Опера о горе-богатыре Косометовиче — сатира на шведского короля Густава III, начавшего неудачную войну против России, а может быть и на Павла Петровича, попытавшегося участвовать в военных действиях против шведов и устранившего от этого дела Екатериной, боявшейся его влияния в армии. В операх Екатерины (как и в ее «исторических представлениях») в прозаический текст вставлено множество арий и хоров, частью взятых из стихотворений Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова, частью сочиненных секретарем императрицы Храповицким.

---

- Н. А. Добролюбов, Русская сатира екатерининского времени.  
А. Н. Афанасьев, Русские сатирические журналы 1769—1774 гг., М. 1859.  
«Трутень» под ред. П. А. Ефремова, Спб 1865.  
«Живописец» под ред. П. А. Ефремова, Спб 1864.  
Н. П. Автономов, Всякая всячина. (Чтения в Об-ве ист. и древн. росс., 1913, кн. 2).  
В. Ф. Солнцев, Всякая всячина и Spectator, Спб 1892.  
В. Ф. Солнцев, Смесь, сатирический журнал 1769 г., Спб 1894.  
Л. В. Лазурский, Всякая всячина (Русск. Библиофил № 7—8, 1914).  
В. П. Семенников, Русские сатирические журналы 1769—1774 гг., Спб 1914.  
Екатерина II, Сочинения, т. I—X, Спб 1901—1907.  
«Наказ» Екатерины II, под ред. Н. Д. Чечулина, Спб 1910.  
М. М. Щербатов, Сочинения, т. I—III, Спб 1896—1898.  
М. М. Щербатов, Неизданные сочинения, вступит. статья П. Г. Любомирова, М. 1935.  
Н. Д. Чечулин, Русский социальный роман XVIII в., Спб 1900.  
В. А. Мякотин, Из истории русского общества, Спб 1906 (статья «Дворянский публицист екатерининской эпохи».)  
А. А. Кизеветтер, Исторические очерки, М. 1912 (статья «Русская утопия XVIII в.»).  
Г. А. Гуковский, Из истории русской оды XVIII в. («Поэтика, т. III, Л. 1927).
-



М А С О Н С Т В О  
НОВИКОВ МАСОНСКОГО ПЕРИОДА  
НАЧАЛО РУССКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА  
БОГДАНОВИЧ \* ХЕМНИЦЕР

**С**ЕМИДЕСЯТЫЕ годы XVIII в. — время большого перелома, разрушения укрепившихся в прежние годы устоев мировоззрения дворянства.

**Крушение идеологии классицизма.** Основным решающим событием, определившим и причину и характер этого перелома, было пугачевское восстание. Оно не только привело к правительственному походу против либеральной мысли в среде дворянства, но и к глубоким деформациям самой этой либеральной дворянской мысли. Отсюда и кризис литературы и дальнейшее преобразование ее.

Именно в пугачевскую пору и в первые же годы после нее русский дворянский классицизм стал разрушаться. Снизу и сверху скопились силы, разбивавшие классицизм в самом корне, в его социально-идеологической основе. Группа дворянских либералов, несшая его как свое литературное знамя, подверглась ударам потемкин-ского режима, также связанного с «уроками» восстания. Страх перед ним заставил правительство активно выступить против крамолы и в среде дворянства. Страх крестьянской революции заставил многих из среды либералов сдать свои позиции. Ясность, целеустремленность, законченность, самоуверенность мировоззрения Сумарокова не могли сохраниться после испытания 1773—1775 гг. За плечами всей литературы, начиная с 1774 г. и до «Путешествия» Радищева, все время стояла мысль о катастрофе, чуть-чуть не поглотившей дворянскую монархию. Только что улеглась (относительно, конечно) буря гражданской войны, как началась новая тревога, поднялась новая буря, очень далекая, казалось бы, и все же потрясшая сознание культурных слоев российской империи, как она потрясла весь мир. Началась революция в Северной Америке. Крестьяне, купцы, интеллигенты-адвокаты, ученые, литераторы, подданные английского короля, жившие в Америке, не захотели больше быть колониальными рабами лондонского Сити и подняли восстание. Сразу же восстание

провозгласило лозунги свободы, равенства, демократической республики, «прав человека и гражданина». Идеалы просветителей XVIII в. казалось, должны были воплотиться в жизнь, и борьба за них, до тех пор ведшаяся печатным словом, превращалась в борьбу с оружием в руках. С 1776 г. в течение семи лет длилась война американского народа, наскоро вооружившегося, с регулярными превосходно обученными и технически оснащенными армиями Британской империи. Уже к 1781 г. выяснилось, что народ неизбежно победит своих угнетателей, — и он победил. Республика Соединенных Штатов Северной Америки, первая мощная буржуазно-демократическая республика в мире, стала самостоятельным государством.

Русские интеллигенты, дворяне и разночинцы, с великим волнением следили за исходом борьбы американцев с Англией. Революция за океаном связывалась в их сознании с «бунтом» у них дома. Зыбкость феодальной почвы в России была доказана во время пугачевского восстания. Зыбкость феодализма во всем мире и реальность проповеди просветителей была доказана американской революцией. Некоторые из русских дворянских либералов увидели в американской революции зарю нового века. После трагического урока пугачевского движения настоятельно ставившего вопрос о немедленном изменении социального строя государства, Американские Штаты показали пример того, как именно, в каком направлении и какими методами надо строить новый уклад государства. Таких дворян-либералов, которых события 1770-х годов и в России и в Америке заставили радикализироваться и активизировать борьбу с властью реакции, было меньшинство; но это были лучшие люди дворянской интеллигенции. Большинство восприняло суровые уроки истории иначе. Не мало из бывших фрондеров, испугавшись размаха событий и угрозы феодальной основе общества, в панике бросились вправо, переметнулись к правительству крепостнической реакции и стали усердно служить ему, — так было, например, с Богдановичем. Иным оказался путь писателей типа Хераскова или Майкова. Борьба за ограниченный идеал дворянского либерализма явно рухнула. Реакция задавила этот либерализм, а снизу поднималась более страшная опасность. Приходилось выбирать между деспотией и революцией. Ни та, ни другая не могли прельстить Хераскова и его друзей, ни даже Новикова. Мировоззрение русского классицизма не могло устоять: оно базировалось на твердой вере в сословную схему государства, в силу государственного объединения и подавления интересов сословий. Жизнь страшными испытаниями доказала, что эта вера ложна, иллюзорна.

Для писателей типа Хераскова глубокое разочарование в действительности их прежних идеалов становится глубоким разочарованием в реальности земных идеалов вообще, разочарованием в объективности бытия схемы, оправдывавшей их практику. «Но где же нет мечты? Вся наша жизнь — мечта!» — пишет Херасков в начале своей поэмы «Пилигримы, или искатели счастья» (1795).

А ведь Сумароков писал еще в 1770-х годах: «Ум здравый завсегда чуждается мечты!» Эмоция становится для писателей типа Хераскова как бы законодательницей мысли. Рождается русский

дворянский сентиментализм, первый этап русского дворянского романтизма. Учеником Хераскова окажется Карамзин, воспитанник московских масонов.

Было бы, разумеется, наивностью думать, что этот переворот в умах произошел в определенный короткий момент, а именно, в 1774 г. Однако рождение крупного литературного движения русского дворянского сентиментализма связано с крушением мировоззрения либералов-классиков, и в то же время это движение выросло из традиции классицизма путем самоотрицания его. Этот перелом произошел в глубочайшей связи с пугачевским восстанием и со всей социальной ситуацией 1770-х годов, начиная с предпугачевского чумного бунта в Москве.

Уже в 1760-х годах группа Хераскова отказывалась от острых форм социальной активности в литературе и непосредственной общественной жизни. Но Новиков дрался с реакцией очень активно и в 1769 г. и еще в 1772 г. Теперь, в середине 1770-х годов, и Новиков, а тем более Херасков, готовы заставить себя отказаться от прямой общественной пропаганды, от рационалистической и просветительской программы. Намечается довольно широкое движение ухода от социальных вопросов и вольномыслия в мистику и в теорию самосовершенствования. Это было бегство в мечту, в иррациональное, в углубленное копание в собственной душе — от катастроф общественного бытия.

В середине 1770-х годов целый ряд бывших учеников Сумарокова все более увлекается мистикой и постепенно уходит с головой в масонские искания. Мистическое масонство становится «спасительной» силой, помогающей растерявшимся интеллигентам-дворянам закрывать глаза на противоречия, раздирающие их бытие. Именно в это время активным масоном делается Херасков, и отныне его творчество окрашивается в специфические тона мистического и морального учения «ордена». Масонство захватывает и В. Майкова в последние годы его жизни, масонство целиком поглощает Новикова, которому суждено было стать одним из руководителей этого движения в России.

**Масонство.** Масонские организации были довольно мощной силой во всех европейских странах в течение всего XVIII столетия. Неустойчивость феодального уклада европейских государств, приближение решающих битв с феодализмом, а с другой стороны, невозможность для очень многих мыслящих людей в Европе оформить свои искания и самоопределиться в рамках легальных общественных организаций, зажим со стороны монархических правительств открытой социальной деятельности, — приводили к тому, что стихийно в различных государствах возникали полукочспиративные группы, объединившие прежде всего интеллигенцию и занимавшиеся вопросами морали, философии, религии, политики под покровом более или менее торжественных ритуалов, якобы древнего средневекового происхождения, или даже претендовавших на роль наследников обрядов древних евреев, древних египтян и т. д. Масонские «ложи», т. е. организации, увлекавшие и таинственной эффективностью обрядов, и своим характером неофициальных обществ граждан, а не подданных, сделались своего рода модой. Но если для многих посещение собраний их ложи было моральным, а иногда и просто бытовым развлечением, то для других ложи становились центром и основой их духовного развития, масонство — делом жизни, масонская организация — своего рода отечеством, силой, более важной, чем сила феодального государства. При этом социаль-

но-политическая и философская направленность мasonicких организаций бывала самая различная. Масонство не было едино и в малой степени. Внутри его шла обостренная классовая борьба, и масонские организации оказывались на полярных позициях в ней. Десятки различных масонских союзов и центров противостояли друг другу, спорили, вступали в резкие столкновения; силы размежевывались и перегруппировывались. Происходили съезды масонских организаций как в пределах одной страны, так и международные. Шла борьба различных и враждебных течений за отдельные ложи и за целые союзы их. Вся эта интенсивная жизнь, весь сложный переплет поисков, пропаганды и борьбы все больше походил на систему политических объединений борющихся классов. Европейские правительства не оставались равнодушными к этому движению, охватившему, с одной стороны, широкие круги буржуазии (на Западе), с другой, увлекавшему и верхи аристократии. Правители феодальных государств либо стремились подавить масонство, либо стремились использовать его, — в зависимости от того, с каким именно течением масонства они имели дело.

Во второй половине XVIII в. был основан в Германии орден масонов-иллюминатов. Инициатором его был Вейсгаупт. Это была радикальная и даже революционная организация, тайной целью которой было низвержение монархии, установление повсеместно республиканского правления, уничтожение христианства (иллюминаты были деистами). Это наиболее левое крыло масонства приобрело много адептов во всей Германии, а затем и в других странах; к нему принадлежало много будущих участников и вождей французской революции. В 1780-х годах против иллюминатов было предпринято гонение во всей Германии.

Наиболее распространенные течения в масонстве имели иной, умеренно-либеральный характер, объединяли буржуазно-настроенные круги западной интеллигенции, купцов, ремесленников, художников. В них разрабатывались по преимуществу моральные учения и делалась попытка заменить официальную церковь более «философскими» представлениями о мироправлении деистического толка.

Наконец, большую группу масонских организаций составили феодально-рыцарские союзы, иногда оппозиционные по отношению к бюрократически-полицейским властям и официальной бюрократической церкви, иногда же служившие открытой борьбе реакции со всеми передовыми взглядами и общественными движениями.

В России масонство, завезенное в Москву иносемцами, было известно еще с конца XVII в. Но в течение ряда десятилетий оно не играло никакой роли здесь, затрагивая только иностранцев. При Елизавете Петровне, собственно, возникло настоящее русское масонство, увлекшее многих столичных интеллигентов из дворян. Среди масонов 1760-х годов мы видим А. П. Сумарокова, молодых деятелей театра из круга Кадетского корпуса, гвардейских офицеров, затем М. М. Щербатова и др. Главой русского масонства уже в это время становился И. П. Елагин, и впоследствии игравший в нем ведущую роль. Огромное большинство масонов в России в течение всего XVIII в. были дворянами.

И в России в течение 1760-х годов, и особенно в 1770—1780-х годах, шла борьба между различными толками масонства, устанавливались сложные взаимоотношения между ложами, а затем с западными масонскими центрами. В конце 1770-х и начале 1780-х годов в России было, видимо, до сотни масонских лож, включавших более чем две тысячи человек масонов. Масонские ложи были не только в Петербурге и в Москве, но и в провинции, даже в помещичьих усадьбах в деревне. В числе масонов было, по словам Новикова, «не малое число знатнейших особ в государстве»; в масонство были втянуты вельможи, крупные политические деятели. Масонами были генералы и профессора, чиновники и литераторы; деятели круга Хераскова почти все оказались масонами: и Ржевский, и Я. И. Булгаков, и братья Трубецкие, и В. Майков, и А. Нартов и др.

История взаимоотношений внутри русского масонства характерным образом распадается на два периода, и переломным моментом оказывается именно середина 1770-х годов, т. е. время пугачевского восстания.

В 1760-е и в начале 1770-х годов в среде русских масонов преобладали воздействия западного умеренного буржуазного масонства. В это время на первом плане в работе лож стояли моральные задачи. Ложы превращались в содружества культурных дворян, дававших обещание жить по законам высокой нравственности. Среди масонов имели хождение соответственные нравоучительные книги. В отношении философском масоны в это время находились под влиянием «вольтерьянских» идей; они исповедывали рационалистические убеждения, и самое свое масонское дело понимали как создание свободного союза вольномыслящих и морально чистых людей, противопоставленного официальной церкви и бюрократии.

В области общественных вопросов масоны первого периода разделяли учение просветителей о естественном праве народов, о законности. Самый характер заседаний лож этого времени был светский, мирской.

И вот все изменилось — и довольно быстро — в русском масонстве сразу же после разгрома пугачевского восстания. В это время русских масонов в большинстве перестали удовлетворять мирные, рациональные, простые формы их деятельности в ложах. Они принялись искать каких-то тайных знаний, мистических откровений, доступных якобы «высшим» степеням масонов некоторых западных масонских систем. Они жаждали чуда, которое спасло бы их от противоречий действительности. В то же время, напуганные мужицким бунтом, они искали форм осознания и оправдания своего феодального самоопределения. Отсюда все более развивается увлечение «рыцарскими» системами аристократического масонства, конспирацией, тайной, мистикой. В начале 1780-х годов зарождается особая ветвь русского масонства, орден розенкрейцеров, рыцарей золотозового креста; центр его организуется в Москве. Розенкрейцерами делаются и Херасков, и масоны его круга, и Новиков. Идеологом розенкрейцества становится профессор Московского университета И. Е. Шварц, приехавший из Германии и обосновавшийся в Москве одновременно с Новиковым в 1779 г. (Шварц умер в 1784 г.). Розенкрейцество становится центральной организацией русского масонства; оно оказывает большое влияние и на другие масонские ложи и союзы.

Рационалистическое мировоззрение вольтерьянства было отвергнуто розенкрейцерами. В 1782 г. Шварц читал курс лекций «О трех познаниях — любопытном, приятном и полезном»; в этом курсе он разделил всю душевную жизнь человека на три степени: в первой, низшей, господствует разум; во второй — чувство, а третьей, высшей, — откровение, т. е. мистически раскрывающаяся человеку божественная истина. Разум, как основной водитель человека, отрицается мистиками-масонами. Болезненная, истерическая религиозность становится для них лучшим состоянием человеческого духа. Они бросаются изучать всевозможную мистическую литературу, усиленно переводят и издают старинных и новых духовидцев и богоискателей. Розенкрейцеры увлекались алхимией, средневековой лженаукой. Они углубились в мистико-бредовые хитросплетения алхимиков, уверенные, что все тайны природы известны главарям их ордена.

Розенкрейцеры испступленно проповедывали религиозную веру и нападали на безбожных французских просветителей. Шварц в своих лекциях старался ниспровергнуть аргументацию атеистов и материалистов, например Гельвеция, и предлагал вместо него читать Библию и мистиков. В 1785 г. розенкрейцеры издали книгу с таким названием: «Истина религии вообще, в двух частях, из которых в первой доказывается истина религии вообще противу неверия вольнодумцев и натуралистов, а во второй утверждается истина христианской религии, следуя священному писанию, противу неверия натуралистов». На основе мистики розенкрейцеры учили отречению от всех земных благ, от «греховного» мира, учили уноситься в мир мечтаний, духовной, «ментальной» сущности человека.

Повороту от рационализма к мистике в области философского мировоззрения соответствовал в русском масонстве 1780-х годов отказ от либеральных идей и в области политических представлений. Розенкрейцеры усвоили учение о государстве французского мистика Сен-Мартена, книга которого «О заблуждениях и истине», вышедшая в свет в 1775 г.,



имела большое распространение во всей Европе и в частности в России. Розенкрейцеров их неприятели называли даже по имени Сен-Мартена мартинистами. Сен-Мартен заявлял, что учение просветителей об общественном договоре, равно как другие рациональные объяснения происхождения государства — ложны. Он говорил, что основа государства — естественное и неизбежное для человека в силу его несовершенства подчинение; большинство людей ходит во тьме, впало в пороки и тем самым обрело себя на покаяние, «осуждено пресмыкаться», наоборот, те немногие люди, которые избежали духовного падения, стойственного людям вообще, которые одарены особыми нравственными преимуществами призваны господствовать над падшими людьми, управлять ими. Таким образом, Сен-Мартен объявляет, например, царей избранными как бы самим богом поставленными правителями людей, какими-то особыми просветленными существами высшей породы.

Уже с 1777 г. книга Сен-Мартена была принята как руководство истины в русском масонстве. В 1785 г. она была издана в русском переводе. Под влиянием мистической истерии Сен-Мартена и русские масоны стали проникаться мыслью о божественности царской власти, и даже Елагин, забыв уроки Сумарокова, стал проповедывать эту идею. Помещичьи основы мировоззрения с каждым годом все более явственно выступали в учениях розенкрейцеров<sup>1</sup>.

Таким образом, путь русских масонов от лож елизаветинского времени, когда в них участвовал и Сумароков, до розенкрейцества был путем ухода от передовых идеалов в мистику и в реакцию. И тем не менее было бы неправильно представлять себе розенкрейцество как явление целиком реакционное, поддерживавшее феодально-крепостническую власть. Недаром Екатерина II и ее правительство, с самого начала относившиеся к розенкрейцерам подозрительно, с середины 1780-х годов, именно тогда, когда мировоззрение розенкрейцерского ордена в Москве определилось полностью, открывают целый поход против «мартинистов». Екатерина пишет свои антимасонские комедии, стремясь предать «мартышек» (от слова мартинист) всенародному осмеянию. Затем начинается открытый правительственный нажим, за которым последовал разгром масонских организаций.

С другой стороны, не случайно и то, что именно на базе розенкрейцерской московской организации Новиков и его друзья развернули грандиозную по тем временам издательскую, просветительскую, общественно-пропагандистскую, филантропическую деятельность.

Дело в том, что как ни низко пали русские масоны в своих мистических бредомышлениях, не все они растеряли из своих ранних назывков свободомыслия. Крупнейшие деятели русского масонства, и в первую очередь сам Новиков, остались во многом «нераскаянными» вплоть до 1792 г., года разгрома. И они искали правды и спасения не от народа, не от «естественного права», но от религии. И они чужались демократического радикализма и всячески кляли иллюминатов. Но они никак не могли признать положение дел в России Екатерины II и Потемкина погмальным. Они заявляли, что на земле и в частности в России, царствует не свет (по Сен-Мартену), а грех. В формах мистики они создали утопию о прекрасной стране верующих и счастливых людей, управляемой святыми людьми только по законам масонской речитации, без бюрократии, польских, полицейщины, вельмож, произвола, разрата власти. В своих книгах они проповедывали эту утопию как свою программу; в их тоу ударстве и четнет нужда, не будет ни наемников, ни рабов, ни налогов; все будут учиться и жить мирно и возвышенно. Для этого нужно, чтобы все стали масонами и очистились от скверны. В будущем масонском раю не будет ни церкви, ни законов, а будет свободное объединение хороших людей, верующих в бога кто как хочет.

<sup>1</sup> Изложение судеб русского масонства и его мировоззрения хорошо дано в книге Г. В. Вернадского, Русское масонство XVIII в., П. 1917.

Эта утопия имела характер фантастической сказки. Но лучшие люди из розенкрейцеров верили в нее и жаждали хотя бы постепенного приближения к ней.

Во имя этой-то утопии лучшие люди масонства не могли примириться с режимом Екатерины, и будучи все более резко выраженными и ее огами дворянства и чужаясь демократии и демократической мысли они должны были продолжать борьбу с властью бюрократически-крепостнической деспотии. Здесь возникало непримиримое противоречие. Ужас перед Пугачевым заставлял бежать в мистику и пассивность. Невозможность смириться заставляла бороться, — хотя бы с оружием мистики в руках, ко я бы скрыто, спрятавшись в мистическом тумане. В результате организация розенкрейцеров превратилась в организацию вовсе не только мистикоморальной, но и политическую; она подпольно повела работу против Екатерины II и была не чужда проектов переворота со ставкой на Павла Петровича, которого втягивали в розенкрейцеров. Однако реальной базы для политических планов у розенкрейцеров не было. Кроме того, в их организацию затесались темные политические дельцы, приехавшие из Пруссии и старавшиеся орудовать в пользу Пруссии, конечно, скрывая свои подлые цели от русских масонов. Катастрофа неизбежно должна была наступить. Ничего хорошего из всего этого выйти не могло и не вышло.

Не только остатки политической непримиренности спасали лучших из розенкрейцеров от услужения реакционному правительству. Их высокий моральный, более того — морально-общественный идеал личности, преодолевшей страх «земной» власти, был связан, конечно, с традициями гражданских идеалов просветительского движения. Среди розенкрейцеров были люди поистине высокого строя души, глубоко страдавшие от социальной неправды, смелые и принципиальные в своем презрении к разврату помещичьей власти и вельможного круга.

Замечательную характеристику масонов 1780-х годов дал Пушкин в статье «Александр Радищев»; «В то время существовали в России люди, известные под именем мартинистов. Мы еще застали несколько стариков, принадлежавших этому полуполитическому, полурелигиозному обществу. Странная смесь мистической набожности и философического вольнодумства, бескорыстная любовь к просвещению, практическая филантропия, ярко отличали их от поколения, которому они принадлежали».

**Новиков в 1780-е годы.** Эта характеристика подходит к наиболее яркой фигуре в движении русского масонства — Н. И. Новикову. О первой половине его деятельности речь была уже в предыдущей главе. Вторая половина ее связана с трагическим путем розенкрейцества.

Выше уже говорилось о том переломе, который произошел в сознании и в журнально-литературной работе Новикова во время пугачевского восстания. Этот перелом выразился и в его издательской деятельности. Еще с 1766 г. Новиков приступил к изданию книг; он издавал сочинения и переводы В. Майкова, М. Попова. В 1772 г. вышел в свет составленный Новиковым «Опыт исторического словаря о российских писателях». С 1773 до 1775 г. Новиков выпустил десять томов сборников исторических материалов о Руси «Древняя российская вивлиофика» (т. е. библиотека), содержащих весьма ценные для науки публикации, но ориентированных на прославление старины. Издание было поддержано Екатериной II. В 1773—1776 гг. Новиков издал отдельно несколько книг-публикаций по русской истории. Одна из них «Повествователь древно-

стей российских» открывалась обращением к «благосклонному любителю Русских древностей», не имеющему отвращения от старого слога и не находящему в древностях запаха гнили, в противоположность юношам, «зараженным французскою натуральною системою, пудрою, помадою, картами, праздною и прочими ненужными украшениями и бесполезными увеселениями»<sup>1</sup>.

В 1768 г. было основано Екатериной II «Собрание, старающееся о переводе иностранных книг». «Новиков, часто видевшийся по своим литературным делам с Г. В. Козицким (руководителем переводческого «Собрания»), решил помочь делу и взять на себя издание переводов «Собрания». В 1773 г. Новиков (совместно с книгопродавцем К. В. Миллером) приступил к организации «Общества, старающегося о напечатании книг».

Переводы «Собрания» доставили основной материал для изданий общества (например «Размышления о греческой истории» Мабли, пер. с франц. А. Н. Радищева; «О народах, издревле в России обитавших» Г. Ф. Миллера, пер. с нем. И. Долинского, «Какая Июлия Кесаря Записки о походах его в Галлию», пер. с лат. С. Волчкова)...

Помимо переводов, общество издавало и оригинальные произведения («Борислав» М. М. Хераскова). Первое издательское общество Новикова оказалось не в силах разрешить вопрос сбыта книг, а потому не могло справиться и с издательской деятельностью. Обществом было выпущено всего 18 названий, и уже в 1774 г. оно должно было закрыться из-за недостатка средств. Новиков опять делался единоличным издателем. Впрочем, и в 1773—1774 гг. он издавал некоторые книги без поддержки общества. В 1777 г. Новиков предпринял еженедельное периодическое издание «Санкт-Петербургские ученые ведомости», представлявшие попытку библиографической хроники. «Ведомости» отмечали как литературные, так и научные новинки, помещали на них рецензии, а иногда давали место и даже темы самостоятельным произведениям небольшого размера.

В сентябре 1777 г. начал выходить новый ежемесячный журнал Новикова «Утренний Свет» в стихах и прозе, содержащий в себе как оригинальные сочинения, так и переводы с разных языков»<sup>2</sup>. Это было уже масонское издание.

Новиков вступил в масонство в 1775 г., сначала не очень охотно, уступая уговорам масонов, но затем увлекся масонскими идеями. Вскоре он сделался видным деятелем движения «каменщиков». В это время он примыкал к масонству рационалистического типа. Около 1777 г. он услышал о розенкрейцерстве. Это была пора мучительных духовных исканий Новикова. Он еще не стал мистиком. Журнал «Утренний Свет» в основном наполнялся переводами из сочинений античных и новых авторов о морали, психологии, педагогике.

В это же время кипучая, деятельная натура Новикова сказалась и в его поисках форм реальной общественной деятельности. Новиков с помощью масонов организовал два училища для бедных детей и сирот, которых содержали и учили даром. Доход с журнала «Утренний Свет» шел на поддержку этих училищ; кроме того, через журнал собирались денежные пожертвования на училища, и в том же журнале печатались отчеты о их работе.

В 1778 г. Новиков получил от своего товарища по масонству М. М. Хераскова, бывшего в это время уже куратором Московского

<sup>1</sup> Г. Вернадский, Н. И. Новиков, Пгр 1918, стр. 23.

<sup>2</sup> Там же, стр. 15—25.

университета, предложение взять в аренду типографию университета. В следующем году контракт был заключен, и началось так называемое, по выражению В. О. Ключевского, «Новиковское десятилетие». Новиков переехал в Москву и развернул здесь невиданную по размаху просветительную, книгоиздательскую, общественную деятельность. Новиков застал типографию университета в жалком состоянии. Он быстро привел ее в порядок, реорганизовал, расширил. Начиная с 1779 г., он стал печатать огромное по тем временам количество книг. Через несколько лет ему стала тесна университетская типография и ее издательские возможности. На базе масонских организаций была создана Новиковым в 1784 г. «Типографическая компания»; кроме того, Новиков печатал книги в типографии, заведенной под фирмой масона-розенкрейцера И. В. Лопухина.

Трудно достаточно оценить просветительское, культурное значение издательской деятельности Новикова. Правда, сделавшись в это время розенкрейцером, он печатал много мистических книг. Но гораздо больше книг он издавал вовсе не масонских; живое и здоровое стремление дать своему народу как можно больше культурного чтения побеждало в Новикове все мистические увлечения. Он печатал переводы и оригинальные произведения, художественную литературу и нравоучительные книги, полезные практические и научные сочинения. Он печатал и Сумарокова, и Хераскова, и многих русских и иностранных писателей, вплоть до Жан-Жака Руссо, вплоть до его радикальных «Рассуждений» (в переводе П. С. Потемкина), которых вовсе не полагалось пропагандировать розенкрейцеру. В общей сложности за десять с лишним лет Новиков выпустил около 900 различных изданий, многие из которых заключали по несколько томов.

Новиков хорошо понимал, что недостаточно было издать много хороших книг; надо было уметь распространить их, довести их до читателя, приучить читателя тянуться к книге. И Новиков сделал очень много для того, чтобы продвинуть книгу в широкие слои читателей. Он организовал в Москве несколько книжных лавок, и его пример вызвал сильное оживление московской книжной торговли вообще. Затем Новиков печатал ежегодно «Росписи» продающихся в университетской книжной лавке книг; это были каталоги, имевшие рекламное назначение, но также игравшие роль библиографического справочника. В 1780 г. Новиков открыл при своей основной книжной лавке — университетской — библиотеку для чтения, первую в Москве. Затем Новиков организовал впервые в России книгораспространительную сеть в провинции; он завел книжные лавки в ряде городов и даже сел, действовал и через целый ряд комиссионеров. Кроме того, Новиков бесплатно рассылал книги в целях пропаганды просвещения по духовным училищам, давал их бесплатно иной раз даже частным лицам. Наконец Новиков находился в регулярных сношениях с заграничными книжными центрами и продавал много иностранных книг, немецких и французских.

На основе своих издательских предприятий, финансировавшихся и розенкрейцеровскими организациями и имевшими коммерческий характер, Новиков развернул и журнальную деятельность. Переехав в Москву, он перенес сюда и издание «Утреннего Света», выходившего до 1780 г. Затем он взял на себя вместе с университетской

типографией издание газеты «Московские Ведомости», которую он оживил материалом информации о политических событиях в Европе и статьями, расширявшими кругозор читателя. Он добился такого успеха газеты, что число подписчиков на нее возросло до 4000 с 600. С 1780 до 1789 г Новиков издавал специальный журнал по сельскому хозяйству «Экономический Магазин»

Всего было издано 40 томов этого журнала. Редактировал его приглашенный Новиковым известный агроном А. Т. Болотов. Журнал выходил в качестве приложения к «Московским Ведомостям». Другим приложением к газете была серия томов: «Городская и деревенская библиотека или забавы и удовольствия разума и сердца в праздное время, содержащая в себе как истории и повести нравоучительные и забавные, так и приключения веселые, печальные, смешные и удивительные». В серию включались переводные романы и новеллы любовно-приключенческого и психологического содержания. «Библиотека» выходила с 1782 г. по 1786 г; и составила двенадцать обширных томов. Наконец, третьим приложением к «Ведомостям» был журнал «Детское Чтение», издававшийся Новиковым в 1785—1789 гг. и составивший двадцать книг. Это было первое издание для детей в России. Журнал содержал и научно-популярные очерки, и нравоучительные рассказы, и просто интересные повести; материал был главным образом переводный. Редактировал «Детское Чтение» сначала А. А. Прокопович-Антонский (московский педагог), а затем А. А. Петров, помощником которого был юноша Карамзин, иногда заменявший своего друга Петрова во время его отсутствия и помещавший в журнале не только свои переводы, но и свои стихотворения. С 1788 г начало издаваться еще одно приложение к «Ведомостям»: «Магазин натуральной истории, химии и физики». Все перечисленные издания не имели специфически масонского характера. Но одновременно с ними Новиков издавал целую серию журналов, более или менее окрашенных в масонские и даже мистические тона. Впрочем, и в них, наряду с религиозно-нравоучительными, мистическими и даже алхимическими статьями, помещались полезные переводы, статьи о педагогике, разные стихотворения, новеллы и т. д. В 1781 г. выходило «Московское Ежемесячное Издание», в 1782 г. «Вечерняя Заря», в 1784—1785 гг. «Покоящийся Трудолубец».

Сразу же по переезде в Москву в 1779 г., Новиков близко сошелся с Шварцем, и вокруг них группировался весь круг московских масонов. Но розенкрейцерство не могло поглотить Новикова целиком. Он рвался к реальной общественной деятельности. Он не мог примириться с неурядицами государства, и всеми силами стремился хоть что-нибудь сделать для улучшения его положения. Новиков был не только человек с исключительными организационными дарованиями, но и человек, умевший подчинять своей воле волю других. Он сплотил своей неукротимой энергией многих московских интеллигентов, объединил их большим и серьезным делом, заставил их служить целям, которые он считал благими для страны. Масонская организация в его руках сделалась сильным, хорошо организованным отрядом, располагавшим крупным хозяйством,

капиталами, большой пропагандистской базой. Новиков становился силой в государстве. А ведь он не мог забыть опыта своей ранней журнальной борьбы с Екатериной II. И он и его товарищи по «ордену» продолжали резко отрицательно относиться к бюрократии, произволу, разврату, крепостническому разгулу поощряемым правительством Екатерины II и «князя тьмы» Потемкина. Крепко спаянная масонская организация давала возможности конспиративной борьбы с этим правительством, и нет сомнения, что Новиков готовился к борьбе и даже приступил к ней. Одновременно он делал то, что должно было делать и чего не делало правительство. В 1779 г. Шварц и Новиков основали «Учительскую Семинарию» при Московском университете. Капитал для содержания ее пожертвовал богатый Демидов; дали деньги и масонские деятели: Херасков, Трубецкие, сами Новиков и Шварц и др. Затем новиковская организация содержала на своих стипендиях студентов университета. В 1781 г. открылось также основанное Шварцем и Новиковым «Собрание университетских питомцев», первое в России студенческое общество. В 1781 г. сорганизовалось, сначала негласно, «Дружеское ученое общество». Основателями его были Новиков и Шварц. Членов общества впоследствии было свыше пятидесяти.

Целью общества было распространение просвещения и нравственности в обществе. В 1782 г. Общество было открыто официально. В том же году была организована «Переводческая семинария», студенты которой учились и содержались за счет новиковского кружка. Наконец, новиковская организация открыла в Москве больницу и аптеку, в которой бедным людям выдавались лекарства бесплатно. Между тем, именно в первой половине 1780-х годов московские масоны, и в том числе Новиков, окончательно увлеклись розенкрейцтерством и в конце концов подчинились не только его «учениям», но и присланным из Пруссии вожакам, темным политическим дельцам, вроде Вельнера, приятеля прусского наследника престола, а потом его министра, когда он стал королем Фридрихом-Вильгельмом. Уже в середине 1780-х годов деятельность розенкрейцеров и Новикова привлекла подозрительное внимание русского правительства. У Новикова начались неприятности из-за изданных им книг, нежелательных для властей; так, например, Екатерина II, поддерживавшая иезуитов, запретила издаваемую Новиковым историю их ордена, «ругательную», по словам императрицы. В 1785 г. была произведена ревизия новиковских училищ; тогда же Екатерина написала московскому главнокомандующему графу Я. А. Брюсу, что в типографии Новикова печатаются «многие странные книги», и предписала произвести расследование этого вопроса, а самого Новикова проэкзаменовать по «закону божию», что поручалось митрополиту. Все это и было исполнено; книги в числе 461 названия были опечатаны властями, но затем все, кроме шести основных розенкрейцтерских книг, были освобождены от запрета. Затем Екатерина приказала подчинить все школы и больницы в Москве, в частности новиковские, правительственным учреждениям, тщательно освидетельствовав их, и пригрозить Новикову, что если он будет издавать книги, «исполненные подобными странными мудрованиями или,

лучше сказать, заблуждениями», то книги будут конфискованы, а сам он лишен права издавать их и подвергнут «законному взысканию».

Под нажимом властей новиковские организации начали разваливаться. Между тем, в 1787 г. Новиков предпринял дело, которое не могло не испугать Екатерину II. Как раз в этом году она совершала поездку по России и доехала до Крыма, причем путешествие обставлялось невероятно пышно, сопровождаясь фальшивыми театральными эффектами демонстрациями якобы всеобщего блаженства под скипетром монархини. И вот, когда Екатерина была на юге, выяснилось, что в стране неурожай, что начался страшный голод. Екатерина вернулась в столицу без шума, как бы спасаясь от народного отчаяния. Бедствие приняло ужасающие размеры, но правительство не могло и не хотело помочь народу. В это именно время Новиков собрал своих масонов и потребовал поддержки его плана помощи голодающим. Богач Походяшин был так потрясен горячим красноречием Новикова, что тут же обещал пожертвовать значительную часть своего состояния, и действительно дал на первый случай 300 000 рублей. Новиков покупал большие партии хлеба и организовал безденежную раздачу его крестьянам и в Москве и в своей подмосковной усадьбе Авдотьино. Он накормил сотню деревень и сел. При этом он просил крестьян, если они смогут, вернуть ему стоимость хлеба деньгами или натурой в будущем году. Действительно, через год стали поступать деньги и хлеб от крестьян. Однако Походяшин отказался взять обратно пожертвованные им суммы. Тогда Новиков устроил на полученный капитал запасные магазины хлеба на случай нового неурожая.

Вся эта операция имела очень большое значение. Новиков не только сделал хорошее дело и спас многих крестьян от гибели, но он заставил тысячи людей, проклинавших власти, благословлять его, Новикова.

В том же 1787 г. был издан направленный главным образом против Новикова указ о «запрещении в продажу всех книг, до святости касающихся, кои не в синодальной типографии печатаются». Этим указом изымались из продажи очень многие книги, изданные Новиковым. Его издательские предприятия все более запутывались в материальных затруднениях. Наконец, в 1789 г. истек срок аренды Новиковым университетской типографии, и контракт с ним по указанию Екатерины II не был возобновлен. Типография и газета перешли в другие руки. В 1791 г. закрылась Типографическая компания. Еще раньше распалось Дружеское ученое общество, прекратили работу учительская и переводческая семинарии. Розенкрейцеры были подавлены. Новиков был разорен и не мог выпутаться из сложнейших денежных расчетов с участниками его организации. В довершение всего он овдовел и сам хворал.

Тем временем Екатерина узнала о том, что Новиков еще в 1780-х годах вел через третьих лиц переговоры с Павлом Петровичем. И это, и связи с подозрительными немцами, послужило достаточным поводом для того, чтобы расправиться с человеком, неудобным Екатерине уже более двадцати лет и явно вызывавшим

у нее страх. В 1792 г. Новиков был арестован и затем заключен в Шлиссельбургскую крепость. Следствие вел сначала в Москве главнокомандующий Прозоровский, затем в Шлиссельбурге знаменитый «кнутабойца», тайный агент Екатерины — Шешковский. Новиков был приговорен к заключению в крепость на 15 лет. Есть основания думать, что во время следствия он был подвергнут пытке.

Все масонские организации в Москве были ликвидированы: розенкрейцеры были на подозрении, а кое-кто из них выслан в свои деревни под присмотр полиции. Книгопродавцев, продававших нови-ковские издания, судили и приговорили к плетям, каторге, кнуту, вырыванию ноздрей; помучив их ожиданием казни, Екатерина помиловала их.

Павел I в первый же день своего царствования, 7 ноября 1796 г., приказал освободить Новикова. «Дряхлый, старый и согбенный», он вернулся в свое Авдотьино. Он жил еще много лет вдали от всяких дел, разбитый своей катастрофой, все более погружаясь в мистику.

**Начало русского сентиментализма.** Параллельно тем же процес-сам, которые обусловили обращение бывших рационалистов и либералов из дворянских интеллигентов к мистике, розенкрейцерству, масонской романтике и истерическому копанию в собственной душе во имя мо-рального «делания», протекал и процесс обращения ряда адептов сумароковского классицизма к шедшим с Запада воздействиям сен-тиментализма. При этом первыми носителями этого стиля были недавние ученики Сумарокова, и среди них глава школы русского классицизма второго призыва, Херасков.

Именно с начала 70-х годов проникают в русскую литературу веяния сентиментализма, в облике ли передовой буржуазной драмы Запада, в облике ли идейно-аморфной умиленной идиллии (Геснер). В дальнейшем активные, радикальные элементы драматургии типа Мерсье в России остались достоянием передовой радикальной и явно внедворянской мысли. Русский дворянский сентиментализм даже в творчестве Руссо усмотрел не разрушительное мировоззрение, а интимную лирику.

Психологизм, культ чувства, эмоции, умиление становится для многих дворянских интеллигентов на место культа разума, рацио-налистического решения проблем жизни. Разуверившись в силе «разумной» деятельности, эти напуганные бунтами и революциями люди замыкаются в себя самих, ищут утешения в своих личных переживаниях, уходят в интимный мир лирики. Разуверившись в объективной действительности, страшной и не сулящей им никаких надежд, они обретают некую тень спокойствия, допустив, что эта объективная действительность — мираж, что истина — это их соб-ственное чувство, которого никто у них не отнимет. Это был отказ от жизни, от политической активности в литературе, но это было в то же время обретение психологического анализа, открытие че-ловеческой конкретной души, чувствующей, изменчивой, страдающей. Сойдя с высот схематического анализа человека вообще, писатели, обратившиеся к сентиментализму, проникли в тайник индивидуаль-ного сознания человека.



Эти поиски человеческой души, отводившие от политики, якобы избавлявшие от обязанности решать проблемы государства, переплетались в литературе с масонскими исканиями, с масонскими учениями, утверждавшими, будто истина — это лишь индивидуальное субъективное переживание. В 1776 г. масон И. А. Петров написал: «Что я чувствую — то мой закон; ибо склонности есть необходимость: следовательно, и правила, взятые из оных, неопровержимы». «Религия чувства» становится увлечением в масонской среде, и именно в 1770-е годы. Масоны почитали и Руссо, несмотря на его демократизм и радикализм, за его психологические открытия. В масонской среде пропагандировался и Юнг, его истинно-лирическая поэма о страданиях человеческой души, сумрачная эпопея чистой эмоции, уводящая от реальности в мир напряженной чувствительности. «Ночи» Юнга в русском переводе печатались в 1778—1779 г. в «Утреннем Свете». Эта поэма вышла отдельно в переводе и с примечаниями А. М. Кутузова в 1780 г. («Плач Юнга, или ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии, изд. 2-е, 1785 г.). Сам Кутузов писал своим друзьям огромные письма, не содержавшие почти вовсе «внешних» сообщений, но содержавшие целые трактаты и очерки о тончайших оттенках беспредметных томлений его души, впитавшие в себя опыт всей сентиментально-психологической литературы Запада<sup>1</sup>.

Такой же характер имеет и специально масонская поэзия. Сделавшись розенкрейцером, Херасков отдал свое перо на служение «ордену». И вот, после национально-героической и либеральной эпопеи «Россиада», он принялся за вторую свою большую поэму «Владимир возрожденный», вышедшую в свет в 1785 г. (в 16 песнях; в 1797 г. она была переработана и увеличилась до 18 песен). Это — масонское произведение, в котором под видом борьбы христианства с язычеством во время крещения Руси изображается просветление души масонской истиной в борьбе против «светской жизни». Л. И. Кулакова совершенно правильно подметила в своей работе о начале русского сентиментализма,<sup>2</sup> что Херасков в этой поэме перенес конфликт, сюжет, тему из мира событий, политических битв и идей, в мир душевный, что он пытался превратить эпопею в психологический роман о борении души.

Наиболее типичны проявления зарождающегося русского дворянского сентиментализма в драматургии, в поэзии, в лирике.

В 1770 г. Сумароков был возмущен успехом «слезной драмы», сентиментальной пьесы «Евгения» Бомарше в Москве. В 1773 г. была напечатана пьеса М. И. Веревкина «Так и должно», — в сущности, в значительной мере «слезная драма».

В 1774 г., в самый год восстания, появилась первая «слезная драма» Хераскова (так сказано в заглавии ее) «Друг несчастных». За ней последовали «Гонимые» (1775), также «слезная драма», затем «драма с песнями» — «Милана», «Школа добродетели», «Извинительная ревность»; сюда же следует отнести комическую оперу Хераскова «Добрые солдаты» (1782). С 1770-х годов идет непрерывный ряд сентиментальных пьес, переводных и оригинальных.

<sup>1</sup> Исследование Л. И. Кулаковой еще не напечатано.

<sup>2</sup> Неизданные письма А. М. Кутузова к И. П. Тургеневу обнаружили, подготовил к печати и снабдил вводной статьей и примечаниями В. В. Фурсенко. К сожалению, эта его работа до сих пор не опубликована.

Во всех этих пьесах изображаются не цари, а простые люди: притом чрезвычайно чувствительные; авторы разрабатывают психологические мотивы страдания и любви человека, дружбы, семейственных привязанностей, умильной добродетели.

Вне вопросов драматургии русским дворянским сентименталистам был ближе умильный, идиллический, аполитичный и нимало не бунтующий Геснер, чем разрушительный Руссо. И вот именно в 1770-х годах начинается волна геснеризма в русской литературе. Переводы из Геснера появляются обильно в журналах. Начинается своего рода культ Геснера.

Херасков был одним из первых корифеев литературы, который был готов сменить вехи и сдать сумароковские позиции во имя будущих карамзинских. Когда новое течение оформилось, он вошел в него органически. Уже стариком он идет к молодежи, смущая тем своих товарищей по масонству. Он участвует в «Московском журнале» и в «Аонидах» Карамзина и потом в его «Вестнике Европы».

Херасков смог стать «карамзинистом» лишь после того, как новое течение создали другие, более молодые. Создавал его не только Карамзин и даже не впервые Карамзин, хотя именно в его творчестве оно кристаллизовалось с наибольшей законченностью. Новое течение было настолько органическим и естественным проявлением судьбы русской дворянской интеллигенции в последнюю четверть XVIII в., что оно возникало в сознании ряда писателей как новая задача литературы. Оно вызревало, начиная с 70-х годов, в творчестве М. Н. Муравьева, Н. А. Львова, Нелединского-Мелецкого, затем у И. И. Дмитриева, Карамзина, Капниста, Хованского и многих других, менее значительных поэтов (если говорить именно о поэзии).

Представители старшего поколения этой группы поэтов начали свой творческий путь юнцами из школы Сумарокова. И Муравьев и Львов в юности откровенно подражали манере учителя. С другой стороны, и Муравьев и Нелединский принадлежали смолоду к группам дворянских либералов, оппозиционных по отношению к потемкинскому режиму. Муравьев воспитывался как писатель в кругу В. Майкова, Хераскова, а потом дружил с И. П. Тургеневым и даже Новиковым. Нелединский-Мелецкий — блестящий аристократ, родня Паниных, — делал военную карьеру под руководством П. И. Панина, но после подавления панинской «крамолы» был отодвинут в тень и вышел в отставку, возмущенный действиями Потемкина<sup>1</sup>; он был связан и с масонами. И вот эти именно молодые ученики классиков и дворянских либералов, начиная с середины 1770-х годов, отказываются от традиций своих учителей, ищут новых путей в отходе от политики, от классицизма, от объективного мировоззрения. Теоретиком этого идейного сдвига явился Михаил Никитич Муравьев (1757—1807), писавший лирические стихотворения неопределенных жанров и часто столь же лирические статьи и очерки. В пору крушения «основ» он потерял ощущение социального зла, он готов

<sup>1</sup> См. ст. А. Я. Максимовича, «Ю. Нелединский-Мелецкий» в книжке «Карамзин и поэты его времени» (Библиотека поэта, Малая серия № 7), Л. 1936.

был не замечать его на практике, сохраняя уже лишь в отвлеченном виде идеалы своих предшественников, болезненно и остро реагирующих на эту практику.

**М. П. Муравьев.** Ужас пугачевского восстания заставил либералов второго призыва не видеть ужаса режима, защищавшего их от народного движения. Михаил Никитич Муравьев в своих центральных произведениях в прозе, повестях-очерках («Обитатель предместия» и «Эмилиевы письма») сплошь говорит о своих социальных идеалах: об идеальном помещике, благоразумном, кротком, вежливом, со своими крепостными, благотворителе, делающем жизнь своих крестьян раем. Этот идеал разделяли и Сумароков и Фонвизин, но они с негодованием говорили о реальных помещиках, не похожих на идеал. Муравьев же наслаждается идеалом, тешась в своих произведениях мечтой о том, что идеал этот вполне соответствует типической реальности. Отсюда у Сумарокова, Фонвизина основная стихия творчества на социальные темы — сатира; у Муравьева сатиры нет совсем; основная его стихия — трогательное умиление добродетелью.

Отчаявшись в возможности освободить людей, Муравьев стремится только к «освобождению» человеческих добродетелей. Он считает, что только это и важно, поскольку моральная, душевная и духовная жизнь куда реальнее внешних человеческих отношений. Трагизм реального бытия он сам преодолевает в моралистических мечтах; эту же способность он видит и в крепостном рабе — и тем самым «снимает» проблему социального неравенства.

Главная мысль Муравьева: не ищи счастья в земных благах, не стремись ни к чему, ибо счастья нет, ищи блаженства лишь в своем субъективном переживании. Розовая умиленность Муравьева всеми порядками в жизни и в России оборачивается своей изнанкой — глубоким пессимизмом и разочарованием. Субъективный мир, как реальность — как бы в укор катастрофическому и иллюзорному объективному миру — эта уже романтическая тема вырисовывается из лирических медитаций Муравьева.

Эстетика Муравьева строится на основе его нового субъективистского мировоззрения. Прекрасное для него — не дедукция чисто логической, разумной, объективной истины, как для Сумарокова и вообще русских классиков, а эманация высокого строя души индивидуального человека. Объективные критерии красоты, как и истины, уступают место субъективно-эмоциональным.

Характерно то, что это движение от механического и рационалистического мировоззрения к индивидуалистическому солипсизму органически связано с общим движением европейской мысли в эпоху буржуазной революции конца XVIII в. — начала XIX в. Человек, личность, индивидуальность — вот идея, формирующая мышление эпохи и у Руссо, и у Канта, и у Карамзина, — человек, разбивающий оковы схем классической поэтики, механической дедукции. У Руссо эта идея человека, высшей ценности личных стремлений и чувств, стремится разбить оковы феодального строя. Его идеал — свободная личность, и он проповедует принципиальную свободу человеческих личных стремлений. Идея личности для Муравьева и потом Карамзина — это трагический результат крушения феодального мировоз-

зрения, это попытка уйти от социальной проблематики, от социальных связей. Руссо и Муравьев — люди враждебных лагерей, и все же Муравьев считает Руссо одним из учителей его эпохи, и все же они связаны единым движением мысли и чувства их времени, и в этом сила и значительность и Муравьева и Карамзина.

Муравьев — антирационалист. Чувство для него — единственная основа бытия, истины, морали. Это была большая, и конечно, передовая идея эпохи. Эту идею нес на своем знамени Руссо, и, хотели того или не хотели русские дворянские сентименталисты, они втягивались в круг тех же проблем ценности человеческого переживания, ценности человеческого достоинства в конце концов. Муравьев восклицает: «О проклятая мудрость, которая уничтожает счастье чувствований!» Это — проклятие мудрости Сумарокова, мудрости, разумность которой была ниспровергнута жизнью. Отсюда конкретное представление Муравьева о назначении искусств: они культивируют эмоции. Но специфическая историческая судьба дворянских интеллигентов в период великих исторических катастроф характерно формирует их представление о ценности эмоций, подлежащих эстетическому культивированию. Это эмоции, уводящие от практики, это тихая пристань от ужаса подлинной жизни.

Вместе с новым пониманием жизни и искусства, ведущим в дальнейшем к Карамзину и Жуковскому, Муравьев создавал и новый стиль поэзии и прозы, закладывал основы того стиля, который станет общим для всего круга литераторов, объединенных именем и авторитетом Карамзина. В творчестве Муравьева не только как мыслителя, но и как практического художника слова происходила коренная ломка самого принципа стиля, самой сути отношения к слову, к языку, выражающего глубокие основы мироощущения поэта. Муравьев осуществляет первые подступы к созданию особого специфически-поэтического языка, суть которого не в адекватном отражении объективной для поэта истины, а в эмоциональном намеке на внутреннее состояние человека-поэта. Поэтический словарь начинает сужаться, стремясь ориентироваться на особые поэтические слова «сладостного» эмоционального характера, нужные в контексте не для уточнения смысла, а для создания настроения прекрасного самозабвения в искусстве. Замечательно в этом смысле стихотворение Муравьева «Ночь»:

К приятной тишине склонилась мысль моя:  
Медлительней текут мгновенья бытия.  
Умолкли голоса, и свет, покрытый тьмою,  
Зовет живущих всех ко сладкому покою.  
Прохлада, что из недр прохладных земли  
Восходит вверх, стелясь и видима в дали  
Туманов у ручьев и близ кудрявой рощи,  
Виется в воздухе за колесницей ночи,  
Касается до жил и освежает кровь.  
Уединение, молчанье и любовь  
Владычеством своим объемлют тихи сени  
И помавают им согласны с ними тени.  
Воображение, полет свой отложив,  
Мечтает тихость сцен, со зном опочив.

Так солнце, утомясь, пред западом блистает,  
Пускает кроткий луч и блеск свой отметаёт...

Здесь эмоциональная лексика сладостного скопляет целые фаланги слов определенного, заданного настроением типа, и само лексическое определение этих слов образует подлинную лирическую тему стихов более, чем предметное содержание описания.

«Приятная тишина», «мгновенья», «сладкий покой», «прохлада», «стелюсь», «туманы», «кудрявая роща», «виется», «освежает», «уединение, молчанье и любовь», «тихи сени», «помавают», «согласны тени», «воображение» (его «полет»), «мечтает», «тихость», «опочив», «утомясь», «блистает», «кроткий луч», — вот лейтмотивное сочетание слов-символов эмоции, которые строят лирическую волну, составляющую основу стихотворения.

Таким образом, Муравьев стремится построить поэзию «чистого» чувства, оторванного от объективной реальности, стремится увести читателя в построенный им мир эстетической, умильной и изящной мечты.

**Нелединский-Мелецкий. Львов. Поэмы-сказки Хераскова.** Стихия той же «чистой» эмоциональности звучала в песнях Юрия Александровича Нелединского-Мелецкого (1752—1828); именно эти песни сделали известным в литературе его имя. Его песни — необычайно для его времени интимны; в них слышится личный, индивидуальный голос души поэта. При этом Нелединский более широко, чем Сумароков, использует обращение к фольклору. Ряд его песен представляет собой подражание народной лирике, впрочем, довольно условное. Для Нелединского фольклорная манера — это только проявление «безыскусственности», «наивности» поэзии; он ищет спасения в «простодушии» народной поэзии от тяжелого груза государственной и общественной тематики классицизма. Поэтому его песни, несмотря на налет народного стиля, сохраняют основной колорит салонного эстетизма, впоследствии столь характерного и для Карамзина.

Именно эстетизм, любованье красивым и изящным якобы в «чистом», отрешенном от быта виде, в сущности, любованье узким идеалом салонно-дворянского ритуала, был обратной стороной раннего русского сентиментализма. Этот эстетизм тешил воображение поэта романтикой экзотических тайн Оссиана и фантастикой сказки. И в фольклоре, которым увлекались салонные сентименталисты, им нравилась мечта, «игра воображений», а самая препарация фольклора создавала для них в «идеальном» мире искусства тот мир, то единство всех классов, на осуществление которого в страшном мире реальности уже нельзя было надеяться.

В этом направлении шли и фольклорные поиски Николая Александровича Львова (1751—1803). Это был замечательный человек, одаренный поэт, художник, архитектор, инженер, геолог и в то же время энергичный чиновник. При этом — он диллетант, умеющий создать впечатление непритязательности и легкости своего творчества, светский человек, а не наемник-мастер, не профессионал искусства или техники. Такова же была позиция Львова в литературе. Он был еще с 1770-х годов душой державинского поэтического

кружка: он был советником Хемницера, Капниста, Державина. Свои собственные произведения Львов почти никогда не печатал, создавая иллюзию творчества для узкого круга людей или для придворных салонов. Львов создавал изящные стихотворения о нежном чувстве, тонкие, легкие, мечтательные. Он использует фольклор, умело стилизуя и словарь и самый ритм народной поэзии.

В 1790 г. вышло «Собрание русских песен», собранных Львовым, с музыкой, записанной Прачем с помощью того же Львова. Он не только участвует в построении русского дворянского сентиментализма, но и подходит к проблеме романтической поэзии.

Таким образом, то же течение дворянской общественной мысли, которое заставило Новикова и Хераскова искать спасения от катастроф социальной действительности в масонской мистике, заставило других, а иногда даже тех же самых бывших классиков и либералов, искать спасения в эстетизме, в культивировании изящных эмоций, в воображаемом мире красоты и мечты. Связь масонства, раннего сентиментализма и мечтательного эстетизма выразилась как нельзя более явно в старческой поэзии Хераскова, в частности в его поэмах-сказках: «Пилигримы, или искатели счастья» (1795) и «Бахариана»<sup>1</sup> (1803).

Эти поэмы основаны на мотивах настоящих народных сказок, но более на мотивах рыцарских романов и поэм типа Ариостова «Неистового Роланда». Хераскову удалось создать в этих своих поэмах-сказках удивительно легкий, изящный, свободный стихотворный язык, приближающийся к тону разговора, не лишенный шутливости, но нисколько не грубый. Легкий стих и легкий стиль «Бахарианы» несомненно отразились даже в поэме «Руслан и Людмила», в которой Пушкин использовал и некоторые сюжетные мотивы огромной поэмы Хераскова («Бахариана» заключает без малого 500 страниц). При всем том и «Пилигримы» и «Бахариана» — это специфически масонские, даже розенкрейцерские произведения. В образах сказок и рыцарской фантастики Херасков символически изображает «странствования» души в поисках истины, ее заблуждения, увлечения и, наконец, разрешение этих поисков, когда душа обретает покой и счастье в розенкрейцерском идеале. В поэмах-сказках Хераскова уживаются вместе мистика и шутка, символика души и фантастика сказки, легкий скепсис и изящество слога с печальными раздумьями о судьбах мира сего.

Наоборот, совершенно серьезный, нисколько не шутливый характер имеют тяжеловесные романы в прозе, написанные Херасковым в 1780—1790 гг. Это — нравоучительные, философские и политические трактаты в художественной форме, излагающие в ряде аллегорических образов систему взглядов старого Хераскова. Первый из них, «Золотой прут» (1782 г.; издан анонимно, как якобы перевод с арабского языка) — это еще небольшая книжка; в ней под видом восточной легенды символически повествуется о странствиях души в поисках масонской истины, которую она и обретает в конце концов.

<sup>1</sup> Бахарь — значит говорун, народный рассказчик, балагур и ска-  
зочник.

В 1789 г. вышел обширный роман Хераскова «Кадм и Гармония» (2 тома), являющийся своеобразным повторением типа романа, созданного «Телемаком» Фенелона. Место и время действия в этой книге — античный мир. Херасков заставляет своих героев и читателей обозреть ряд государств, и проповедует консервативно-монархический идеал патриархального общества и вместе с тем масонский идеал добродетели и душевного мира. Книга написана приподнято-риторическим языком, стремящимся к величественному благозвучию. В 1794 г. вышел последний роман Хераскова, являющийся как бы продолжением предыдущего, «Полидор, сын Кадма и Гармонии» (3 тома). Здесь опять изображаются поиски истины, правды и мира душою, жаждущей просветления, и обретение их в идеале масонского самоусовершенствования, реализованном в своеобразной утопии масонского общества. В то же время «Полидор» — это политический роман, в котором Херасков мечет громы и молнии против французской революции, против «нечестия» французской просветительной философии, против попыток ниспровержения основ феодальной государственности. Такой же антиреволюционный смысл имеет вышедшая в 1800 г. поэма Хераскова «Царь, или спасенный Новгород». В ней излагается легенда о восстании в древнем Новгороде, поднятом Вадимом, который у Хераскова назван Ратмиром. Старый поэт осуждает повстанцев, не хочет видеть в них ничего, кроме себялюбивого духа смуты, защищает самодержавие. Поэма недвусмысленно направлена против современных Хераскову событий во Франции. Эпиграфом к поэме Херасков поставил свои собственные два стиха из самой поэмы:

Цари суть боги нами зримы;  
Их воля есть священна власть!

В то же время поэма написана чрезвычайно легким языком богата ритмически и стилистически, в ней сказались увлечения старого Хераскова уже не только сентиментализмом карамзинского толка, но романтической поэзией северной героики, оссианизмом, поэзией величественно-ужасной мечтательности.

**Богданович.** Отказ от идеалов либерализма и от борьбы за них в среде дворянской интеллигенции под влиянием социальных потрясений 1770-х годов выразился не только в тяготении к масонской мистике, сохранявшей для бывших либералов иллюзию независимости и возможности не только внеправительственной, но даже антиправительственной позиции. Были и такие представители группы Сумарокова и Хераскова, которые, испугавшись кровавых событий и не устояв перед нажимом реакции, совсем отказались от традиций независимости, сдались на милость победителя — помещичьего правительства, «раскаялись» и пошли на службу к деспотии. Этот путь, — его прошел Ипполит Федорович Богданович (1743—1803), — также мог привести писателя к эстетизму, культу изящества ради изящества, как и более благородный путь Львова или Муравьева.

Безродный украинский шляхтич, бедняк, получивший первые крехи образования в «подьяческой» школе и числившийся с одиннадцатилетнего возраста в «приказной службе», Богданович испытал с

детства на своей спине тяготы жизни «маленького человека», не имевшего ни дворянских связей, ни денег. Затем он попал в кружок Хераскова, приютившего молодого человека у себя в доме и давшего ему местечко при университете, где он одновременно и учился. Кружок Хераскова «вывел в люди» Богдановича, который начал печататься в «Полезном Увеселении», а затем оказался приближенным к крупным деятелям оппозиции, Е. Р. Дашковой и П. И. Панину; в штате Панина Богданович даже служил. Затем, в 1764 г. он перешел на службу к самому Н. И. Панину по дипломатической части (и в течение двух с половиной лет жил в Дрездене, где состоял секретарем русского посольства). И только в 1779 г. Богданович бежал от Панина, покинув иностранную коллегия.

В кругу Хераскова и Паниных Богданович воспринял оппозиционные по отношению к деспотии взгляды. Ему, бедняку, непомещику, человеку мелкобуржуазного склада, нечего было терять, отказываясь от феодальных «устоев». И Богданович начал свою литературную деятельность резко выраженным «вольтерианцем», отдававшим дань всяческому вольному мыслию. В журнале «Невинное Упражнение», который он редактировал под руководством Дашковой, он поместил переводы отрывков из евангелия материалистов того времени, книги Гельвеция «Об уме». В том же журнале он напечатал свой перевод знаменитой поэмы Вольтера «На разрушение Лиссабона» — горячего выступления великого француза против теологии, против идеалистического оптимизма, поэмы, содержащей резкое отрицание «божественного промысла» в мире, где люди так много страдают. Этот перевод Богдановича, выполненный поэтически хорошо, звучал как атеистическое выступление. Затем Богданович переводил статьи из энциклопедии Дидро и Даламбера, перевел историю революции в Риме Верто, перевел рассуждение аббата Сен-Пьера о вечном мире, утопию мечтателя-просветителя, изданную в сокращении Жан-Жаком Руссо, перевел комедию Вольтера «Нанина, или побежденный предрассудок», пьесу, агитирующую против феодальных перегородок и сословных привилегий. Он перевел также стихотворный комплимент Мармонтеля Екатерине II, заключавший призыв к свободе, требование ее.

В 1765 г. Богданович издал свою небольшую поэму «Сугубое блаженство». В ней он излагал теорию первобытного счастья людей в «естественном состоянии», без правительств и собственности; затем он описывал, как человечество погрузилось в пороки и междуусобия, хотя науки, по его мнению (он полемизирует здесь с Руссо), способствовали улучшению людей. Наконец, просвещенный монарх, управляющий народом ради блага народа, способен опять привести людей к счастью. Эта поэмка, не имевшая успеха, довольно неопределенна по своей идейной установке. Однако и в ней Богданович выступает как просветитель, ученик энциклопедистов. Поэмка была посвящена Павлу Петровичу, ученику Н. И. Панина, желательному для всего окружения Паниных претенденту на престол, и должна была служить ему назиданием. Любопытно, что, издавая через восемь лет свой сборник «Лир», Богданович сократил поэмку, отбросив из нее почти целиком всю историю паделия человечества и восстановления его просвещенным монархом; эти части остались лишь в виде заключения произведения, во второй редакции в основном посвященном прославлению первобытно-свободной жизни людей во времена господства «естественного



права»; поэма получила в этой редакции и новое название: «Блаженство народов».

В 1775—1776 гг. Богданович редактировал журнал «Собрание новостей». Здесь в ноябре 1775 г. была помещена статья о крепостном праве; в ней доказывалась мысль, что «свободный» труд крестьянина-арендатора помещицкой земли продуктивнее барщинного труда и что помещикам в собственных интересах следовало бы превратить крестьян в свободных арендаторов. Следовательно, еще в 1775 г., после разгрома пугачевского восстания, Богданович не отказался от своего свободомыслия даже в социальных вопросах. Но он не устоял против реакции, наступившей в России после восстания, не устоял против все более сгущавшейся во всей Европе политической атмосферы, против «опасности» великих революционных потрясений. Как уже было сказано, он ушел в 1779 г. от Панина и поступил в следующем году на службу в государственный архив. Уже с 1775 г. он редактировал официальную газету «Санкт-Петербургские Ведомости» (до 1782 г.). В 1783 г. он был привлечен к сотрудничеству в издававшемся под личным присмотром Екатерины журнале «Собеседник любителей русского слова». В это время он уже прославился своей «Душенькой» (изд. в 1778—1783 гг.) — поэмой-сказкой, имевшей большой успехи в частности принятой весьма одобрительно при дворе. Екатерина делает Богдановича как бы своим наемным поэтом, и он с готовностью идет на эту роль. Но самый этот поворот в судьбе Богдановича был губительным для его дарования. Измена передовым взглядам была куплена тяжелой ценой. Отныне он пишет только слабые вещи, недостойные ни «Душеньки», ни даже ранней его лирики. Повидимому, на судьбу Богдановича повлияла какая-то темная история, относящаяся примерно к 1783 г. Это был острый момент; деспотия окончательно расправлялась именно в это время с крамолой. Никита Панин умер, не перенеся своего «падения»; Фонвизин принужден был покинуть и политическую и литературную деятельность; из членов оппозиционной группы кое-кто пострадал, другие потеряли влияние и были на подозрении. Об этом-то времени Богданович пишет в автобиографии, что он «был склеветан в обществе скопом и заговором недоброжелателей разными образами и оправдан после даже самыми своими гонителями, кои были коварствами обмануты». Трудно сомневаться, что «склеветали» Богдановича в принадлежности к вольнодумным группам. Он так усердно стал оправдываться, явно очень испугавшись, что дошел в своих оправданиях, затянувшихся на ряд лет, до настоящей реакционности и низкопоклонства. Его творчество теряет какую бы то ни было идейность. Он безоговорочно восхищается властями и пишет по их заказу безобидные пьески придворного стиля.

В автобиографии он вспоминал: «в 1786 году в апреле, по имянному монаршему повелению сочинил лирическую комедию, Радость Душеньки, которая и удостоена была высочайшей апробации, и в знак монаршего благоволения при сем случае пожалована ему от государыни табакерка, вскоре же потом пожалованы на заплату долгов деньги. По представлении же комедии на придворном театре, пожалована еще табакерка. В 1787 году сочинил драму «Славяне», которая по подаании оной ей и-му в-ву удостоена нового монаршего благоволения и сочинителю при

том пожалован перстень... В том же году, по именному монаршему повелению, сочинил из русских пословиц два театральные представления, кои также удостоены монаршего благоволения и на театр отданы.

Богданович сделался официальным специалистом по пословицам. Он вообще старательно прославлял усердие русского народа к богу, монархам и помещикам, в этом плане подделываясь под народные и «демократические» мотивы. И вот в духе псевдонациональных деклараций Екатерины, в духе официальной пропаганды идеализированного смиренного мужичка, Богдановичу было поручено императрицей подготовить издание сборника русских пословиц. В 1785 г. этот сборник вышел в свет. Это была откровенная фальсификация фольклора. Богданович перекраивал и «редактировал» пословицы, вгоняя их в «правильный» размер, распространяя их до размера двусугишия или четверостишия-сентенции, и в то же время подбирал и подгонял пословицы таким образом, чтобы подкрепить ими крепостническую и монархическую легенду о мужичке. Квинтэссенция этой легенды выражена в стихотворном «Письме поселянина к военачальнику», написанном Богдановичем.

«**Душенька**». Центральным, лучшим произведением Богдановича, доставившим ему славу, была «Душенька». Она создавалась в ту пору, когда Богданович не стал еще окончательно «шинельным» поэтом, но когда начался уже его отход от передовых взглядов и стремлений его молодости. Богданович писал ее в середине, вернее, во второй половине 1770-х годов. Первая «книга» поэмы была издана в 1778 г. (с названием «Душенькины похождения»); следует думать, что остальные части поэмы не были еще тогда готовы. Полностью поэма вышла в свет только в 1783 г. (Богданович производил стилистическую правку текста поэмы и в последующих изданиях ее — 1794 и 1799 гг.). Переходное состояние творчества Богдановича наложило свой отпечаток на его поэму.

«Душенька» выросла на основе стилистической традиции школы Хераскова; она многим обязана и стилистике басни (самый стих поэмы, разностопный ямб, связывал ее с басней), и опыту легкого рассказа повестушек в стихах Хераскова, и отчасти героико-комической поэме. Свободная речь рассказчика укладывается в привычные формулы, выработанные поэзией школы Хераскова. Но поэтическая система, воспринятая Богдановичем смолodu, в его поэме начинает перестраиваться, служить иным идеологическим и эстетическим задачам.

«Душенька», как и героико-комические поэмы, снижает царей, богов и героев античного мира, но она не «груба», в ней нет своеобразного реализма «Елисея», нет «низкой» природы, нет ямщиков-мужиков. Богданович стремится в «Душеньке» к изяществу салонной игривости, как он стремится к пасторальной изысканности придворного балета в своей любовной лирике (песнях, идиллиях). Самая эротика его поэмы иная, чем в «Елисее», — не полнокровная полубарковщина «Елисея», а гривуазность салонного флирта.

«Душенька», как и поэма Майкова, несмотря на свой мифологический сюжет, не лишена полемических выпадов литературного характера и вообще элементов злободневности, нарушающих ее античную декорацию. Но Богданович хочет быть «аполитичным»

в своей поэме, т. е. воздерживается от социальной и политической критики и учительности. В канву рассказа о древних греках влетают мотивы великосветской современности. Греческие персонажи неприметно превращаются у Богдановича в вельмож или царей его эпохи, и окружение их подменяется окружением петербургского или царскосельского дворцового праздника. Описание очарованного дворца Амура становится прославлением дворцов и парков российской самодержицы. Античный миф дается не всерьез, а в травестированном виде, в тонах безобидной шутки дамского угодника и льстеца. Весь аппарат образов и мифологии Богдановича связывается с представлениями о балетах, праздниках, о живописи и скульптуре, украшавших дворец.

Сама героиня поэмы нередко становится похожей на комплиментарный портрет Екатерины II (см., например, описание портрета Душеньки во II книге, напоминающее известный портрет Екатерины верхом на лошади). Богданович включает в поэму и комплиментарный намек на московский маскарад 1763 г. «Торжествующая Минерва» и намек на организацию на счет Екатерины «Собрания, старающегося о переводе иностранных книг». Душенька стала читать:

... переводы  
Известнейших творцов;  
Но часто их она не разумела,  
И для того велела  
Исправным слогом вновь Амурам  
перевесть,  
Чтоб можно было их без тягости  
прочесть.  
Зефиры, наконец, царевне приносили

Различные листки, которые на свет  
Из самых древних лет  
Между полезными предрезко  
выходили,  
И кипами грозили  
Тягчить усиленно Геликон.  
Царевна, зная, кому неведом был  
закон,  
Листомарателей свобод не нарушала,  
Но их творений не читала.

В таком издевочно-игривом тоне говорит Богданович (в последних стихах приведенного отрывка) о борьбе прогрессивной журналистики с официальной в 1769—1773 гг. «Различные листки», которые «предрезко выходили», — это, конечно, сатирические листки Новикова и т. п., а «полезные» листки, выходившие тогда же, — само собой, «Всякая всячина».

Салонный стиль «Душеньки» поглощает без остатка мысль, лежавшую в основе античного мифа об Амуре и Психее, о любви души (ψυχή — по-гречески — душа; отсюда и имя героини Богдановича). Богданович следовал в своей поэме изложению не Апулея в его «Золотом осле», а роману Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» (1669), написанного прозой со стихотворными вставками. Но Лафонтен, стремясь к предельной простоте рассказа, задавался целью воссоздать дух античности, как он ее понимал. Богдановича не интересуют ни античность, ни миф сами по себе. Он пишет изящную сказку, и его задача — увести читателя от больших и серьезных проблем в светлый, веселый мир шутки, легких чувств, безобидных горестей, розового света. Поэтому вся его поэма от начала до конца шутлива иронична. Он низвергает своей усмешкой все идейные кумиры. Он смеется над людьми и над богами, над любовью и над страданием, над Венерой и даже иной раз над

самой Душенькой. При этом его смех — не сатирический смех отрицающего сознания; это смех спокойный и безразличный. Богданович не верит больше ни в какие идеалы: он верит только в смех, в возможность забыться, в то, что можно заполнить эстетизмом пропасть в душе, заменить улыбкой, позой и любованием фикциями настоящую жизнь.

Вот, например, царь, отец Душеньки, в глубоком горе расстаётся с дочерью, которую он принужден оставить на таинственной горе в добычу неизвестному чудищу:

И напоследок царь, согнутый скорбью в крюк,  
Насильно вырван был у дочери из рук.

Так же легко и шуточно изображены мифологические божества, например, Амуры служат Душеньке:

Иной во кравчих был, другой носил посуду,  
Иной уставлял, и всяк совался всюду:  
И тот считал себе за превысоку честь,  
Кому из рук своих домова их богиня  
Полрюмки нектару изволила поднести.  
И многие пред ней стояли рот разиня:

Хоть Амуры в том,  
По правде, жадными отнюдь не почитались,  
И боле нежели вином  
Царевны зрением в то время услаждались.

Совсем забавно рассказано в поэме о том, как Душенька, изгнанная из дворца Амура, решила закончить жизнь самоубийством, — но неудачно, так как заботливое божество отстраняло от нее все виды смерти. Наконец, Душеньку встретил старик-рыбак:

Но кто ты, старец спросил.  
«Я Душенька... люблю Амура...»  
Потом заплакала, как дура,

Потом, без дальних с нею слов,  
Заплакал вместе рыболов,  
И с ней взрыдала вся Натура.

Так забавляют Богдановича самые слезы.

Богданович шел иным путем, чем Муравьев, но он пришел, в сущности, к тому же; Муравьев говорил, что сладостные красоты искусства — это то, «что создал бог для украшения пустой вселенной». Этим украшением и занимается Богданович; и для него все равно — комплиментировать ли Екатерину или нет. Для него его поэма — только сказка, игра опустошенного ума, «легкая игра воображения», как определил «Душеньку» Карамзин, и все образы сказки для него безразличны, равно фиктивны, равно иллюзорны.

Поэтому Богданович вспоминает о морали своей сказки, о смысле ее сюжета только тогда, когда пришло время уже кончать ее. Поэтому он так мало занят сюжетом мифа и больше всего уделяет места и искусства описаниям очаровательного мечтательного мира сказки, блаженных садов и т. п. Поэтому, хотя он иногда довольно близко следует за изложением Лафонтена, он создает оригинальное произведение, потому что стиль, детали, тон — все у него свое, а в стиле, деталях и тоне весь смысл поэмы, как выражения эстетизма упадочнического толка. Читатель, уже имевший в то время в руках в русском переводе и роман Апулея (перевод

Е. И. Кострова, 1780) и роман Лафонтена (перевод Ф. Дмитриева-Мамонова, 1769), мог без труда увидеть сам различие трактовки единого сюжета у всех трех писателей.

Таким образом, стремление Богдановича к изяществу и легкости во что бы то ни стало, его эстетизм явились проявлением глубокого кризиса дворянского самосознания и литературы. В то же время в «Душеньке» Богданович не опустился в то болото пошлости, в которое его втянули потом его официальные связи и успехи. В этом своем шедевре он еще был мастером стиха, искусство которого выросло на основе традиции, шедшей от Сумарокова через творчество Хераскова и всей его школы. Наряду с «Россиадой», и «Душенька» в отношении мастерства, слога и стиха была предельным достижением этой школы, причем Богданович использует весь накопленный за четверть века опыт своих учителей в специфическом направлении, — именно в целях создания легкой, свободной поэтической речи. Освобождая свое искусство от задач активной общественной борьбы, он сосредоточивается на разрешении задач выразительной гибкости языка, на всем протяжении поэмы сохраняя камерный, интимно-разговорный тон, не поднимаясь к величию «Россиады» и не опускаясь до «простонародной» грубоватости сумароковских басен. Этот «средний», сглаженный, несколько жеманный язык стихотворства, впервые разработанный в большой форме Богдановичем, сыграл большую роль в истории русского словесного искусства. Он оказал не малое влияние на Карамзина и на Дмитриева, он подготовил «легкую» поэзию начала XIX в., вплоть до Батюшкова, недаром высоко ценившего «Душеньку».

Богданович научил русских поэтов передавать стихами весьма тонкие оттенки темы, создавать изящные узоры-картины, не реальные, но не чуждые эмоционального обаяния. Прямолинейная четкость анализа Сумарокова уступает в «Душеньке» место созданию общего синтетического представления, не «разумного», но стремящегося воздействовать на фантазию. Богданович создает в «Душеньке» особый язык поэзии, поэтичности, эстетического самоуслаждения, язык «приятности»; оттого у него так часты слова вроде «прелестный», «нежный», «украдкою», «благоприятный», «сладкий»; оттого он ищет благозвучной, уравновешенной фразы с изящной отделкой. Вся эта эфемерная стихия поэтического изящества не имеет никакого касательства к полнокровной стихии народного искусства. Богданович и не стремится, творя сказку, писать русскую сказку. Но он пользуется некоторыми русскими мотивами, если они нужны ему как материал, включаемый в космополитическую ткань «легкой» поэзии изысканных салонных интеллигентов. Поэтому в «Душеньке» есть и «Змей Горынич», и Кашей, правда, нимало не похожие на настоящих сказочных, — и стоят они рядом с Аполлоном, Дианой, Парисом; есть в ней и сарафан рядом с мраморными статуями, колесницей, оракулом, благовонными мылами и т. д. Для Богдановича и Кашей, и Аполлон, и оракул, и сарафан, и сказка, и миф, и пародия на подъяческий протокол, и шутка, и слова любви — все в мире потеряло свое подлинное значение; для него существует только мечта о красоте, о легких фантазиях, спасающих от реальности.

## Белинский писал в «Литературных мечтаниях» о «Душеньке»:

«Подражатели Ломоносова, Державина и Хераскова оглушили всех громким одонением; уже начинали думать, что русский язык не способен к так называемой легкой поэзии, которая так цвела у французов, и вот в это-то время является человек с сказкою, написанною языком простым, естественным и шутивым, слогом, по тогдашнему времени, удивительно легким и плавным: все были изумлены и обрадованы. Вот причина необыкновенного успеха «Душеньки», которая, впрочем, не без достоинств, не без таланта». Впрочем, уже в статье «Русская литература в 1841 году» Белинский называл «Душеньку» «тяжелюю и неуклюжею», а еще раньше, в заметке о «Душеньке» (1841), писал: «Что же такое в самом-то деле эта препрославленная, эта пресловутая «Душенька»? — Да ничего, ровно ничего: сказка, написанная тяжелыми стихами... лишенная всякой поэзии, совершенно чуждая игривости, грации, остроумия».

**Хемницер.** Путь Богдановича был путем морально-общественной гибели писателя, отказавшегося от передовых взглядов, пошедшего на открытую сделку с реакцией. Иным был путь Ивана Ивановича Хемницера (1745—1784), человека неподкупного и все-таки трагически пережившего распад воспитавших его прогрессивных идей, разочарование в возможности их реализации. Именно во второй половине 1770-х годов сложилось пессимистическое мировоззрение Хемницера, которого исторические события привели к идеологическому оппортунизму.

Разночинец по происхождению, он также смолоду узнал жизнь в ее неказистых чертах, готовясь еще почти ребенком к горному делу, затем в солдатчине с 13-летнего возраста, затем на службе, нелегкой для человека без родовых связей и светских талантов, да еще при хроническом безденежье. Его смолоду захватила борьба дворянских либералов с общественной неправдой. Он начал писать сатиры (сохранилось несколько его незаконченных сатир 1770-х годов), близкие и по темам и по манере к Сумарокову. Он нападал на подъячих, на властвующие пороки. Он не хотел мириться с полицейским произволом и хищнической властью дворянской деспотии. Но он не был по натуре трибуном и бойцом, и катастрофа середины 70-х годов надломила его. Он не уверовал в то, что все хорошо, но он перестал верить в благо на земле. Его новая позиция нашла свое выражение в баснях, которые принесли ему успех. В 1779 г. вышла анонимно книжечка его басен, и с тех пор он писал только басни до самой смерти, рано оборвавшей его творческое развитие.

В баснях Хемницера мы видим явственные следы его либерализма, не выветренного разочарованием. Он еще заявляет, что свобода и при нищете лучше сытой неволи («Западня и птичка»; «Воля и неволя»). В басне «Конь верховый», немного напоминающей крыловских «Гусей», Хемницер говорит о том, что работающий крестьянин лучше чванливого барина. В басне «Лестница» он говорит о том, что лестницу надо мести сверху:

На что бы походило,  
Когда б в правлении каком бы то ни было,  
Не с вышних степеней, а с нижних начинать  
Порядок наблюдать?

Характерно здесь, что вывод — все же очень смиренный, сглаженный. При этом — это было не от робости. Хемницер умел смело и резко нападать на политику войны и захватов, которой увлекалась Екатерина II (в баснях «Дом», «Два льва соседи»; ср. с этим план басни о льве — Екатерине, который населял пустые места своей страны приглашенными из-за границы иностранцами и в то же время загубил множество народа ненужной войной).. Смела и басня «Путешествие льва», в которой рассказывается, между прочим, как лев «кожи драл» со своих подданных. Сумароковские традиции продолжает сильная басня об откупщиках — «Привилегия»; в ней рассказывается, как лев дал указ о том, «что звери могут все вперед без опасения, кто только смог кого, душить и обдирать». Этот указ, быстро пришедший в действие, удивил лисицу. Но она поняла, в чем дело, когда лев велел всем явиться к себе:

Тут те, которые жирнее всех казались,  
Назад уже не возвращались.  
«Вот я чего хотел, — лисице лев сказал, —  
Когда о вольности указ такой я дал:  
Чем жир мне по клочкам собирать с зверей трудиться,  
Я лучше дам ему скопиться.  
Султан ведь так же позволяет  
Пашам с народа часто драть,  
А сам же кучами потом с пашей сдирает:  
Так я и рассудил пример с султана взять».  
Хотела было тут лисица в возраженье  
Сказать свое об этом мненье  
И изъясниться льву о следствии худом,  
Да вообразила то, что говорит со львом...

Любопытно, что эта басня не была пропущена николаевской цензурой в издании басен Хемницера в 1852 г., так же как басня-сатира на глупых вельмож-ослов «Лев, учредивший совет».

Указав все смелые ноты в баснях Хемницера, следует тут же отметить, что их, как видим, немного, что часть басен, и наиболее резкая, не была опубликована при его жизни, что и эти немногие «вольные» басни лишены все же отчетливой активности; они осуждают, но не воинствуют. И именно отказ от активности — основной тон басен Хемницера. Он не хочет более бороться; он — только критик и моралист, смиряющийся перед «силою вещей». Он пишет ряд басен на общеморальные и общебытовые темы. В других баснях он выступает с проповедью прекращения борьбы. Лучше жить в скромной тиши и не дерзать в соседство бурь — такова мораль басни «Дерево». Лучше не судиться, не спорить, а мириться — такова мораль басни «Два соседа». Тщетно пытаться исправлять людей, — говорит Хемницер в басне «Земля хромоногих и картавых»; здесь рассказывается, как в эту землю приехал человек, не картавый и не хромой. Он удивлен обычаями этой земли:

И вздумал было всех учить,  
Чтоб так, как надобно, ходить  
И чисто говорить.  
Однако, как он ни старался,  
Всяк при своем обычае остался.

И закричали все: тебе ли нас учить?  
Что на него смотреть? Ребята, все пусто!  
Хоть худо-ль, хорошо-ль умеем мы ходить  
И говорить,  
Однако, не ему уж нас перемудрить:  
Да кстати ли теперь поверье отменить  
Старинное такое?

Да и не стоит исправлять людей, — лучше все равно не будет;  
«Собаки добрые с двора на двор не рыщут и от добра добра не ищут», — таково мнение Хемницера («Дворовая собака»); или вот мораль другой басни («Дурак и тень»):

Ты счастья ищешь, а не знаешь,  
Что ты, гоняся за ним, его теряешь.  
Послушайся меня, и ты его найдешь:  
Остановись своим желаньем  
И будь доволен состояньем,  
В котором ты живешь.

Не надо искать свободу, потому что ничего не добьешься и будет еще хуже, — безнадежно думает Хемницер.

В неволе неутешно быть:  
Как не стараться  
Свободу получить?  
Да надобно за все, подумав, приниматься,  
Чтобы беды большой от малой не нажать.

Собака привязи избавиться хотела,  
И привязь стала было рвать;  
Не рвется привязь: грызть ее... и переела.  
Но тою ж привязью опять,  
Которой связаны концы короче стали,  
Короче прежнего собаку привязали.

(«Привязанная собака».)

Отсюда и прямое неодобрение революции у Хемницера; см. план басни, в котором говорится:

Дать волю хорошо, да должно знать кому.  
И с зверя цепь отнюдь не надобно снимать,  
Пока не будешь ты, что обрусел он, знать.

«Так, например, народ, получа, быв в рабстве, волю, как зверь с цепи сорвался. Народ, не будучи обуздан нравственным чувством добра и зла, как дикий зверь, с цепи сорвется».

И вот к чему он приходит как к выводу: бесцельно менять законы, бесцельно менять и исполнителей законов; приходится надеяться только на воспитание и время («Добрый царь»). За всем этим политическим скептицизмом стоит и философский скептицизм, разочарование в истине:

Мы вечно умствуем, и вечно заблуждаем.

(«Крестьянин с ношею».)

Мы в прихотях своих того не разбираем,  
Во вред ли, в пользу ли нам то, чего желаем

(«Праздник деревенский».)

Вся совокупность раздумий Хемницера безнадежна, потому что он не верит в лучшее и презирает настоящее. Только дуракам



живется недурно, а умным — плохо. Эта мысль всплывает у него не один раз. И Хемницер не случайно вписывает в свою записную книжку мрачные слова, перефразирующие отрывок из Дидро (из его драмы «Побочный сын»); «Мысль быть отцом часто приходила мне в голову. Но вот размышление, от которого я всегда содрогаюсь, — это боязнь, что я увижу моего сына либо знатным негодяем, либо честным, но несчастным человеком, — вот только два жизненных пути, которые существуют в наш век! Каково же тогда положение отца!» (Перевод с французского.)

Как поэт Хемницер в значительной мере продолжал дело Хераскова. Но от Сумарокова он отошел. Резкость самого стиля сумароковских басен и сатир отпугивает его. Приглушенность, камерность, уравновешенность отрицания, выродившегося в общее недовольство устройством мира и человека, определяет и стилистическую позицию Хемницера. Его басни — не обвинение озлобленного сатирика, как у Сумарокова, а ряд отчеканенных коротких новелл, ясных и законченных по изложению. Характерно, что в качестве источника сюжетов для басен Хемницер больше всего использовал умеренного филистерского немецкого моралиста Геллерта.

Хемницер пишет разговорным, легким языком; но его «просторечие» — сглаженное, смягченное, очищенное дворянским вкусом; его «народность» — условна, хотя все же и просторечие и использование пословиц и т. п. открывали пути хотя бы ограниченному языковому реализму.

Критик начала XIX в., Мерзляков, в общем правильно понял место басен Хемницера в истории развития этого жанра в русской поэзии, сказав о русских баснях: «Сумароков нашел их среди простого, низкого народа; Хемницер привел их в город; Дмитриев отворил им двери в просвещенное, образованное общество, отличающееся вкусом и языком» (1812). Сдержанная простота басен Хемницера, обдуманность каждой детали, сжатость изложения, некоторый эпиграмматизм остроумия, — все это открывало путь салонной басне Дмитриева.

Это отличие басен Хемницера от сумароковских видели современники. Кто-то, повидимому ценитель манеры Сумарокова или майковского «Елисея», говорил, что стиль басен Хемницера вял. Хемницер ответил, напав в свою очередь на басенный стиль сумароковского типа:

На всех не угодишь: кому что повкуснее.

Кто тонко чувствует, кто чувствует грубее,

Я пред \*\*\* конечно виноват,

Что вялым басней он моих находит склад,

Хоть в умной публике их с похвалой читают

И написать еще такие ж поощряют.

\*\*\* лобит все, чтобы дубиной в лоб,

По нем не говори: слуга, скажи: холоп.

У Хемницера есть эпиграмма:

Что Майков никогда, писав, не упал,

Ты правду точную сказал.

Я мненья этого об нем всегда держался,

Он сколько ни писал, нигде не возвышался.

Хемницер решился даже написать эпиграмму на Сумарокова (на его трагедию «Семира»), впрочем, не злую; но и врага Сумарокова, В. Петрова, Хемницер отрицает, называя его «несносным педантом».

Басни Хемницера имели значительный успех; в особенности они стали популярны уже в XIX в., в частности в 1830-х годах. Я. К. Грот, тщательно исследовавший литературное наследство Хемницера<sup>1</sup>, зарегистрировал до 1855 г. 36 изданий его басен, число по тем временам огромное. Из них от 1830 г. до 1842 г. было 22 издания. Примечательно и то, что после 1855 г. вплоть до 1873 г. новых изданий Хемницера не появлялось вовсе. Если в 1830-е годы могли выступать на первый план достоинства языка, простой манеры поэтического рассказа Хемницера, то во время Чернышевского и Добролюбова не могло не отпугивать от него лучшую и многочисленную часть читателей его безнадежное пассивное мировоззрение.

---

Масонство в его прошлом и настоящем, под ред. С. П. Мельгунова и Н. П. Сидорова, т. I—II, М. 1914—1915.

М. Н. Лонгинов, Новиков и московские мартинисты, М. 1867.

Г. В. Вернадский, Русское масонство XVIII в., П. 1917.

Г. В. Вернадский, Н. И. Новиков, П. 1918.

В. П. Семенников, Раннее издательское общество Н. И. Новикова. («Русский Библиофил», V, 1912.)

В. П. Семенников, Книгоиздательская деятельность Н. И. Новикова, П. 1921.

Я. Л. Барсков, Переписка московских масонов XVIII в., Спб 1915.

В. Боголюбов, Н. И. Новиков и его время, М. 1916.

А. Н. Пыпин, Русское масонство, П. 1916.

Г. А. Гуковский, Очерки по истории русской литературной и общественной мысли в XVIII в., Л. 1938.

З. В. Артамонова, Незданные стихи Н. А. Львова. («Лит. наследство» № 9—10, 1933.)

Карамзин и поэты его времени, Малая серия «Библиотеки Поэта», № 7, 1936.

И. Ф. Богданович, Сочинения, т. I—II, Спб 1848.

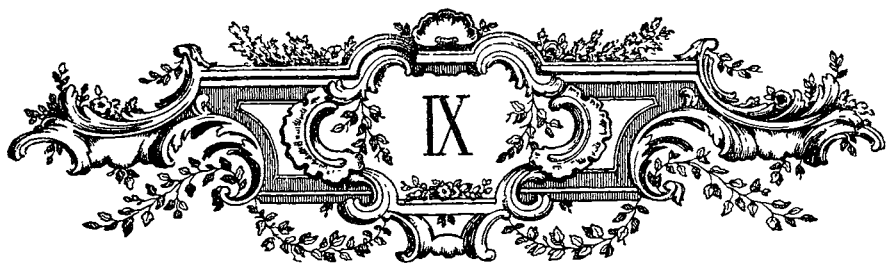
А. Слонимский, О языке произведений И. Ф. Богдановича, («Филологич. Записки», 1903 г., вып. I—VI).

И. И. Хемницер, Сочинения и письма по подлинн. рукописям с биогр. статьей и примеч. Я. К. Грота, Спб 1873.

Н. Терновский, И. И. Хемницер и язык его басен. («Филолог. Записки» 1884 г., № 6.)

---

<sup>1</sup> В 1873 г. (Спб) вышли изданные Академией наук под редакцией Я. К. Грота «Сочинения и письма Хемницера»; это превосходное издание содержит первую и единственную до сих пор научную публикацию всех текстов произведений Хемницера. В нем напечатаны впервые письма Хемницера, его записные книжки и др. Кроме того, в издании дана биография поэта, написанная Гротом, составленные им же обстоятельные примечания к текстам Хемницера и библиографические материалы о нем.



## Ф О Н В И З И Н

**В** ПЕРВОЙ главе «Евгения Онегина» говорится о театре:

Волшебный край, там в стары годы,  
Сатиры смелой властелин,  
Блистал Фонвизин, друг свободы...

Не только властелин «смелой», т. е. независимой, радикальной сатиры, но и «друг свободы»; это Пушкин написал в пору горячей своей приверженности декабристским политическим идеям; понятие «свободы» в его кругу было в это время революционно. Именно Фонвизина писатели декабристского склада считали своим предшественником. Позднее, когда П. А. Вяземский, писатель-либерал, много потрудившийся над изучением и пропагандой Фонвизина<sup>1</sup>, опубликовал впервые его очерк «Разговор у княгини Халдиной», в котором заключалась не только острая сатира на дворянское общество, но и требование подъема политической сознательности русской интеллигенции, — шпион Булгарин поспешил выразить печатно сомнение в принадлежности этого очерка Фонвизину; тогда Пушкин счел необходимым выступить в защиту Фонвизина от искажающих его облик посягательств реакции и ответил Булгарину заметкой, в которой подчеркивал общность установок и манеры «Разговора» с «духом и слогом» Фонвизина.

Пушкину Фонвизин был дорог и как предшественник декабризма и как предшественник созданного им, Пушкиным, реализма. Глубокая постановка проблемы реалистического изображения человека, возникшая именно на основе обострения борьбы лучшей части русской дворянской интеллигенции с самодержавной тиранией и дикими формами крепостничества, — в этом была главная заслуга Фонвизина, и заслуга поистине великая.

<sup>1</sup> Начало научного изучения Фонвизина было положено талантливой книгой П. А. Вяземского «Фонвизин», изданной в СПб в 1848 г. и перепечатанной в V томе Собрания сочинений Вяземского, 1880 г., СПб.

Между тем Фонвизин и как политический идеолог и как писатель сформировался и вырос в традициях Сумарокова и Хераскова, в традициях дворянского классицизма и дворянского либерализма. С этими традициями он оставался связан до конца своей жизни; но они не могли уже исчерпать содержания его политической и художественной деятельности. Относительное благополучие мировоззрения дворянского либерализма рушилось в пору пугачевского восстания. Преодоление этого мировоззрения шло либо по линии отказа от активности и ухода в мечту, в жизнь индивидуального чувства, либо по линии углубления и расширения базы протеста. В мире все плохо, и лучше бежать из него, пока есть куда бежать, — так решили малодушные. Политическое бытие России никуда не годится, и необходимо круто менять его во имя спасения не дворянства только, а всей страны, всего народа, и за это надо бороться до последнего — таков был воинствующий вывод Фонвизина, и не его одного, из тяжких уроков крестьянских восстаний и потемкинского режима. Умиление добродетелями, хотя бы в воображении, любование изяществом совершенных эстетических форм, смирение и спокойное склонение головы перед «неизбежным злом», весь этот ассортимент эмоциональных пружин зарождающегося русского дворянского сентиментализма совершенно не устраивал Фонвизина. Это был по натуре боец; он не мог не драться с врагами. Он не умел любить, не ненавидя.

Ведь и как писатель, он не ласков со своим читателем. Фонвизин — злой писатель. Его сатирическое дарование — нисколько не веселое дарование. Уклад жизни в России вызывает у него не только постоянное раздражение, но и подлинный гнев. Ему отвратительны правительственные порядки в России его времени, выражающиеся в рабстве и в дикости страны; ему стыдно за свой народ; он задыхается на родине. Но в то же время он отдал всю свою жизнь писателя и политического деятеля своей родине. Недаром еще Пушкин протестовал против написания его фамилии двумя словами — фон-Визин. Он писал брату в 1824 г.: «Не забудь фон-Визина писать Фонвизин. Что он за нехристь? Он русско́й, из перерусских русской».

Г. В. Плеханов писал:

«Работа мысли наших тогдашних просветителей, — по своему, весьма полезная и почтенная, — совершалась в пределах дворянского горизонта. Только немногие из них покидали дворянскую точку зрения и более или менее решительно переходили на точку зрения третьего сословия, которой держались тогда передовые просветители Западной Европы... Но если только немногие способны были совершить указанный переход с одной точки зрения на другую, гораздо более прогрессивную, то довольно велико было число тех, которые в течение известного периода своей жизни колебались между ними. Для некоторых, — хотя и не для всех, — такие колебания были очень тяжелыми, иногда прямо трагическим процессом. Между колебавшимися и много страдавшими от колебаний заметнее всех Н. И. Новиков. К их числу принадлежал также и Д. И. фон-Визин»<sup>1</sup>.

**Юность Фонвизина.** Денис Иванович Фонвизин родился в 1745 году (умер в 1792 г.).

Воспитание, полученное им, определило с самого начала его

<sup>1</sup> История русской общественной мысли, М. 1919 г., т. III, стр. 167—168.

свободомыслие, недовольство деспотией, чиновничьей монархией. Отец его, дворянин старинного рода и изрядного достатка, был человек петровского времени, чуждый грабительского ажиотажа, охватившего помещиков к середине века. Учился Фонвизин сначала в гимназии при Московском университете, потом в самом университете, и сразу же был втянут в сферу влияния группы Хераскова. Шестнадцати лет от роду он выступил в печати в качестве переводчика — отдельной книжкой, изданной при университете, и очерком, помещенным в журнале Хераскова «Полезное Увеселение». Он стал одним из молодых литераторов сумароковской школы. Лично он был тесно связан с Херасковым, а затем и с Сумароковым. Таким образом смолodu Фонвизин привык чувствовать себя свободным от ферулы деспотии, привык противопоставлять свою мысль, свою политическую линию необязательной для него системе подавления самодержавной полицейщины. Переехав затем в 1762 г. в Петербург, Фонвизин сразу был определен переводчиком в Иностранную коллегию, руководимую Н. И. Паниным; здесь в 1760-х годах подбирался определенный круг работников, молодых литераторов, связанных с группой дворянских либералов, подбирался, конечно, не случайно; однако Фонвизин не успел лично познакомиться с вождем группы Н. Паниным и перешел уже в следующем году на службу к кабинет-министру Елагину, повидимому, для того, чтобы стоять ближе к театру, уже тогда привлекавшему его творческое внимание.

В это именно время Фонвизин испытал и наиболее значительное воздействие идей буржуазного просвещения, шедших из Франции. Это была отчасти мода, отчасти — серьезное увлечение передовой дворянской молодежи.

В 1762 г. Фонвизин перевел трагедию Вольтера «Альзира», один из ярких памятников борьбы великого ненавистника фанатизма с «культурой», подавляющей свободу человека<sup>1</sup>. В 1764 г. он переделал под названием «Корион» психологическую драму Грессе «Сидней» и вставил в нее отсутствующий в оригинале диалог слуги Андрея с крестьянином, в котором резко говорится о тяготах жизни крестьян, о поборах с них, о взятках, которые с них дерут, об избиениях их. Около того же времени, может быть в 1763 г., в Петербурге ходили по рукам и составили Фонвизину репутацию талантливого и смелого сатирика-поэта стихотворные произведения его. Из них до нас дошло полностью только два — басня «Лисица Кознодей» и «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке». В первом из них весьма остроумно и ядовито разоблачаются официальные похвалы монархам в речах, одах и т. п. и дается убийственная характеристика тиранической деятельности царя.

В «Послании к слугам» Фонвизин декларативно выступает против основ церковного учения и против всяческих защитников религии, говоривших о божественной цели мироустройства. Фонвизин заявляет, что он не знает, на что создан сей свет, и что создан он, — во всяком случае в части человеческого общества, — отвлрати-

<sup>1</sup> Перевод «Альзиры» научно издан Н. С. Тихонравовым в его книге (вышедшей посмертно) «Материалы для полного собрания сочинений Фонвизина», СПб 1894.

тельно, а вовсе не так мудро, как об этом уверяли защитники религии и церкви; в этой связи Фонвизин дает злую сатиру социального характера, в частности нападая на церковников. Вот как рассуждает в фонвизинском послании кучер Ванька, с которым очевидно солидарен автор:

... Попы стараются обманывать народ,  
Слуги дворецкого, дворецкие господ,  
Друг друга господа, а знатные бояря  
Нередко обмануть хотят и государя;  
И всякий, чтоб набить потуже свой карман,  
За благо рассудил приняться за обман.  
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 притом карманы набивают,  
За деньги чистые прощают всякий грех,  
За деньги множество в раю сулят утех.  
Но если говорить на свете правду можно,  
То мнение мое скажу я вам неложно:  
За деньги самого всевышнего творца  
Готовы обмануть и пастырь, и овца!  
Что дурен здешний свет, то всякий понимает.  
Да для чего он есть, того никто не знает.

О фонвизинском «Послании к слугам» Белинский сказал, что оно «переживет все толстые поэмы того времени»<sup>1</sup>. Примерно в 1766 году Фонвизин сделал попытку пересмотреть свое отношение к религии и отказаться от атеизма и вообще материалистического учения. Впрочем, он не вернулся к церковности, остановившись, повидимому, на философском деизме, удовлетворявшем большинство передовых людей XVIII века в России, как он удовлетворял и на Западе таких мыслителей, как Монтескье и позднее даже Мабли. В 1766 году Фонвизин в чрезвычайно остроумном письме к сестре весело и совершенно неприкрыто издевался над церковными обрядами, над всяческой церковной мистикой, и все это по поводу наступавшей пасхи. Для современников Фонвизин остался безбожником навсегда. Дворянский сатирик Д. П. Горчаков неодобрительно писал о том, что он шутил «священным писанием». Да и сам Фонвизин, уже отказавшись от Гельвеция, все же напечатал свое антирелигиозное «Послание к слугам» в 1770 году.

Тем менее мог и хотел Фонвизин отказаться от своего политического вольномыслия. Впрочем, оно было в это время довольно явственно окрашено в дворянские тона, обнаруживая свое ближайшее родство с мировоззрением Сумарокова.

Около 1764 года Фонвизин начал писать комедию «Недоросль»<sup>2</sup>, но не окончил ее. Это была пьеса о диких провинциальных дворянах, совершенно невежественных, но весьма усердных по части церковных

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Сочинения А. Пушкина.

<sup>2</sup> Текст этого первого «Недоросля» опубликован в журнале «Литературное наследство» № 9—10, 1933 г. Относительно датировки его см. А. Лурье «Письма к Фалалею 1772 года» (Ученые записки филолог. факультета Ленингр. гос. университета, 1939 г., № 5).

обрядов. Они безобразно воспитывают своего сына Иванушку, вырастающего негодяем. Им противопоставлен культурный дворянин, давший образцовое столичное образование своему сыну. Комедия должна была получиться довольно живой и забавной; язык ее — острый и реальный — фонвизинский язык; но ей еще далеко до будущей знаменитой пьесы Фонвизина, носящей то же название.

В 1766 г. был написан «Бригадир». Фонвизин, обладавший, кроме литературного таланта, еще и прекрасным дарованием чтеца-актера, читал комедию при дворце и в салонах знатных вельмож. Комедия имела большой успех. Никита Панин уловил в ней нотки, показавшие ему, что молодой автор ее — человек близких к нему взглядов. Он познакомился с Фонвизиним, обласкал его и «сердце мое с сей минуты к нему привержено стало», — вспоминал впоследствии Фонвизин.

В самом деле «Бригадир» был связан с идеологией дворянского либерализма; политическим бойцом которого был Н. Панин. В этой комедии Фонвизин предал осмеянию варварство, тупоумие, подлость дворянства, не просвещенного новой дворянской культурой, притом дворянства провинциального и «не настоящего», дворянской черни. Кроме того, в комедии дискредитируется мода на все западное, галломания, презрение молодых дворян к своей родине и к своему языку. В основном, задача комедии — просветительская; политические идеи автора как будто отходят на задний план, Фонвизин борется за культуру, за «честь своего класса». В то же время резкая сатира на бескультурье, невежество, низкий моральный уровень дворянства, заключенная в «Бригадире», имеет более широкое значение. Комедию пронизывает идея национальной культуры, пропаганда подлинного просвещения, гражданской сознательности, гуманизма.

К тому же к 1766 году относится и издание сделанного Фонвизиним перевода политического трактата аббата Куайе «Торгующее дворянство, противоположное дворянству военному»,<sup>1</sup> — в котором доказывается желательность для дворян занятий торговлей. Отношение самого Фонвизина к тезису Куайе неясно; он собирался перевести и другой трактат на эту же тему, в котором доказывался обратный тезис; кроме того, Монтескье, оказавший огромное влияние на политические взгляды Фонвизина (как и Панина), также считал, что не дело дворян торговать. Во всяком случае, критика француз-

<sup>1</sup> О книжке «Торгующее дворянство» Г. В. Плеханов говорит между прочим: «Французский автор показывает себя писателем, проникнутым новыми стремлениями третьего сословия и хорошо понимавшим, до какой степени капиталистические производственные отношения, основанные на труде наемных рабочих, выше феодальных, опиравшихся на юридическую неволю производителей. Он даже высказывает — хотя не прямо и робко, — сочувствие к английской революции, которая в лице «неправедного владетеля» Кромвеля, «память которого проклинается», обратила внимание на купечество, яко на «жизненное древо». Все это было так ясно, что не могло не броситься в глаза читателю. И если, ознакомившись с этим рассуждением, Фонвизин все-таки нашел нужным перевести его на русский язык, то приходится заключить, что оно не испугало его своим направлением». (История русской общественной мысли, М. 1919 г., т. III, стр. 173.)

ского дворянства, его безделья, данная в книжке Куайе, могла заинтересовать Фонвизина и могла быть перенесена им на русское «благородное» сословие.

**Фонвизин—политический деятель и писатель.** В 1769 г. Фонвизин покинул службу у Елагина и вновь поступил в коллегию иностранных дел, уже непосредственно под начальство Н. И. Панина, секретарем, другом и ближайшим сотрудником которого он сделался с этих пор. Под влиянием Панина окончательно сложилось политическое мировоззрение Фонвизина. Рядом с Паниным он принял активное участие в политической борьбе, и его дальнейшее творчество теснейшим образом связано с этой борьбой. Фонвизин сблизился и с братом Н. И. Панина — генералом Петром Ивановичем. Служа в иностранной коллегии, он хотел служить не деспотическому правительству, а русскому государству, как он понимал его интересы, и прежде всего Паниным, осуществлявшим их. Никита Панин оценил преданность Фонвизина и счел возможным наградить его точно так же, как сама Екатерина награждала своих вельмож. Получив от правительства большие поместья, Панин подарил Фонвизину часть их, имение с 1180 душами.

Политическая идеология дворянского либерализма вступила в 1770-х годах в новую фазу. Группа Панина приобрела очертания настоящей политической организации, в значительной степени конспиративной и во всяком случае антиправительственной. В недрах этой «партии» Фонвизин углубляет основы своего протеста и строит свою программу совместно с Паниным. Попрежнему его мировоззрение аристократично в том смысле, что он считает естественным и единственным господином государства наследственное, культурное дворянство; но дело в том, что русские помещики не имели ни той культуры, ни тех традиций, о которых мечтал Фонвизин. Он идеализировал старину, называя своего героя Стародумом. И все же самое тяжкое обвинение, которое может выдвинуть Фонвизин против гражданина таково: «Ты не поверишь: я видел тут множество людей, которым во все случаи их жизни ни разу на мысль не приходили ни предки, ни потомки».

Современное ему положение в России, да отчасти и в Европе, Фонвизин считал ненормальным отклонением от правильного пути: он отчетливо ощущал приближение катастрофы, видел глубокие сдвиги в общественном бытии и в общественном сознании. Буржуазная революция нависла над Европой. Крестьянское восстание готовилось тогда, когда Фонвизин писал «Бригадира» и только что наполнило ужасом всю дворянскую Россию в то время, когда создавался «Недоросль». Утопия, имевшая феодальную оболочку, была для Фонвизина спасительным миражем. Он хотел противопоставить ее напору враждебных сил, и сам не замечал того, что его утопия строилась не столько на основе знания фактов прошлого (это прошлое вовсе и не было похоже на мечту Фонвизина), сколько на основе идей будущего, идей, властно требовавших права на осуществление, идей просветительских, новых, передовых.

Это выразилось и в том, что в публицистике Фонвизина, как и в его художественном творчестве понятие о дворянстве все более



теряло узко-сословный и даже узко-классовый характер, превращаясь в понятие о лучших людях отечества. Отсюда оставался один шаг до признания дворянских привилегий недействительными. Фонвизин не сделал этого шага, но он подготовил его в процессе развития мировоззрения лучших людей из своего класса. Он попытался создать компромисс между помещичьими правами и «естественным правом» просветителей, готовивших Французскую революцию. Компромисс не мог удалиться; в перспективе были либо реакция Павла I и его сыновей, либо декабризм. Надо было или отказаться от идеи народного блага, или же понять ее так, по крайней мере, как ее понял Мирабо. Фонвизин не мог сделать ни того, ни другого. Но его путь был путем, ведущим к Мирабо. Крушение его утопической программы выявило то, что в ней было подлинного: борьба с рабством, борьба с деспотией. Племянник Д. И. Фонвизина, декабрист М. А. Фонвизин, пошел по его пути дальше. Свою социальную программу Фонвизин изложил в записке «Краткое изъяснение о вольности французского дворянства и о пользе третьего чина», первая часть которой представляет собою перевод, а вторая — оригинальное сочинение Фонвизина<sup>1</sup>. Он требует в этой записке существенных реформ. Общий его итог таков: «Словом, в России надлежит быть 1) дворянству совсем вольному, 2) третьему чину совершенно освобожденному и 3) народу, упражняющемуся в земледельстве, хотя не совсем свободному, но по крайней мере, имеющему надежду быть вольным, когда будут они такими земледельцами или такими художниками (т. е. ремесленниками), чтоб со временем могли привести в совершенство деревни или мануфактуры господ своих». Фонвизин требует ограничения крепостничества, предоставления права освобождения от него, как по образованию, так и по купеческой и ремесленной деятельности; он считает необходимым предоставить крестьянству широкие права на получение высшего образования (оно было закрыто в XVIII веке для крестьян законом) и на занятие любой деятельностью. Фонвизин придает огромное значение росту и свободе буржуазии, мелкой буржуазии и интеллигенции, вышедшей из их среды (в сумме это и есть «третий чин»), хотя над всем и возносит дворянство.

**Письма из Франции.** В 1777—1778 гг. Фонвизин путешествовал по Европе и довольно долго пробыл во Франции. Там уже назревал революционный взрыв. Буржуазия шла на штурм власти. Феодализм разваливался на глазах. И вот, Франция произвела на Фонвизина тягостное впечатление. Он видел явственно приближение крушения старого режима, он видел торжество Вольтера — грандиозную демонстрацию, устроенную великому врагу деспотизма и фанатизма французским народом; но он не был охвачен пафосом грядущих побед буржуазии, он брюзжал, его раздражало то, что было в стране началом обновления, тем более, что он не мог горевать и о прошлом; во Франции он увидел остатки той же тирании, которую он

<sup>1</sup> Напечатано анонимно в «Архиве кн. Воронцова, т. XXVI, СПб 1882 г. Авторство Фонвизина устанавливается на основании недвусмысленного указания П. А. Вяземского (Фонвизин, СПб 1848 г., стр. 283) и ясных стилистических признаков.

ненавидел в России. И рабство феодальной Франции прошлого, и капитализация «свободной» Франции будущего вызывают его негодование.

Он высмеивает аппарат высасывания из страны налогов, произвол, неправосудие, разврат власти и «высшего общества» старого порядка. Но с удивительной зоркостью видит он и ложь буржуазных «свобод» при сохранении власти денег. «Первое право каждого француза есть вольность; но истинное настоящее его состояние есть рабство; ибо бедный человек не может снискивать своего пропитания иначе, как рабскою работою; а если захочет пользоваться драгоценною своею вольностью, то должен будет умереть с голоду. Словом, — вольность есть пустое имя, и право сильного остается правом выше всех законов», — писал Фонвизин из Франции П. И. Панину. Ряд писем к брату его начальника и учителя, обширных писем-очерков, тщательно литературно обработанных, был плодом путешествия Фонвизина за границу; это были письма, предназначенные играть роль публицистических статей, известных читателю в списках своего рода подспудной журналистики панинского круга. Белинский писал, что эти письма «по своему содержанию несравненно дельнее и важнее «Писем русского путешественника» (Карамзина): читая их, вы чувствуете уже начало Французской революции в этой страшной картине французского общества, так мастерски нарисованной нашим путешественником».

Фонвизин и во Франции остается врагом церковного фанатизма, церкви. Он пишет: «Попы, имея в руках своих воспитание, вселяют в людей, с одной стороны, рабскую привязанность к химерам, выгодным для духовенства, а с другой — сильное отвращение к здравому рассудку». Но он против атеизма, прогив освободительной проповеди революционных мыслителей. «Впрочем, те, кои преуспели как-нибудь свергнуть с себя иго суеверия, почти все попали в другую крайность и заразились новою философией. Редкого встречаю, в ком бы не приметна была которая-нибудь из двух крайностей — или рабство или наглость разума».

О философах, идеологах и вождях передовой буржуазии Фонвизин пишет с озлоблением. «Д'Аламберты, Дидероты — в своем роде такие же шарлатаны, каких видел я всякий день на бульваре; все они народ обманывают за деньги, и разница между шарлатаном и философом только та, что последний к сребролюбию присоединяет беспримерное тщеславие». Или в другом месте: «Из всех ученых удивил меня Д'Аламберт. Я воображал лицо важное, почтенное, а нашел премизерную фигуру и преподленькую физиономию». И вот вывод из наблюдений над жизнью передовой страны, из изучения ее литературы, ее быта: «Славны бубны за горами, — вот правая истина» (Письмо к сестре).

Фонвизина интересует Франция не только и не столько сама по себе, сколько потому, что он надеется, изучив ее, лучше понять пути России. Во имя своей родины он мыслит и творит.

Горячая любовь к ней заставляет его искать лекарств от язв, разъедающих ее. И вот он убедился в том, что путь Франции не дает счастья народу, здоровья государству. Для России он хочет большего, чем развитие капитализма; чего именно он хочет — он и сам ясно не представляет себе. Но он знает, что в России плохо, и знает, что именно в России прежде всего плохо: рабство и само-

державно-чиновничья деспотия. Пока и то и другое существует, он задыхается на родине и мечется в поисках освобождения<sup>1</sup>.

При этом, — хотя Фонвизин бранил французских просветителей, — он вовсе не был чужд их учений<sup>2</sup>. В основе его концепции идеального государства, и в частности идеальной России, лежит учение Монтескье. Но только если сам Монтескье, рисуя различные типы государственного устройства, готов предпочесть буржуазную демократию с движущим принципом ее, «добродетелью», Фонвизин избирает другой идеал — аристократическую ограниченную монархию, движущая пружина которой, по Монтескье, — честь. Дальше Монтескье и его умеренных интерпретаторов (Бильфельда, Юсти) Фонвизин не пошел. Революционно-демократическое политическое мировоззрение Руссо или Мабли ему чуждо. Но всеми силами своей души он ненавидел деспотию, неограниченное «беззаконное» самодержавие, ненавидел вместе с Монтескье и с его гораздо более радикальными учениками. Деспотия — это было правительство Екатерины II, правительство Потемкина. «Царь, коего самовластие ничем не ограничено» — первый враг Фонвизина. «Фундаментальные законы» (по Монтескье), конституция — первое его требование. В одном из его переводов читаем: «Человек рожден свободным, никогда не покорялся прихотям государским» («Похвальное слово Марку Аврелию» Томá).

Фонвизин боролся за свои политические идеалы и словом и делом. Никита Панин и его «партия» вели большую игру. Попытки легально добиться от Екатерины II реформ — ограничения крепостного права и введения законов, ограничивающих деспотию, — ни к чему не привели; «партия» перешла к борьбе методом заговора. Н. Панин втягивал в свои планы своего воспитанника, наследника престола — Павла Петровича. Фонвизин кипел в этом котле, подготовлял взрыв. Потемкин, ставший с 1774 г. властителем страны, решил исподволь расправиться с дворянским либерализмом. Правительство собрало вокруг себя силы помещичьей реакции, мелкопоместную шляхту, «верных подданных», рабовладельцев, реконструировало свой бюрократически-полицейский аппарат, возглавленный кучкой вельмож, магнатов земли и крепостной промышленности, грабителей в лентах и звездах.

---

<sup>1</sup> В дореволюционной литературе о Фонвизине высказывалась мысль о том, что нападки Фонвизина на Францию обусловлены его российским национализмом, шовинизмом славянофильского толка (А. И. Незеленов, «Литературные направления в екатерининскую эпоху» СПб 1889, стр. 285—291) или же просто его «квасным патриотизмом» (А. Н. Пыпин, История русской литературы, т. IV, СПб 1913 г., стр. 99). Такой взгляд глубоко несправедлив. Патриотизм Фонвизина не только не заставлял его закрывать глаза на недостатки русского государства, но, наоборот, обострял его недовольство ими.

<sup>2</sup> Характерно, что ряд критических замечаний Фонвизина о французских нравах прямо заимствован им из французских же книг: из работы Дюкло «*Considérations sur les moeurs de ce siècle*» («Размышления о нравах нашего времени», 1751), отчасти из «Философских мыслей» Дидро. Заимствования из Дюкло были указаны еще в книге П. А. Вяземского «Фонвизин», СПб 1848.

Особенно обострилась борьба Фонвизина в литературе в 1782—1783 гг. Правительство громило дворянских либералов. В 1782 г. Н. Панин принужден был покинуть свой пост, отойти от открытой политической деятельности. В следующем году он умер. Перед его смертью Фонвизин написал по его «мыслям» его политическое завещание, сильный обвинительный акт против русского самодержавия, против правительства Екатерины и Потемкина.

**«Завещание Панина».** Завещание это предназначалось для будущего императора Павла Петровича, воспитанника Панина, и должно было быть ему передано только по вступлении его на престол. Называлось оно так: «Рассуждение о истребившейся в России совсем всякой форме государственного правления и от кого о зыблемом состоянии как империи, так и самых государей»<sup>1</sup>.

Фонвизинский текст «Завещания» Панина представляет собою одно из наиболее блестящих произведений русской публицистики XVIII столетия. Он показывает лишний раз, что русская политическая и литературная культура достигла ко времени Фонвизина и в его творчестве таких высот, на которые не часто поднималась культура западных народов.

Основным требованием Панина и Фонвизина, изложенным в «Завещании», было ограничение самодержавия твердыми законами, обязательными для самого монарха.

«Без непременных государственных законов не прочно ни состояние государства, ни состояние государя... Где же произвол одного есть закон верховный, тамо прочная связь и существовать не может, тамо есть государство, но нет отечества, есть подданные, но нет граждан. Тут подданные поработены государю, а государь обыкновенно своему недостойному любимцу... Тут алчное корыстолюбие довершает общее развращение; головы занимаются одним промышлением средств к обогащению; кто может — грабит, кто не может — крадет».

Величайшим бедствием, порожденным неограниченной монархией был, по мнению Панина и Фонвизина, фаворитизм. Они ненавидели царских любимцев, нагло грабивших страну. Все зло деспотизма воплотилось для них в образе полудержавного властелина страны, Потемкина. О нем именно в «Завещании» сказаны беспощадные, гневные слова.

Положение России под властью неограниченного самодержавия Фонвизин рисует так: «Теперь представим себе государство, объемлющее пространство, какового ни одно на всем известном земном шаре не объемлет и которого по мере его обширности нет в свете малолоднее; государство, раздробленное с лишком на тридцать больших областей и состоящее, можно сказать, из двух только городов, из коих в одном живут люди большею частью по нужде (т. е. в Петербурге), а в другом большею частью по прихоти (т. е. в Москве)... государство, которое силою и славю своею обращает на себя внимание целого света и которое мужик, одним человеческим видом от скота отличающийся и нижем не предвидимый, может привести, так сказать, в несколько часов на самый край конечного разрушения и гибели (здесь имеется в виду восстание Пугачева); государство, дающее чужим землям царей, и которого собственный престол зависит от отворения кабаков для зверской толпы буян, охраняющих безопасность царския особы; государство, где есть все политические люди состояния, но где ни которое не имеет никаких преимуществ, и одно от другого пустым только именем различаются; ...государство, где люди составляют собственность людей, где человек одного состояния

<sup>1</sup> «Рассуждение» было напечатано в «Историческом сборнике» (Лондон, 1861 г., вып. II), перепечатано также за границей в 1880 г. в XXIV томе «Международной библиотеки» (Лейпциг), затем впервые полностью в России — в книге Е. С. Шумигорского «Император Павел I. Жизнь и царствование», в 1907 г. (СПб, приложение). Тексты всех этих изданий не совсем исправны. Автограф «Рассуждения» хранится в Гос. архиве феодально-крепостнич. эпохи в Москве.

имеет право быть вместе истцом и судьей над человеком другого состояния, где каждый, следственно, может быть навсегда или тиран или жертва; государство, в котором почтеннейшее из всех состояний, должностующее оборою отечества кучно с государем корпусом своим представлять нацию, руководствуемое одною честью, дворянство уже именем только существует, и продается всякому подлецу, ограбившему отечество; где знатность, сия единственная цель благородных души, сие достойное возмездие заслуг, от рода в род оказываемое отечеству, затмевается фавером, поглотившим всю пищу истинного любочестия, — государство не деспотическое: ибо нация никогда не отдавала себя государю в самовольное его управление и всегда имела трибуналы гражданские и уголовные, обязанные защищать невинность и наказывать преступления; 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.

В этой исключительной по гражданскому подьему и ораторскому таланту тираде как бы заключены все особенности политического credo Фонвизина. Пусть он считает, что дворянство, руководимое честью, должно «представлять нацию»; но ведь он с благородной независимостью говорит о великом назначении этой нации; но ведь за его гневными приговорами встает образ того идеала, который движет им, — и этот идеал в своем роде прекрасен, и ведь горячие слова, сказанные Фонвизиным о народе, звучат по-Радищевски.

Фонвизин и Панин считают, что царское правительство неустойчиво. «Такое положение долго и устоять не может; при крайнем ожесточении сердец... вдруг все устремляется 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 опять не возвращается». «Для отвращения таковыя гибели» Панин и Фонвизин предлагают немедленно приступить к реформам. Но все же они оговариваются: сразу одним ударом уничтожить крепостничество нельзя; нельзя потому, что быстрое уничтожение крепостного права может опять-таки повлечь за собой крестьянское восстание.

Фонвизинское завещание Панина не скоро дошло до Павла, а когда и дошло, царь не захотел обратить на него внимания. Но оно сделало свое дело иначе: оно стало известно декабристам. Оно сделалось одним из рукописных пропагандистских произведений, использованных тайным обществом. Если Фонвизин сам не сделал революционных выводов из той картины России и ее управления, которую он дал в «Завещании», как и в своих художественных произведениях, то ведь сама по себе эта картина неизбежно подсказывала такие выводы. Фонвизин — ученик дворянского либерала Сумарокова, стал учителем революционеров-дворян, декабристов.

**Социально-политическая идея «Недоросля».** В самый год, когда решилась судьба панинской партии, когда сам Панин потерял силу, Фонвизин открыл бой в литературе, и бился до конца. Центральным моментом этого боя был «Недоросль», написанный несколько раньше, около 1781 года, но поставленный в 1782 году. Правительственные органы долго не пропускали комедию на сцену, и лишь хлопоты Н. И. Панина через Павла Петровича привели к ее постановке. Комедия имела шумный успех.

В «Недоросле» Фонвизин, давая острую социальную сатиру на российских помещиков, выступил и против политики помещичьего правительства его времени. Дворянская «масса», помещики средней руки и помельче, неграмотная дворянская провинция, составляли силу правительства. Борьба за влияние на нее была борьбой за власть. Ей уделил Фонвизин большое внимание в «Недоросле». Она

выведена на сцену живьем, показана целиком. О «дворе», т. е. о самом правительстве только говорят герои «Недоросля». Показать публике со сцены вельмож Фонвизин, конечно, не имел возможности.

Но все же в «Недоросле» говорится о дворе, о правительстве. Здесь Фонвизин поручил представлять свою точку зрения Стародуму; именно поэтому Стародум является идейным героем комедии; и именно поэтому Фонвизин впоследствии писал, что успехом «Недоросля» он обязан Стародуму. В пространных разговорах с Правдиным, Милоном и Софьей Стародум высказывает мысли, явственно связанные с системой взглядов Фонвизина и Панина. Стародум обрушивается с негодованием на развращенный двор современного деспота, т. е. на правительство, руководимое не лучшими людьми, а «любимцами», фаворитами, выскочками.

В первом явлении III действия Стародум дает убийственную характеристику двору Екатерины II. И естественный вывод делает Правдин из этого разговора: «С вашими правилами людей не отпускать от двора, а ко двору призывать надобно». — «Призывать? А зачем?» — спрашивает Стародум. — «Затем, зачем к больным врача призывают». Но Фонвизин признает русское правительство в данном его составе неизлечимым; Стародум отвечает: «Мой друг, ошибаешься. Тщетно звать врача к больным неисцельно. Тут врач не пособит, разве сам заразится».

В последнем действии Фонвизин высказывает устами Стародума свои заветные мысли. Прежде всего он высказывается против безграничного рабства крестьян. «Угнетать рабством себе подобных незаконно». Он требует от монарха, как и от дворянства, законности и свободы (хотя бы не для всех).

Вопрос об ориентации правительства на дикую помещицью реакционную массу разрешен Фонвизиним всей картиной семьи Простаковых — Скотининых.

Фонвизин с величайшей решительностью ставит вопрос о том, можно ли опираться в ведении страны на Скотининых и Митрофанов? Нет, нельзя. Делать их силой в государстве преступно; между тем, так поступает правительство Екатерины и Потемкина. Засилье Митрофанов должно привести страну к гибели; да и за что получают Митрофаны право быть хозяевами государства? Они — не дворяне по своей жизни, по своей культуре, по своим действиям. Они не хотят ни учиться, ни служить государству, а хотят лишь жадно рвать для себя куски побольше. Они должны быть лишены прав дворян участвовать в управлении страной, как и права управлять крестьянами. Так в конце комедии и поступает Фонвизин — лишает Простакову власти над крепостными. Так волей-неволей он становится на позиции равенства, вступает в борьбу с самой основой феодализма.

Ставя в своей комедии вопросы политики дворянского государства, Фонвизин не мог не затронуть в ней и вопроса о крестьянстве и крепостном праве. В конечном счете, именно крепостничество и отношение к нему решало все вопросы помещичьего бытия и помещичьей идеологии. Фонвизин ввел в характеристику Простаковых и Скотининых и эту характерную и чрезвычайно важную черту.

Они изверги-помещики. Простаковы и Скотинины не управляют крестьянами, а мучают и беззащитно грабят их, стремясь выжать из них побольше доходов. Они доводят крепостную эксплуатацию до крайнего предела, разоряют крестьян. И опять здесь выступает на сцену политика правительства Екатерины и Потемкина; нельзя давать много власти Простаковым, — настаивает Фонвизин, — нельзя предоставлять им бесконтрольно хозяйствовать даже у себя в поместьях; иначе они разорят страну, истощат ее, подорвут основу ее благосостояния. Мучительство же по отношению к крепостным, дикие расправы с ними Простаковых, безграничная эксплуатация их были делом опасным и по другой линии. Фонвизин не мог не помнить о пугачевском восстании; о нем не говорили; правительство с трудом допускало упоминания о нем. Но крестьянская война была. Картины помещичьего тиранства, показанные Фонвизиним в «Недоросле», конечно, приводили на память всем дворянам, собравшимся в театр на постановку новой комедии, эту самую страшную опасность — опасность крестьянской мести. Они могли звучать как предостережение — не обострять народной ненависти.

Существенным моментом идеологической направленности комедии Фонвизина было и ее заключение: Правдин берет под опеку поместье Простаковых. Вопрос об опеке над помещиками-тиранами, о контроле над действиями помещиков у себя в деревне был, в сущности, вопросом о возможности вмешательства правительства и закона в крепостнические отношения, вопросом о возможности ограничения крепостнического произвола, о введении крепостного права хоть в какие-нибудь нормы. Вопрос этот неоднократно выдвигался передовыми группами дворянства, требовавшими законодательного ограничения крепостничества. Правительство отвергало проекты закона об опеке. Фонвизин ставит этот вопрос со сцены.

Простакова, озверевая от злости, хочет мучить, бить всех своих слуг. «А за что вы хотите наказывать людей ваших?» — спрашивает Правдин. — «Ах, батюшка, это что за вопрос? Разве я не властна и в своих людях?» Простакова не считает нужным отчитываться в своих действиях перед какой-бы то ни было властью.

Правдин. — А вы считаете себя в праве драться тогда, когда вам вздумается?

Скотинин. — Да разве дворянин не волен поколотить слугу, когда захочет?

Правдин. — Нет... сударыня, тиранствовать никто не волен.

Г-жа Простакова. Не волен! Дворянин, когда захочет, и слуги высечь не волен? Да на что же дан нам указ-от о вольности дворянства?<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Глубоко понял это место в «Недоросле» В. О. Ключевский, который писал: «Все дело в последних словах г-жи Простаковой; в них весь смысл драмы и вся драма в них же. Все остальное ее — сценическая или литературная обстановка, не более: все, что предшествует этим словам, — их драматический пролог, все, что следует за ними, — их драматический эпилог. Да, г-жа Простакова мастерица толковать указы. Она хотела сказать, что закон оправдывает ее беззаконие» (В. О. Ключевский, «Недоросль» Фонвизина, Опыт исторического объяснения учебной пьесы. «Очерки и речи» В. О. Ключевского, М. т. II). В блестящей статье В. О. Ключевского рассыпано не мало тонких замечаний, ценность которых не снимается даже общей тенденцией историка осветить эпоху Фонвизина с консервативной точки зрения.

Здесь спорят о границах власти помещиков; Простакова и Скотинин настаивают на ее безграничности; Правдин требует ее ограничения. Это — спор о крепостном праве: быть ли ему рабством, или оно изменит свои формы. Но самое важное здесь то, что практически были правы, правом победителей, именно Простаковы и Скотинины. На самом деле, жизнь была за них; за них было и правительство. Между тем, у Фонвизина Правдин, именно в результате этого разговора, объявляет об опеке над имением Простаковых, т. е. он, стоя на точке зрения, противоположной той, которую защищала практически императрица, совершает правительственный акт. Он лишает власти тех, кто эту власть на самом деле имел. Он отменяет ту программу дворянской политики, которую приняло и проводило правительство Скотининых и Потемкиных. Развязка «Недоросля» — это изображение не того, что фактически делает власть, а того, что она должна делать — и не делает<sup>1</sup>.

Защищая Правдиных и стремясь победить Скотининых, Фонвизин подчеркивал культуру первых и бескультурье вторых.

Воспитание для Фонвизина, так же, как и для его учителей, — это основа и оправдание дворянских привилегий. Дворянское воспитание делает человека дворянином. Невоспитанный дворянин недостойн пользоваться чужим трудом. Русские дворянские мыслители XVIII в. усвоили теорию Локка, который учил, что сознание каждого

---

<sup>1</sup> В дореволюционной науке было общераспространенным мнение о том, что Фонвизин был верным помощником Екатерины II и ее правительства, что якобы выразилось и в заключении «Недоросля». Однако, явная неправильность этого взгляда приводила ученых к затруднениям; так например, А. П. Пятковский в своей статье «О жизни и сочинениях Д. И. фон-Визина» писал об авторе «Недоросля»: «Сторонник правительства, замышлявшего многие важные реформы, он склонен был расширять круг его влияния и задавать ему задачи, лежащие на самом обществе при более нормальных отправлениях общественной жизни. Обе комедии фон-Визина оканчиваются вмешательством власти» (А. П. Пятковский, Из истории нашего литературного и общественного развития, ч. I, СПб 1889 г., стр. 42; ранее статья была напечатана в издании «Сочинений, писем и избранных переводов Д. И. Фонвизина», СПб 1866 г.). Тенденция изобразить отношения Фонвизина и правительства Екатерины как сотрудничество единомышленников, зародившаяся еще в начале XIX века, привела и к созданию легенды, изложенной уже в «Словаре русских светских писателей» Евг. Болховитинова (1845; раньше — соответствующее место Словаря — в «Друге просвещения» 1805 г., сентябрь): «Говорят, что при первом представлении сей комедии [«Недоросля»] на придворном театре покойный князь Григорий Александрович Потемкин-Таврический, выходя из театра и увидев сочинителя, с обыкновенным ему прогосоречием сказал ему шутя: «Умри теперь, Денис, или хоть больше ничего уже не пиши; имя твое бессмертно будет по этой одной пиесе». В статье о «Недоросле» в «Русском Вестнике» 1808 года (№ 8) эта же легенда, так же без уверенности в подлинности сообщаемого факта, изложена несколько иначе, и слова Потемкина приведены в более двусмысленной редакции: «Говорят, что после первого представления «Недоросля» князь Потемкин сказал Денису Ивановичу: «умри, Денис» (то-есть не пиши более). — «Недоросль» тебя увенчал». Легенда эта, невероятная уже вследствие враждебных отношений друг к другу Потемкина и панинского секретаря Фонвизина, и того, что «Недоросль» был непосредственно направлен против потемкинской политики, падает сама собой: в сентябре 1782 года Потемкина не было в Петербурге, он был на юге России.



человека от рождения — лист белой бумаги, на котором воспитание и воздействие среды вписывают характер, содержание этого человека. Тем более они придавали значение воспитанию в социальной практике русского дворянства. Уже Сумароков считал, что именно «учение», образование, воспитание добродетели и разума отличают дворянина от его подданного-крестьянина. Херасков, ученик Сумарокова и отчасти учитель Фонвизина, также много писал о воспитании. Он требовал, чтобы дворянских детей не давали пестовать нянькам, мамкам, дядькам из крепостных слуг. Так и в «Недоросле» крепостная «мама» Еремеевна только вредит делу воспитания Митрофанушки. В пятом действии «Недоросля» Стародум нападает на дворян-отцов, «которые нравственное воспитание сына своего поручают своему рабу-крепостному».

Для Фонвизина тема воспитания — основная в его литературном творчестве. О воспитании дворянских детей писал Фонвизин в комедии «Выбор губернера», в статьях для журнала «Друг честных людей или Стародум», о недостатках своего собственного воспитания скорбел в «Чистосердечном признании в делах моих и помышлениях»; о воспитании должна была идти речь в неоконченной комедии «Добрый наставник». И «Недоросль» — прежде всего комедия о воспитании. В первом ее наброске, написанном за много лет до того, как закончен был общеизвестный текст комедии, это в особенности видно. Воспитание для Фонвизина — не только тема общих нравоучительных рассуждений, а животрепещущая злободневная политическая тема.

Фонвизинский Стародум говорит: «Дворянин, недостойный быть дворянином! подлее его ничего на свете не знаю». Эти слова направлены непосредственно против Простаковых и Скотининых. Но самое главное то, что эти слова направлены и против всего помещичьего класса в целом, как против него направлена в сущности вся комедия. В пылу борьбы с угнетателями отечества и народа Фонвизин перешел грани дворянского либерализма и специфически дворянского мировоззрения вообще. Смело бросив вызов самодержавию и рабству, Фонвизин сказал такую правду, которая была нужна еще декабристам, еще Пушкину, еще Белинскому и Чернышевскому.

**Фонвизин в «Собеседнике».** 1783 год был последним годом полноценной литературной и политической жизни Фонвизина. В этом году был напечатан «Недоросль» и было написано «Завещание» Панина. В этом году Никита Иванович умер; в этом же году Фонвизин перенес литературный бой на территорию неприятеля. Он печатал свои статьи в «Собеседнике Любителей Российского Слова», в журнале, в котором участвовала и который направляла сама Екатерина. Уже в первой книжке журнала Фонвизин поместил «Опыт российского сословника», отрывок словаря синонимов.

Здесь, определяя значение ряда русских слов, он помещал такие примеры: «Проманивать есть больших бояр искусством»; «Сколько судей, которые, не имея о делах ясного понятия, подавали на своем роду весьма много мнений, в которых весьма мало мыслей»; «Не действуют законы тамо, где обиженный притесняется»; «Сумасброд весьма опасен, когда в силе»; «Глупцы смешны в знати»; «В низком состоянии

можно иметь благороднейшую душу, равно как и весьма большой барин может быть весьма подлый человек»; «Презрение знатного подлеца к добрым людям низкого состояния есть зрелище, ужасающее человечество».

В третьей книжке «Собеседника» напечатаны «Вопросы», которые Фонвизин прислал в журнал. Тут же помещены и ответы на них. Ответы были составлены сочинителем «Былей и Небылиц». «Были и Небылицы» — это фельетоны Екатерины II, печатавшиеся в «Собеседнике». Императрица взялась сама ответить дерзкому писателю. Его вопросы касались политики и были достаточно смелы и ядовиты. В «Вопросах» Фонвизин намекал на свое недовольство властью богатеев-откупщиков, падением дворянства, отставкой «многих добрых людей», отсутствием общественности, гласного суда и т. д. и т. д. Екатерина отвечала начальственными окриками.

На вопрос: «Отчего в век законодательный никто в сей части не помышляет отличиться?» — Ответ: «Оттого, что сие не есть дело всякого». Фонвизин спрашивал: «Отчего в прежние времена шуты, шпыни и балагуры чинов не имели, а ныне имеют, и весьма большие?» Шпынь значило именно — балагур, шутник. Но соль вопроса была не в том: шпынь — было прозвище вельможи и друга императрицы, Льва Нарышкина. Он был в самом деле весельчак, шутник и шут — и больше ничего. Екатерина ответила: «Предки наши не все грамоте умели.

И Сей вопрос родился от свободозычия, которого предки наши не имели» и т. д.

Дерзость Фонвизина до крайности раздражила царицу. В следующем же, четвертом, номере журнала она исписала несколько страниц в очередном продолжении «Былей и Небылиц» о «Вопросах» Фонвизина, сильно бранила их и явственно угрожала автору. Фонвизину пришлось сдать позиции. В пятом номере «Собеседника» в тексте «Былей и Небылиц» Екатерина опубликовала покаянное письмо «К г. сочинителю Былей и Небылиц от сочинителя Вопросов», сопровождавшееся торжествующими комментариями самой царицы.

Но в том же самом четвертом номере журнала, в котором Екатерина бранила «Вопросы», Фонвизин поместил две статьи: «Челобитная Российской Минерве от Российских писателей» и продолжение «Российского сословника». В первой статье он писал о вельможах, что «умы их суть умы жалованные, а не родовые», и что «по статным спискам всегда справиться можно, кто из них и в какой торжественный день пожалован в умные люди».

Во второй статье Фонвизин бросал вызов Екатерине, громившей его «Вопросы»; это опять только примеры на синонимы, но читатели понимали, о чем идет речь:

«Честный человек не закону повинуется, не расеуждению следует, не примерам подражает; в душе его есть нечто величавое, влекущее его мыслить и действовать благородно. Он кажется сам себе законодателем. В нем нет робости, подавляющей в слабых душах самую добродетель. Он никогда не бывает орудием порока. Он в своей добродетели сам на себя твердо полагается». И новые выпады против врагов: «Праздный шатается обыкновенно или без дела у двора, или в непрестанных отпусках, или не служа в отставке, и исчезает с именем презренного тунеядца». Или: «Власть может повелеть такое-то дело предать забвению; но нет на свете власти, которая могла бы повелеть то же самое дело не только забыть, ниже запомнить».

Для того же «Собеседника» Фонвизин приготовил еще одну статью, направленную против вельмож, против двора (т. е. правительства) и против ренегатов, тех дворян его, фонвизинского круга, которые сделались подхалимами. Она называлась «Всеобщая придворная грамматика». Статья не была допущена в печать, повидимому, самой Екатериной II. Но она ходила по рукам в списках. Радищев упоминает ее с сочувствием в «Путешествии из Петербурга в Москву». «Придворная грамматика» была вершиной фонвизинской сатиры 1783 года; блестящее остроумие и смелость нападения на монархическую власть делают этот очерк одним из наиболее выдающихся произведений социальной сатиры в европейских литературах XVIII века.

Борьба Фонвизина с императрицей закончилась в том же 1783 году. «Недоросль», «Вопросы», «Опыт Российского сословника», «Грамматика» — всего этого не могла простить Фонвизину Екатерина, как она не могла простить ему близости к Паниным.

Тотчас же после смерти Никиты Панина Фонвизин был принужден выйти в отставку. Все пути участия в политической жизни страны были для него отрезаны. Тогда же для него закрылась и литература. Екатерина решила не пускать его произведения в печать. Он был изъят из общественной жизни. Запрещение «Придворной грамматики» было первым проявлением этого общего запрета, распространявшегося на его творчество в целом.

В 1784 г. была издана по-французски его брошюра — некролог Никиты Панина (потом издана и по-русски), — и это было единственное новое произведение, которое он смог напечатать после года крушения; кроме него, появились лишь переиздания прежних его работ, да в журналах были напечатаны одно стихотворение и один рассказ, написанные раньше, в 1760—1770-х годах. Впрочем, содержание этого рассказа («Калисфен») замечательно; в нем говорится о мудреце, который пытался научить добродетельно царствовать Александра Македонского; но царь, развращенный придворными и неограниченной властью, сделался гнусным тираном, ему стали докучать наставления мудрого Калисфена; когда же Калисфен громко назвал его чудовищем, недостойным имени человека, он был подвергнут пытке и умер в тюрьме. Судьба Калисфена была судьбой Фонвизина.

В 1788 г. Фонвизин хотел издавать сатирический и нравоучительный журнал под многозначительным названием «Друг честных людей или Стародум». Он заготовил для журнала ряд своих статей, напечатал объявление о журнале. На этом дело и кончилось; журнал был запрещен еще до выхода первого номера. Заготовленные для него статьи дошли до нас; тут, кроме «Всеобщей придворной грамматики», были превосходные сатирические очерки — о помещике Дурькине, человеке вроде Скотинина, и о том, как он искал учителя для своих сыновей, о вельможе\*\*\*, обделяющем темные делишки совместно с чиновником Взяткиным, разговор у княгини Халдиной — о воспитании, о правосудии и т. д. Эти сатирические очерки продолжали и идейную и художественную линию «Недоросля».

В 1790 г. Фонвизин собрался переводить Тацита; он написал об этом Екатерине II; она не позволила ему познакомить русских читателей с историком-тираноборцем. Жизнь Фонвизина угасала в

вынужденном бездействии. Он заболел тяжело и мучительно, ездил за границу лечиться, но ничто не помогало ему. Его разбил паралич. Лечение и путешествия разоряли Фонвизина, несмотря на то, что он пустился в торговые дела. Увядание длилось долго, с 1783 до 1792 г. Перед смертью, под влиянием болезни, Фонвизин ударился в религиозность, даже в церковность, имевшие болезненно-истерический характер. В это время он начал писать свои мемуары, «Чисто-сердечное признание в делах моих и помышлениях», но смерть прервала эту работу.

**Художественный метод Фонвизина.** Роль Фонвизина, как художника-драматурга и автора сатирических очерков, в развитии русской литературы огромна, так же, как плодотворное влияние, оказанное им на множество русских писателей не только XVIII, но и первой половины XIX столетия. Не только политическая прогрессивность творчества Фонвизина, но и художественная его прогрессивность определили то глубокое уважение и интерес к нему, которые достаточно явственно проявил Пушкин.

Элементы реализма возникали в русской литературе 1770—1790-х годов одновременно на разных ее участках и разными путями. Такова была основная тенденция развития русского эстетического мировоззрения этого времени, готовившего — на первом этапе — будущий пушкинский этап ее. Но Фонвизин сделал в этом направлении больше других, если не говорить о Радищеве, пришедшем после него и не без зависимости от его творческих открытий, потому что именно Фонвизин впервые поставил вопрос о реализме как принципе, как системе понимания человека и общества.

С другой стороны, реалистические моменты в творчестве Фонвизина были чаще всего ограничены его сатирическим заданием. Именно отрицательные явления действительности он умел понять в реалистическом плане, и это сужало не только охват тем, воплощенных им в новой открытой им манере, но сужало и самую принципиальность его постановки вопроса. Фонвизин включается в этом отношении в традицию «сатирического направления», как его назвал Белинский, составляющего характерное явление именно русской литературы XVIII столетия. Это направление своеобразно и едва ли не раньше, чем это могло быть на Западе, подготовляло образование стиля критического реализма. Само по себе оно выросло в недрах русского классицизма; оно было связано со специфическими формами, которые приобрел классицизм в России; оно в конце концов взорвало принципы классицизма, но его происхождение от него же очевидно.

Фонвизин вырос как писатель в литературной среде русского дворянского классицизма 1760-х годов, в школе Сумарокова и Хемпскова. На всю жизнь его художественное мышление сохраняло явственный отпечаток влияния этой школы. Рационалистическое понимание мира, характерное для классицизма, сильно сказывается в творчестве Фонвизина. И для него человек — чаще всего не столько конкретная индивидуальность, сколько единица в социальной классификации, и для него, политического мечтателя, общественное, государственное может целиком поглотить в образе человека личное. Высокий пафос социального долга, подчиняющий в сознании писателя

интересы к «слишком человеческому» в человеке, и Фонвизина заставлял видеть в своем герое схему гражданских добродетелей и пороков; потому что и он, как другие классики, понимал самое государство, и самый долг перед государством, не исторически, а механистично, в меру метафизической ограниченности просветительского мировоззрения XVIII столетия вообще. Отсюда, Фонвизину были свойственны великие достоинства классицизма его века, и ясность, четкость анализа человека, как общего социального понятия, и научность этого анализа, на уровне научных достижений его времени, и социальный принцип оценки человеческих действий и моральных категорий. Но были свойственны Фонвизину и неизбежные недостатки классицизма, — схематизм абстрактных классификаций людей и моральных категорий, механистичность представления о человеке как конгломерате отвлеченно-мыслимых «способностей», механистичность и отвлеченность самого представления о государстве как норме социального бытия.

У Фонвизина многие персонажи строятся не по закону индивидуального характера, а по заранее данной и ограниченной схеме морально-социальных норм. Мы видим сутягу, — и только сутягу Советника; галломана Иванушку, — и весь состав его роли построен на одной-двух нотах; солдафона Бригадира, но, кроме солдафонства, и в нем мало характерных черт. Таков метод классицизма — показывать не живых людей, а отдельные пороки или чувства, показывать не быт, а схему социальных взаимоотношений. Персонажи в комедиях, в сатирических очерках Фонвизина схематизируются. Самая традиция называть их «значащими» именами вырастает на основе метода, сводящего содержание характеристики персонажа по преимуществу к той самой черте, которая закреплена его именем. Появляется взятчик Взяткин, дурак Слабоумов, «халда» Халдина, сорванец Сорванцов, правдолюбец Правдин и т. д. При этом в задачу художника входит именно не столько изображение отдельных людей, сколько изображение социальных отношений, и эта задача могла выполняться и выполнялась Фонвизиним блестяще. Социальные отношения, понятия в применении к идеальной норме государства, определяли содержание человека только критериями этой нормы. Субъективно дворянский характер нормы государственного бытия, построенной школой Сумарокова — Панина, определил и черту, характерную для русского классицизма: он органически делит всех людей на дворян и «прочих». В характеристику дворян включены признаки их способностей, моральных наклонностей, чувств и т. п., — Правдин или Скотинин, Милон или Простаков, Добролюбов или Дурыкин; такова же дифференциация их характеристик в тексте соответствующих произведений. Наоборот, «прочие», «неблагородные» характеризуются прежде всего своей профессией, сословием, местом в системе общества, — Кутейкин, Цыфиркин, Цезуркин и т. д. Дворяне для этой системы мысли все же люди по преимуществу; или — у Фонвизина — наоборот: лучшие люди должны быть дворянами, а Дурыкины — дворяне лишь по имени; остальные выступают в качестве носителей общих черт своей социальной принадлежности, оцениваемой положительно или отрицательно в зависимости от отношения данной социальной категории

к политической концепции Фонвизина, или же Сумарокова, Хераскова и т. д.

Для писателя-классициста типично самое отношение к традиции, к отстоявшимся ролям-маскам литературного произведения, к привычным и постоянно повторяющимся стилистическим формулам, представляющим собою отстоявшийся коллективный опыт человечества (характерно здесь антииндивидуалистическое отношение автора к творческому процессу). И Фонвизин свободно оперирует такими готовыми, данными ему готовой традицией формулами и масками. Добролюбов в «Бригадире» повторяет идеальных влюбленных комедий Сумарокова, Советник-подьячий пришел к Фонвизину из сатирических статей и комедий того же Сумарокова, так же, как петиметрша-Советница фигурировала уже в пьесах и статьях до фонвизинской комедии. Фонвизин, в пределах своего классического метода, не ищет новых индивидуальных тем. Мир представляется ему давно расчлененным, разложенным на типические черты, общество — расклассифицированным «разумом», предопределившим оценки и застывшие конфигурации «способностей» и социальных масок. Самые жанры отстоялись, предписаны правилами и продемонстрированы образцами. Сатирическая статья, комедия, торжественная похвальная речь высокого стиля (у Фонвизина — «Слово на выздоровление Павла») и т. д. — все неизбежно и не требует изобретательства автора, задача его в этом направлении — сообщить русской литературе лучшие достижения мировой литературы; эта задача обогащения русской культуры тем успешнее решалась Фонвизиним, что он понимал и чувствовал специфические черты самой русской культуры, преломлявшей по-своему, то, что шло с Запада.

Видя в человеке не личность, а единицу социальной или моральной схемы общества, Фонвизин в своей классической манере антипсихологичен в индивидуальном смысле. Он пишет некролог-биографию своего учителя и друга Никиты Панина; в этой статье есть горячая политическая мысль, подъем политического пафоса; есть в ней и послужной список героя, есть и гражданское прославление его; но нет в ней человека, личности, среды, в конце концов, — биографии. Это «житие», схема идеальной жизни, не святого, конечно, а политического деятеля, как его понимал Фонвизин. Еще более заметна антипсихологическая манера Фонвизина в его мемуарах. Они названы: «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях», но раскрытия внутренней жизни в этих мемуарах почти нет. Между тем, Фонвизин сам ставит свои мемуары в связь с «Исповедью» Руссо, хотя тут же характерно противопоставляет свой замысел замыслу последнего. В своих мемуарах Фонвизин — блестящий бытописатель и сатирик прежде всего; индивидуалистическое автораскрытие, гениально разрешенное книгой Руссо, чуждо ему. Мемуары в его руках превращаются в серию нравоучительных зарисовок типа сатирических писем-статей журналистики 1760—1780-х гг. Они дают при этом исключительную по богатству остроумных деталей картину социального быта в его отрицательных проявлениях, и в этом их огромная заслуга. Люди у Фонвизина-классика статичны. Бригадир, Советник, Иванушка, Улита (в раннем

«Недоросле») и т. д., — все они даны с самого начала и не развиваются в процессе движения произведения. В первом действии «Бригадира», в экспозиции, герои сами прямо и недвусмысленно определяют все черты своих схем-характеров, и в дальнейшем мы видим лишь комические комбинации и столкновения тех же черт, причем эти столкновения не отражаются на внутренней структуре каждой роли. Затем характерно для Фонвизина словесное определение масок. Солдатская речь Бригадира, подьяческая — Советника, петиметрская — Иванушки в сущности исчерпывают характеристику. За вычетом речевой характеристики не остается иных, индивидуально-человеческих, черт. И все они острят; острят дураки и умные, злые и добрые, потому что герои «Бригадира» — все же герои классической комедии, а в ней все должно быть смешно и «замысловато», и сам Буало требовал от автора комедии, «чтобы его слова были повсюду изобильны остротами» («Поэтическое искусство»). Это была крепкая, мощная система художественного мышления, дававшая значительный эстетический эффект в своих специфических формах, и великолепно реализованная не только в «Бригадире», но и в сатирических статьях Фонвизина.

Фонвизин остается классиком в жанре, расцветшем в иной, предромантической литературно-идеологической среде, в художественных мемуарах. Он придерживается внешних канонов классицизма в своих комедиях. В них в основном выдержаны правила школы. Фонвизин чаще всего чужд и интереса к сюжетной стороне произведения.

У Фонвизина в ряде произведений: в раннем «Недоросле», в «Выборе гувернера» и в «Бригадире», в повести «Калисфен» сюжет — только рамка, более или менее условная. «Бригадир», например, построен как ряд комических сцен, и прежде всего ряд объяснений в любви: Иванушки и Советницы, Советника и Бригадирши, Бригадира и Советницы, — и всем этим парам противопоставлена, не столько в движении сюжета, сколько в плоскости схематического контраста, пара образцовых влюбленных: Добролюбов и Софья. Действия в комедии почти нет; «Бригадир» очень напоминает в смысле построения сумароковские фарсы с галереей комических персонажей.

Однако даже самому убежденному, самому рьяному классицисту в русской дворянской литературе, Сумарокову, было трудно, пожалуй, даже невозможно совсем не видеть и не изображать конкретные черты действительности, оставаться только в мире, созданном разумом и законами отвлеченного искусства. Выходить из этого мира обязывало прежде всего недовольство настоящим, действительным миром. Для русского дворянского классициста конкретная индивидуальная реальность социальной действительности, столь отличная от идеальной нормы, — зло; она вторгается, как отклонение от этой нормы, в мир рационалистического идеала; она не может быть оформлена в разумных, абстрактных формах. Но она есть, — это знают и Сумароков, и Фонвизин. Общество живет ненормальной, «неразумной» жизнью. С этим приходится считаться и бороться. Положительные явления в общественной жизни и для Сумарокова и для Фонвизина — нормальны и разумны. Отрицательные —

выпадают из схемы и предстают во всей их мучительной для классициста индивидуальности. Отсюда в сатирических жанрах еще у Сумарокова в русском классицизме рождается стремление показать конкретно-реальные черты действительности. Таким образом, в русском классицизме реальность конкретного жизненного факта возникала как сатирическая тема, с признаком определенного, осуждающего авторского отношения.

Позиция Фонвизина в этом вопросе сложнее. Напряженность политической борьбы толкала его на более радикальные шаги в отношении к восприятию и изображению реальной действительности, враждебной ему, обступившей его со всех сторон, угрожавшей всему его мировоззрению. Борьба активизировала его жизненную зоркость. Он ставит вопрос об общественной активности писателя-гражданина, о воздействии на жизнь, более остром, чем это могли сделать дворянские писатели до него. «При дворе царя, коего самовластие ничем не ограничено... может ли истина свободно изъясняться?» — пишет Фонвизин в повести «Калисфен». И вот перед ним задача — изъяснить истину. Возникает новый идеал писателя-бойца, очень на-поминающий идеал передового деятеля литературы и публицистики западного просветительского движения. Фонвизин сближается с буржуазно-прогрессивной мыслью Запада на почве своего либерализма, неприятия тирании и рабства, борьбы за свой общественный идеал.

Почему в России почти нет культуры красноречия, — ставит вопрос Фонвизин в «Друге честных людей» и отвечает, что это происходит не «от недостатка национального дарования, которое способно ко всему великому, ниже от недостатка российского языка, которого богатство и красота удобны ко всякому выражению», но от отсутствия свободы, отсутствия общественной жизни, недопущения граждан к участию в политической жизни страны. Искусство и политическая деятельность связаны друг с другом теснейшим образом. Для Фонвизина писатель — «страж общего блага», «полезный советодатель государю, а иногда и спаситель сограждан своих и отечества».

В начале 1760-х годов, в юности, Фонвизин увлекался идеями буржуазно-радикальных мыслителей Франции. В 1764 г. он переделал на русский язык «Сиднея» Грессе, не совсем комедию, но и не трагедию, пьесу, по типу близкую к психологическим драмам буржуазной литературы XVIII в. во Франции. В 1769 г. была напечатана английская повесть, «Сидней и Силли или благодеяние и благодарность», переведенная Фонвизиным из Арно. Это — сентиментальное произведение, добродетельное, возвышенное, но построенное по новым принципам индивидуального анализа. Фонвизин ищет сближения с буржуазной французской литературой. Борьба с реакцией толкает его на путь интереса к передовой западной мысли. И в своей литературной работе Фонвизин не смог быть только последователем классицизма.

**Проблема бытописания в творчестве Фонвизина.** Сцена, место действия в комедиях Сумарокова, — это прежде всего именно театральная площадка, подмостки, условное место спектакля. Комические маски не живут на сцене, а демонстрируют свои карикатурные черты



в пространстве, приспособленном для наиболее ясного показа их недостатков. Они выходят, говорят и при этом обращаются со своей речью больше к публике, чем друг к другу, стараясь каждым своим словом выявить свой сатирический лейтмотив. Действующие лица сопоставлены механически, они не окружены средой, плотным ощущением атмосферы дома, быта, жизни, характеристики жизни, чувства жизни, как социального бытия. Механический рационализм, видевший в обществе сумму отдельных сословий или вообще отвлеченных элементов, выразился и в этой манере классического театра.

Фонвизин, так во многом связанный с Сумароковым и его учителями — французскими классиками, в этом исключительно важном вопросе решительно порывает с его традицией. Он учится в этом отношении не у Реньяра или Леграна, как и не у Сумарокова, а у Дидро с его декларативными драмами нового «сентиментального» типа. У него на сцене начинается жизнь; вернее — жизнь вторгается у него на сцену, и тем самым, конечно, в принципе отменяется классическая схема; потому что это — не гротескная жизнь мира комедии классицизма, не возвышенная надчеловеческая схема жизни мира трагедии, а просто жизнь людей. Рождается новый метод видения действительности, еще сложно переплетающийся с традиционным наследием классицизма. Первым, еще робким провозвестником этого метода был у нас Лукин; Фонвизин сразу («Бригадир» был написан через год после постановки «Мота, любовью исправленного») прочно обосновал его.

Уже в «Бригадире» Фонвизин вводит зрителя (и читателя) в дом Советника и заставляет его присутствовать при быте этого дома. На сцене разливают и пьют чай, загадывают на картах, играют в карты, в шахматы. Актеры говорят не в зрительный зал, а друг другу, и даже разрушается прямолинейное движение речевой темы каждой роли, темы автохарактеристики. Актеры перебрасываются карточными терминами по ходу игры и т. п., то-есть появляется словесный материал, сущность которого не в чистом развитии темы данного типа-характера, а в воспроизведении жизненной ситуации; слово не само по себе декламируется актером, а сопровождает житейское действие человека, которого должен воплотить актер. Еще гораздо более отчетливо видна эта реалистическая установка в «Недоросле». Шестнадцать лет, отделяющие «Недоросля» от «Бригадира», не прошли даром для Фонвизина в данном отношении. Фонвизин видел на русской сцене успех «мещанской драмы» Бомарше «Евгения», в которой быт в его самых интимных проявлениях демонстративно показан зрителю. В Париже он видел превосходный театр, строящий сценическую систему, заданную буржуазной драматургией Седена, Мерсье и др. Семья становится героем драматургии. Обыденный быт в этой традиции провозглашается ареной трагических коллизий, более значительных, чем борьба отвлеченного чувства и чести классической трагедии. Домашняя жизнь — принципиальная тема буржуазной драматургии. Эта жизнь не только показана на сцене, но и движется за сценой, обволакивает все действие пьесы.

«Недоросль» построен как картина одной семьи, семьи Простаковых — Скотининых. Фонвизин вводит нас в бытовую интерьер этой семьи. Дом Простаковых — центральный мотив его изображения. Пьеса сразу, с самого начала вводит зрителя в быт семьи сценой примериванья нового кафтана. Затем на сцене урок Митрофана, за сценой — семейный обед с семейным скандалом и опять — характерное различие в подаче разнокачественного материала: Милон, Правдин, Стародум отвлеченно ораторствуют на отвлеченной сцене, обращаясь к публике; они — скорее политические ораторы на трибуне, чем частные люди в быту. Но их речи, сами по себе передовые и смелые, приобретают особую убедительность, потому что они подкреплены конкретным примером отрицательных фигур. Простаковы же, учителя, слуги живут повседневной жизнью в реальной бытовой среде. Эти люди — не отдельные абстрактные существа (хотя в построении их ролей еще много от классического метода), а люди, обоснованные породившей их средой. Человек становится социальным фактом в новом, не рационалистическом смысле<sup>1</sup>. Фонвизин ставит проблему изображения человека, развернутую и решенную литературой уже в следующем столетии. Он преодолевает классицизм, еще сильно сказывающийся в его собственных произведениях, даже в «Недоросле».

В «Недоросле» борются между собой два литературных стиля, причем классицизм оказывается побежденным. Классические правила запрещали смешение комических и печальных, веселых и серьезных мотивов. Комедия должна была смешить, и только смехом, «издевкой» исправлять нравы. В «Недоросле» же вовсе не все смешно. В этой комедии больше злой сатиры, чем юмора.<sup>2</sup>

В комедии Фонвизина есть элементы серьезной драмы, есть мотивы, которые должны были умилить, растрогать зрителя. В «Недоросле» Фонвизин не только смеется над пороками, но и прославляет добро-

---

<sup>1</sup> В. О. Ключевский писал в указанной выше статье: «Фон-Визин взял героев «Недоросля» прямо из житейского омута и взял в чем застал, без всяких культурных покрытий, да так и поставил их на сцену со всей неурядицей их отношений, со всем содомом их неприбранных инстинктов и интересов».

<sup>2</sup> См. у В. О. Ключевского: «Чувства и направляемые ими поступки Митрофана вовсе не смешны, а только гадки. Что смешного в омерзительной жалости, какая проняла обвешенного шестнадцатилетнего шалопая — в его тяжелом животном сне, при виде матери, уставшей колотить его отца? Ничего смешного нет и в знаменитой сцене ученья Митрофана, в этом бесподобном, безотрадно-печальном квартете бедных учителей, ничему научить не могущих — учащегося сынка в присутствии мамыши с вязанием в руках ругающей над ученьем, и — разбираемого охотой жениться, сынка, в присутствии матери ругающегося над своими учителями... «Митрофан вовсе не смешон; по крайней мере, над ним очень опасно смеяться, ибо митрофановская порода мстит своей плодовитостью... «Тарас Скотинин также мало комичен. Зато Простакова вдвойне не комична: она глупа и труслива, т. е. жалка — по мужу, как Простакова, безбожна и бесчеловечна, т. е. отвратительна — по брату, как Скотинина. Она вовсе не располагает к смеху; напротив, при одном виде этой возмутительной озорницы не только у ее забитого мужа, но и у современного зрителя, огражденного от нее целым столетием, начинает мутиться в глазах и колеблется вера в человека, в ближнего».

детель. «Недоросль» — полукомедия, полудрама. В этом отношении Фонвизин, нарушая традицию классицизма, воспользовался уроками новой буржуазной драматургии Запада. Так же, как он использовал политические идеи французских передовых писателей, перестроив их в целях своей политической борьбы, он перенес на русскую почву некоторые черты искусства западной буржуазии, перестроив их на свой лад, в духе своего мировоззрения. Он шел при этом гораздо дальше, чем такие писатели, как Херасков, Веревкин и др.

Фонвизин вводит в комедию серьезный, поучительный элемент в лице идеальных героев, демонстрирующих образцы гражданских и семейных добродетелей, притом не в отвлеченных образах царей и героев классической трагедии, а в образах обыкновенных людей, окруженных повседневным бытом. Это сближает его «Недоросля» с драмами Дидро, Седена или Мерсье, в которых изображаются идеальные отцы семейств, высокоморальные герои долга в облике простых людей (например, «Отец семейства» Дидро, «Философ, сам не знающий о том» Седена). Отсюда же у Фонвизина и роли «резонеров», положительных лиц, проповедующих со сцены от лица автора. Таких резонеров не знала комедия эпохи классицизма, их нет ни у Мольера, ни у Реньяра и других комедиографов начала XVIII века.<sup>1</sup> Но они появляются в пьесах создателей буржуазной «слезной комедии», у того же Седена, например, появляются тогда, когда комедия перестает быть только сатирой или тем более веселой буффонадой, а становится открытой проповедью положительных морально-общественных идеалов прогрессивной буржуазии во Франции.

Фонвизин вводит в свою комедию умильные картины добродетели (сцены Милона, Софьи и Стародума), также солидающие «Недоросль» с сентиментальной драмой. Он решает ввести в свою пьесу даже такую, например, трагическую ситуацию, как попытка похищения Софьи, разрешаемую в героическом плане появлением Милона с обнаженной шпагой и спасением Софьи. В то же время, как и Дидро и Седен, Фонвизин не захотел порвать со всеми правилами классицизма. Он выдерживает и единство места и единство времени и даже — внешним образом — единство действия, поскольку, например, все действие объединено мотивом борьбы трех претендентов на руку Софьи. Но в сущности это последнее, самое важное, единство разорвано бытовым материалом, ликвидировано новым заданием воспроизвести жизнь во всей ее повседневной сложности. Уже первая сцена «Недоросля», сцена с Тришкой, формально «не нужна» для развития основного сюжета, так же, как ряд других сатирико-бытовых сцен. Но эти сцены крайне нужны в пьесе для другой, более глубокой темы — показа подлинной картины жизни; они выразительны, они реальны, и в этом их оправдание, хотя они и нарушают правило Буало о том, чтоб действие комедии, шествующее по указанию разума, никогда не терялось в «пустой» сцене («Поэтическое искусство»).

Фонвизин вывел своих Скотининых и Простаковых на сцену живьем

<sup>1</sup> Резонеры появляются и у Гольберга, хотя и в менее отчетливо выраженных чертах.

во всей их реальной неприглядности, потому что он должен был бороться с ними, с их властью, потому что ему уже казалось неубедительным просто «разумное» осуждение невежества и варварства, потому что в разгаре борьбы он должен был показать не варварство, а варваров, чтобы картина потрясла зрителей своей несомненной правдой, чтобы она была очень похожа на жизнь, чтобы она кричала о невозможности терпеть скотининское безобразие. Его комедия беспощадна, страстна, резка; он не боится грубого слова, он не боится и острого комического эффекта, напоминающего о народных «игрищах». В этом отношении Фонвизин — больше ученик Сумарокова, чем деликатного Лукина, потому что уже Сумароков отказался в тоне своих комедий от предписанного Буало бесстрастия и изящной сдержанности, и он черпал свободно из источника «площадного» театра. Однако резкость Сумарокова и его связи с народной сценой у Фонвизина приобретают и большую глубину и большую художественную яркость, так как они обоснованы реалистически и в то же время обоснованы пафосом политической борьбы с реакцией не на жизнь, а на смерть.

Грубость языка и действий Простаковой — не грубость Фонвизина, а яркая деталь ее жизненного облика. «Простонародность» сцены драки учителей глубочайшим образом связывается с призывом к избавлению народа от беспросветного рабства под властью варваров, объективно звучащим во всей комедии. И это, и самая священная злоба Фонвизина делают его пьесу не столько комической, сколько страшной, несмотря на много очень смешных мест в ней. Да ему и важнее было ужаснуть своего зрителя, чем заставить его посмеяться. Это тоже был «смех сквозь слезы». Здесь зарождалась высокая и горькая сатира Гоголя и Щедрина, сатира русской освободительной мысли. Между тем, Буало всячески подчеркивал: греческая комедия только тогда стала хороша, когда «научилась смеяться без горечи, сумела поучать и осуждать без желчи и яда и стала невинно нравиться в стихах Менаандра»... «Не дело автора комедии итти на площадь и прельщать там чернь низкими и грязными словами; нужно, чтобы его действующие лица шутили благородно... чтобы его стиль, скромный и нежный, становился высоким в нужных местах». Все эти правила нарушил Фонвизин. Его пьеса нимало не невинна. Она полна горечи и яда; ее стиль несколько не скрашенный, — и во всем этом сила Фонвизина.

Буало писал о Мольере, что он может быть и мог бы претендовать на первенство в комедии, «если бы он был меньше дружен с народом, если бы он не заставлял часто своих героев кривляться, покидая ради шутовства тонкую приятность и соединяя без всякого стеснения Табарена с Теренцием». Сила Фонвизина в том, что и он не боялся в этом смысле дружить с народом.

**Проблема характера у Фонвизина.** Преодоление классицизма Фонвизиным сказалось и в наиболее трудном, наиболее идейно ответственном вопросе данного стиля, а именно — в вопросе построения сценического характера. И здесь Фонвизин в своей драматургии связан еще схематическими принципами классицизма. И все же в его комедиях среди масок-карикатур и идеальных схем впервые на русской

сцене возникают настоящие живые люди, и в этом — одна из величайших творческих и даже идейных побед Фонвизина.

В «Бригадире» Советница, Советник, Иванушка, а тем более, Софья и Добролюбов — маски, хотя, кроме двух последних, очень живые и яркие; при этом они условно распределены на два лагеря — дурных и хороших схем. Но уже Бригадирша Акулина Тимофеевна — образ иного, нового типа.

Недаром именно роль Бригадирши поразила наиболее умных и понимающих современников своей жизненностью. Так именно реагировал на комедию Фонвизина Н. И. Панин, только что познакомившийся с молодым драматургом. Сам Фонвизин рассказывает в «Чистосердечном признании» о том, что во время чтения комедии у наследника престола «паче всего внимание графа Никиты Ивановича возбудила Бригадирша. — Я вижу, — сказал он мне, — 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. — По окончании чтения, Никита Иванович сделал свое рассуждение на мою комедию. — Это в наших нравах первая комедия, — говорил он, — и я удивляюсь вашему искусству, как вы, заставляя говорить такую дурицу во все пять актов, сделали, однако, роль ее столько интересно, что все хочется ее слушать». Здесь явственно подчеркнут именно реализм роли Бригадирши. Еще раньше Фонвизин признается, что роль Бригадирши построена на материале наблюдений над живым человеком, матерью девушки, за которой он ухаживал в шестнадцатилетнем возрасте; тем самым опять-таки указывается жизненность этого образа.

В самом деле, в отличие от ролей классической комедии, построенных по преимуществу на одной черте, выпяченной в качестве осуждаемого «порока», роль Акулины Тимофеевны психологически сложна. Бригадирша осуждена автором за глупость, скупость, невежество, крохоборство, и в этом отношении она — обычный, хоть и усложненный, отрицательный персонаж классической комедии; но она в то же время — несчастная женщина; забитая солдафоном-мужем и все-таки сердечно преданная ему, она мать, умиляющаяся, глядя на своего сына, и минутами ее становится жалко. Творческой победой Фонвизина в этом смысле является вторая сцена четвертого действия «Бригадира», разговор Акулины Тимофеевны с Добролюбовым и Софьей. Этот разговор совершенно не нужен для хода действия; — он лишний с точки зрения правила единства действия; к тому же он несколько не смешон. Но он крайне нужен для углубленного понимания образа Бригадирши, и это для Фонвизина важнее всяких правил.

Прекрасно рассказанная в этой сцене — чисто народным складом — история капитанши Гвоздиловой как бы обобщает тему, поднимает ее до уровня типической; перед нами — судьба русской женщины, жены, доставшейся во власть грубому мужу, тема неизбежного горя этой женщины, которая, ведь могла быть в сущности хорошей, любящей, терпеливой и счастливой женой. Это тема народных песен, и Фонвизин, приближаясь к реализму, приближается к народному творчеству. Существенно здесь и то, что его Акулина Тимофеевна — не хорошая и не плохая, то-есть она не подведена под мерку схемы. Она человек, несмотря на то, что в ней до крайности искалечен идеал человека и гражданина (дворянина — по

Фонвизину). Фонвизин видит и показывает в ее образе ценность человеческого самого по себе. Буржуазный (в пору революционности западной буржуазии) гуманизм, культ человека и личности — это были в те времена передовые идеи, это были темы и лозунги «à renverser les murailles», как тогда говорили разрушавшие стены. Веяние идей освобождения человека от пут сословия, рабства, тирании, чуялось в том, что Фонвизин увидел в комической роли возможность найти человеческую личность. Творчески Фонвизин оказывался еще более смелым мыслителем, чем в своих политических концепциях. Ведь у читателя и зрителя «Бригадира» не мог не возникнуть вопрос о том, почему плачет Акулина Тимофеевна, почему несчастна капитанша Гвоздилова, — и возникнуть более принципиально, чем его поставил Добролюбов в той же сцене пьесы. И тогда неизбежно сам собою должен был возникнуть и ответ — о том жестоком, бесчеловечном укладе жизни, который создает Бригадиршу и ее горе. В «правильной» классической комедии осмеиваемый порок сам себя подвергает каре; но как только персонаж комедии становится жалок, вызывает хоть на минуту сочувствие, он становится жертвой, — чего именно, на это отвечает вся фонвизинская комедия; в ней есть показ быта, жизни, среды; вот эта среда и виновата. Понятно, что весь комплекс идей, заключенный в первых реалистических образах комедий Фонвизина, теснейшим образом связан с идеями Дидро, Руссо и их окружения. Но следует всячески подчеркнуть, что те художественные формы, которые обрел Фонвизин для своих идей, что открываемая им манера видеть и понимать человека принадлежала только ему, что она осталась достоянием только русской литературы, что она при этом обнаруживала в самих идеях о человеке такие стороны, которые выгодно отличают Фонвизина от любого западного писателя его времени.

В еще большей степени все сказанное относится к «Недорослю», в частности, к роли Простаковой и, пожалуй, еще к роли Еремеевны. Простакова — несомненно отрицательная фигура, при этом данная типологически и собирающая множество отрицательных черт своего классового типа. Она невежественна, корыстолюбива, жестока, цинична; она изверг во всех, кажется, отношениях, и ее социальная практика должна вызывать отвращение и ужас; но все же она человек. Фонвизин при всех ее отталкивающих пороках наделяет ее материнским чувством, и это спасает жизненность ее образа; мало того, это поднимает ее самое, как человека. Ее материнская любовь тоже приобретает безобразные формы, но все-таки это не себялюбивое чувство, это остаток подлинного человеческого достоинства, хотя бы и искаженного до последней степени в Простаковой. В этом смысле чрезвычайно значительна заключительная сцена «Недоросля». Простакова понесла кару за свои пороки; она лишена власти, унижена, посрамлена; она больше не может быть помещицей в том смысле, как это понимает она сама. И вот тогда-то, когда помещица в ней погибает, в ней по-настоящему просыпается мать, человек. Она бросается к своему детищу: «один ты остался у меня, мой сердечный друг Митрофанушка!», — она говорит народным складом причитания. И здесь именно она терпит последнее и самое тяжкое поражение;

грубый хам Митрофан отталкивает ее. Она восклицает: «И ты! и ты меня бросаешь? А, неблагодарный!» — и падает в обморок; этот возглас ее — возглас трагического героя. И в самом деле, сцена эта трагична, и сама Простакова в эту минуту вырастает в глазах автора и зрителя. Комедия превращается в трагедию порочного человека, и все-таки человека. Фонвизин подчеркивает это отношением к Простаковой в эту минуту идеальных действующих лиц пьесы: куда девалось их отвращение, их презрение к Простаковой? Они спешат прийти ей на помощь. Это углубление роли Простаковой подготовлено всей комедией. Простакова — мать; она человек. И ее безобразие начинает пониматься не как случайный порок, который может быть исправлен усилием воли порочного. Почему Простакова так ужасна? Ведь она могла бы быть человеком не хуже других, ведь в ней есть корень всех добродетелей, — человеческое доброе чувство, любовь. Опять ответ на этот вопрос дан всей комедией. В том, что Простакова — изверг, виновато воспитание, виновата среда, виноват уклад жизни, сделавшие ее извергом; виновато — по Фонвизину — и правительство, виноват и указ «о вольности дворянства», виновато в конце концов крепостничество. Простакова стала извергом потому, что бесконтрольное рабовладение развращает рабовладельца, способствует его моральной гибели, превращает его в раба своих страстей, в зверя.

Вот в этой концепции, органически заключенной в образе Простаковой, — высшая точка, достигнутая великим дарованием Фонвизина. Здесь он подошел вплотную к реалистической постановке вопроса в самом глубоком смысле слова. Здесь он готовил пушкинский метод. Он открыл дорогу пониманию человека, как личности, и одновременно, как социального явления. Проблема взаимоотношения личности и среды, одна из кардинальнейших для всего критического реализма XIX столетия, была заключена в образе Простаковой. С другой стороны, Фонвизин дал этим образом потрясающее художественное пояснение формул Руссо, тезисов революции XVIII столетия: «Человек рождается добрым» и «Все выходит хорошим из рук создателя вещей; все искажается в руках людей» («Эмиль»).

Чрезвычайно существенно и то, что проблема, заключенная в образе Простаковой, оттеняется и пополняется в «Недоросле» образом еще одной немолодой женщины, Еремеевны. И ее роль осложнена чертами человечности, снимающими схематизм характеристики. Это в особенности важно потому, что ведь Еремеевна — «раба», не дворянка, и традиции дворянского мышления тем менее могли подсказать понимание ее образа как человеческого, как такого, сущность которого — это попранное достоинство личности. Между тем, именно так отнесся к этому образу Фонвизин и доказал тем, что в достигнутых им высотах творчества и понимания он свободно перешагнул через эгоистическую узость своего класса.

Образ Простаковой демонстрирует, как рабовладение искажает достоинство и ценность человека в рабовладельце; образ Еремеевны демонстрирует, как рабство искажает достоинство человека в рабе. Потому что ведь трагизм этой смешной фигуры заключен в том, что она раба «духом, как и состоянием», как выразился об одном

из своих героев Радищев. Она усердствует в службе своим барам до подлости, и этим именно вызывает чувство отвращения не только у нас, но и у Фонвизина, умеющего ценить свободный дух в человеке превыше всего. Но опять, Еремеевна — человек; она могла бы быть другой, если бы не рабство, сгубившее ее человеческое достоинство. Ведь Фонвизин написал: «В низком состоянии можно иметь благороднейшую душу, равно как и большой барин может быть весьма подлый человек». И он же сказал: «Равенство есть благо, когда оно, как в Англии, основано на духе правления» (письмо к П. И. Панину). Демократизм замысла образа Еремеевны — вне сомнений.

Как ни усердствует Еремеевна услужить господам, она не получает от них ничего, кроме издевательств и побоев. Она горюет из-за этого, и ее также становится жалко. Она смешна, но она несчастна, и ее несчастье заставляет Фонвизина отнестись к ней серьезно.

**Язык Фонвизина.** С вопросом о рождении у Фонвизина реалистического мирозерцания и метода связана и проблема фонвизинского языка. Нужно прямо сказать, что в отношении языка Фонвизин был величайшим мастером своего века. Он знал русский язык и умел им пользоваться, как никто другой в XVIII столетии, — во всяком случае до Карамзина.

И в своем языке Фонвизин преодолевает классические каноны жанровой классификации и литературной условности речи. И здесь, однако, он связан еще во многом с классической манерой. Он еще пишет торжественное «Слово» на выздоровление Павла Петровича специфическим «высоким» языком, не тем, которым он писал сатирические статьи или стихотворения. Он дает еще — по Сумарокову — речевые маски комических персонажей в комедии. Но основная стихия фонвизинского языка — реальная разговорная речь, живая, подлинная стихия бытового языка. Перед Фонвизиным стоит задача передать речью не сущность условного жанрового типа творчества, и не только схему маски — роли, а реальность фактической языковой практики его эпохи. Фонвизин любит еще острить во что бы то ни стало, любит словесный орнамент, игру словами, каламбуры, — и умеет великолепно пользоваться словесным узором. Но он ценит и наблюдение практики языка, он подслушивает живую речь. Его языковый реализм эмпиричен; он в плену у разговорного языка, но и это было путем реализма в данной области. Фонвизин бережно сохраняет самую фонетику устной речи, — вплоть до «ища» вместо «еще» или «первоет» вместо «первой-то» и т. п. Он собирает всевозможные характерные выражения, начиная от обращений вроде «батяка», «матушка» и т. д. — до таких, как «пригнуло его к похвям потылицею»; так говорили в его время — и это для него признак новой оценки художественной речи.

Факт жизни и здесь оказывается важнее и ценнее предвзятой теории, схемы, традиции. И дело здесь не только в том, что так говорили только какие-нибудь Простаковы. Сам Фонвизин начинает говорить в литературе так же, в сущности, разговорно, тем же «бытовым», не «пролитературенным» языком. В этом отношении его письма из Франции — подлинный шедевр освобожденного русского слова.



Исследователи истории русского литературного языка отметили в речи Фонвизина и остатки славянизмов старой конструкции, и иногда «канцеляризмы», и довольно обильные галлицизмы-переводы (кальки) французских выражений, наряду с превосходным использованием выражений и слов народного русского языка<sup>1</sup>. Но еще Я. К. Грот, тонко понимающий наш язык XVIII столетия, правильно указал, что славянизмы и устарелые конструкции, встречающиеся у Фонвизина, в его время были еще в ходу и не считались славянизмами. С другой стороны, в «письмах его, особливо в письмах к сестре, в комедиях и в некоторых других сочинениях едва ли можно найти славянизмы, за исключением сказанных умышленно, например, в роли Кутейкина», — то-есть, если говорить о стилистически весомых славянизмах<sup>2</sup>. Я. К. Грот отмечает, что в торжественном «Слове на выздоровление Павла Петровича» есть славянизмы и речь «идет всегда о россиянах, и о Россах, никогда о русских. Гораздо более простоты и естественности в письмах к графу Панину, но все еще тут являются россияне; в полном же блеске эти качества развиваются в письмах Фонвизина к родным и в его комедиях: тут уж перед нами не Россы и не россияне, а русские»<sup>3</sup>. Вопрос о языке Фонвизина имеет и обратную сторону: Фонвизин не только зарегистрировал в своих произведениях живую языковую практику его времени, но и стремился сделать эту практику, — в пределах языковых навыков наиболее культурного слоя речи, — нормой. Этому не мешает то, что он широко использует метод речевой характеристики своих героев. В его «Бригадире» «речь Советника — смесь церковно-славянского языка с приказным; речь Советницы и Иванушки — отражение русско-французского жаргона щеголей и щеголиж; речь Бригадира складывается из выражений военного диалекта грубого фрунтовика с сильной примесью низкой «простонародности»; речь Бригадирши целиком погружена в атмосферу провинциально-поместного просторечия и простонародного языка; только речь Софии и Добролюбова воплощает авторские нормы литературного языка»<sup>4</sup>.

Отчетливо оценочное противопоставление культурной речи языку реакционному в разных его разветвлениях и важно в данном случае, важно в особенности потому, что сама эта культурная речь стремится преодолеть архаическую книжность и стать «разговорной». В «Недоросле» в этом смысле победой Фонвизина является язык Стародума, противостоящий грубой речи Простаковых, Скотининых, и все же не риторический, лишенный книжных конструкций, изобилующий говорными интонациями и построенный в соответствии с общей характеристикой Стародума: он говорит отрывисто, перебывает своих собеседников, говорит резковато, прямолинейно и очень по-русски.

Фонвизин по праву занял почетное место в истории русской литературы. Мало того, это был первый русский прозаик и драматург XVIII столетия, творчество которого может считаться крупным фактом не только русской, но и европейской литературы в целом. Основанием для такого утверждения является не одна бесспорно выдающаяся талантливость его произведений, но и совершенная их оригинальность, хотя Фонвизин использовал в своей литературной работе многое, созданное западными писателями и в драматургии и в журнальной сатире; он не боялся иногда и прямо заимствовать тот или иной мотив, то или иное наблюдение, замечание, выражение. Таких

<sup>1</sup> Ср. В. В. Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв., 1938 г., стр. 126.

<sup>2</sup> Я. Грот, Труды, т. III, стр. 85.

<sup>3</sup> Там же, стр. 83.

<sup>4</sup> В. В. Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв., 1938 г., стр. 149.

заимствований не мало указано учеными и в «Недоросле» и в очерках-статьях Фонвизина, и в письмах к Панину о Франции.

Именно на этом основании в дореволюционной науке делались даже попытки объявить Фонвизина писателем не самобытным, подражателем. Так, например с некоторым злорадством уличал в заимствованиях Фонвизина Алексей Н. Веселовский в своей книге «Западное влияние в новой русской литературе», ядовито замечая, что именно Фонвизин, якобы «проникавший с годами нетерпимую национальную гордость, должен бы, казалось, обладать, большею самостоятельностью». Не говоря о раннем «Корионе», Алексей Веселовский пытается доказать, что «Бригадир» написан под влиянием комедии замечательного датского драматурга XVIII в. Гольберга «Jean de France» (пьеса Гольберга была известна в среде русских писателей по немецкому переводу; в 1764 г. ее переделал на русском языке И. П. Елагин под названием «Француз-русский»; эта переделка до нас не дошла). Между тем, ни сюжет, ни действующие лица комедии Гольберга не сходны с фонвизинской. Сходство заключается только в фигуре Иванушки, в роли которого есть несколько — весьма немного — заимствований, и то не прямых, из роли героя Гольберга. Однако самый этот образ «русского парижанца» — французомана, мешающего русскую речь с французской, есть уже в ранних комедиях Сумарокова (Дюлиж в «Чудовищах» 1750 г. и Дюлиж в «Пустой ссоре» 1750 г.). Нечего и говорить о всей системе образов «Бригадира», о стиле, о художественной манере этой комедии; они очень далеки от Гольберга.

Так же обстоит дело и с указанными в науке заимствованиями в других произведениях Фонвизина. Так, например, Алексей Веселовский указал, что переписка помещика Дурыкина со Стародумом в «Другие честных людей» заимствована у немецкого сатирика Рабенера. Соединенными разысканиями П. А. Вяземского, Евгения Болховитинова, Н. С. Тихонова указаны заимствования в речах Стародума в «Недоросле» из «Характеров» Лабрюера, книги Дюфрени «Серьезные и смешные забавы» (1705—1719), упоминавшейся выше книги Дюкло о нравах. Указание на заимствование рассуждения о храбрости и инеустранимости в реплике Милона (д. IV, явл. 6) из книги Жирара «Словарь синонимов»<sup>1</sup> неверно<sup>2</sup>. Это место появилось лишь в переиздании книги Жирара после смерти Фонвизина. Он заимствовал его из книги Тюрпена де Криссе «Опыт о военном искусстве» («Essai sur l'art de la guerre» par M. le Comte, Turpin de Crissé. P. 1754. Т.Т. «Discour préliminaire»).

Знаменитый разговор о пользе географии в том же «Недоросле» восходит к аналогичной сцене в новелле Вольтера «Жанно и Колен» (1764)<sup>3</sup>. К этому можно добавить и то, что разговор о истории в той же сцене (в особенности в первоначальном тексте комедии) восходит к сходной остроте в комедии Детуша «Ложная невинность, или деревенский поэт» («La fausse Agnès ou le poète campagnard», 1759).

Между тем, все эти заимствования нимало не могут поставить под вопрос степень оригинальности творчества Фонвизина, в частности его комедий, так же, как огромное количество реминисценций, параллелей и заимствований, указанных учеными в произведениях Пушкина не могут заставить нас считать его подражателем. Отдельные детали не определяют еще характера всего произведения. Заимствованные мотивы, включаясь в самостоятельную созданную

<sup>1</sup> См. А. Пятковский, Примечания к «Недорослю» в «Сочинениях» Фонвизина под ред. П. А. Ефремова, 1866, стр. 566.

<sup>2</sup> Н. С. Тихоновarov неосновательно возводил это место «Недоросля» к «Максимам» Ларошфуко. См. сочинения Н. С. Тихоноварова, т. III, ч. II, М. 1898.

<sup>3</sup> Это заимствование указано еще в 1808 г. в статье о «Недоросле» в «Русском Вестнике» (№ 8).

систему образов, подчиняются ее законам. Между тем, тот тип комедии, который создал Фонвизин, не имеет источника на Западе. Он переплавил все, заимствованное из лучших традиций Запада, в свой собственный сплав и отлил из него своеобразное создание. При этом он опирался на родную русскую традицию. Искони, с начала века, русские писатели обрабатывали материалы, взятые с Запада, по-своему, в манере, обоснованной специфически национальными особенностями истории русской культуры. Но именно Фонвизину удалось на основе этой предварительной работы установить первые твердые очертания русской национальной культуры в прозе и в драме, тяготеющей к реализму. Никак невозможно свести его комедию к «влиянию» или любому иному типу воздействия какого бы то ни было западного драматурга. Наоборот, творческие открытия Фонвизина оказали большое влияние на русскую литературу XIX столетия, и его произведения вошли в золотой фонд русской культуры.

Конечно, это не значит, что Фонвизин творил на пустом месте или в пустом пространстве. Он двигался в своем творчестве от классицизма к реализму. При этом он не пережил в своем творческом развитии крутого перелома. В его произведениях до самого конца переплетались элементы классицизма и раннего реалистического искусства. Его творчество углублялось, идейно расширялось, становилось все более прогрессивным — на протяжении двух десятилетий от «Лисицы Кознодея» до «Недоросля». Это накопление прогрессивных и реалистических элементов, не взорвавшее, однако, окончательно ни классических, ни дворянских традиций мысли Фонвизина, было связано и с обострением политической борьбы в России, и с подъемом общеевропейского, в частности французского, освободительного движения, и с развитием радикальной литературы раннего буржуазного реализма во Франции. Фонвизин разрешал своеобразно в русских традициях и условиях те же проблемы гуманизма, борьбы с феодальной деспотией, реалистического изображения жизни, быта, человека, что и Дидро, Седен, Мерсье и другие демократические французские драматурги XVIII столетия. Французский театр, который Фонвизин изучил во время своего первого путешествия за границу, произвел на него огромное впечатление и открыл перед ним новые горизонты. Но усвоив ведущие проблемы, стоявшие перед европейской драматургией, Фонвизин разрешил их по-своему.

---

Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина под ред.

П. А. Ефремова со вступит. статьей А. Пятковского, СПб 1866.

П. А. Вяземский, Фонвизин. СПб 1848 (то же, в Собр. соч.

П. А. Вяземского, т. V, СПб 1880).

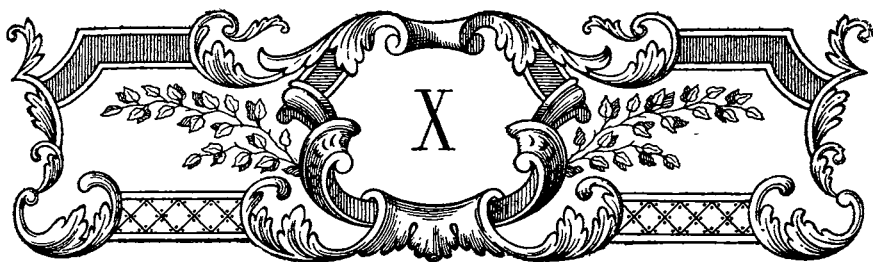
И. Н. Жданов, Фонвизин (Соч. И. Н. Жданова, т. II, СПб 1907).

В. О. Ключевский, «Недоросль» Фонвизина («Очерки и речи»  
В. О. Ключевского, т. II).

Н. С. Тихонравов, Фонвизин (Соч. Н. С. Тихонравова, т. III, ч. I,  
М. 1898).

Ранний текст «Недоросля» («Литерат. наследство» № 9—10, 1933).

---



## КНЯЖНИН \* НИКОЛЕВ

### КАПНИСТ

**Д**ВИЖЕНИЕ общественной мысли в передовых кругах дворянской интеллигенции от либеральной фронды до радикальной борьбы с самодержавием не могло быть и не было, конечно, и в литературе отражено только в индивидуальном творчестве Фонвизина. Не только он явился связующим звеном между литературой сумароковской школы, с одной стороны, и литературой преддекабристских кругов, а затем и декабристской — с другой. Большие исторические события 1770—1780-х гг., воздействовавшие на большинство дворянства и даже дворянской интеллигенции, панически отбросившие многих либералов либо в реакцию, либо в мистику, либо в поиски душевного уюта в эстетизме и примиренчестве, не только на Фонвизина подействовали в обратном смысле, заставляя его усиливать, радикализировать свою борьбу.

**Радикализация передовой дворянской общественной мысли.** Пугачевское восстание заставило наиболее сильных, стойких и непримиримых из среды недовольных русским феодальным абсолютизмом деятелей культуры поставить вопрос о немедленной ликвидации тирании помещиков, царя и бюрократии. Через год-два после ликвидации крестьянской войны в России грянула революция в Америке, потрясая весь мир. Победа американцев и окончательное установление в 1783 г. буржуазно-демократической республики Соединенных Штатов стимулировали значительный подъем прогрессивных настроений и надежд не только во Франции, но и в России.

Гнет реакции, установленной в это время Потемкиным, вызывал все большую ненависть к угнетателям в тех свободных умах, которые могли и хотели сравнить судьбу Американских Штатов со своим собственным, положением. Борьба, подавленная властью Потемкина и Екатерины на многих участках идеологии, разгоралась с тем большей силой на других участках, и эта борьба все более обострялась и приобретала все более грозные формы по мере приближения фран-

пузской буржуазной революции. Раскаты будущей грозы уже явно слышались с середины 1780-х годов. Атмосфера была до чрезвычайности накалена во всей Европе. Парижский театр стал трибуной классовой борьбы, трибуной, с которой проповедывались идеи революции. Рядом с буржуазной сентиментальной драмой Дидро, Седена и Мерсье, утверждавшей в социально-прогрессивной системе мировоззрения принципы раннего реалистического искусства, характерные изменения происходили и в самом классицизме, все более насыщавшемся гражданскими, политическими мотивами, заменившем анализ страстей социального человека открытой проповедью «разрушительной» идеологии.

Аналогичные процессы происходили в России. И здесь театру суждено было сыграть не малую роль в пропаганде передовых идей. Театр, обладавший значительно бóльшей силой эмоционального воздействия, чем книга, и в то же время гораздо бóльшим охватом аудитории, чем та же книга, должен был в первую очередь стать ареной борьбы освободительных идей с реакцией.

Наиболее замечательными представителями политической драматургии радикального направления, возникшего на основе традиции сумароковской школы, были Княжнин и Николев. Оба они включены в то же движение общественной мысли дворянской интеллигенции, которое так ярко на данном этапе ее выразилось в творчестве Фонвизина. Но именно в смысле разрешения художественных проблем и Княжнин и Николев несходны с Фонвизиным, идут другим путем. Тенденция к построению реалистического искусства более или менее чужда им. Веяния сентиментализма затронули их, но не определили существа их творческой работы. Они ориентируются не на предреалистическую «мещанскую» драму, а на высоко-патетическую трагедию Вольтера и его учеников и продолжателей. Они сохраняют принципы классицизма в высшем жанре их драматургического творчества, в трагедии; при этом их классицизм — не стиль Расина, а стиль Вольтера, Сорена, — вскоре он станет стилем Мари-Жозефа Шенье, и, может быть, прежде всего — это стиль Сумарокова, потому что ведь уже Сумароков выдвинул в качестве основного содержания трагедии — морально-политическую проповедь. Но у Княжнина и даже у Николева в лучших их трагедиях мораль уступает место политике, и трагедия становится инсценированной ораторской речью против тирании. То же в сущности следует сказать и о комедиях Княжнина, также сохраняющих принципы классицизма, но выдвигающих на первый план социальные проблемы в бóльшей степени, чем это было в классической комедии характеров или комедии интриги предшествующей поры. Комические оперы и Княжнина и Николева являются отчасти связующим звеном между свойственным им в основном стилем гражданского классицизма и «сентиментальной» драматургией.

Несходными художественными путями шли Фонвизин, Княжнин, Николев к одной цели пропаганды сходных идей, так же, как политическая трагедия предреволюционной Франции и комедия Бомарше делали сходное дело с драмой Мерсье или того же Бомарше. Недаром тот же Сорен написал сильную трагедию о Спартаке, трагедию классического стиля, вольтеровской школы, — и психологическую драму

«Сидней», переделанную Фонвизиним; а Княжнин, автор классических трагедий, усиленно переводил Геснера и перевел также «самый чувствительный роман», по определению его биографа — сына, — «Граф Коминж» (полное заглавие романа таково: «Несчастливые любовники, или истинные приключения графа Коминжа, наполненные событий жалостных и нежные сердца чрезвычайно трогających», 1771 г.).

Путь, которым шел Фонвизин, был глубже, исторически вернее, художественно прогрессивнее. Это был путь к реализму, путь к Пушкину. Но и гражданский, революционный классицизм Княжнина не пропал для русской культуры. Это ведь была проповедь великих идей свободы, — хотя бы в ораторски-отвлеченных формах, хотя бы драпирующаяся в античную декоративную тогу, — таков был закон ограниченности радикализма этого стиля и его носителей. Наследниками этого стиля явились в русской литературе поэты-декабристы; мы услышим его отклики и в творчестве Рылеева, и у Кюхельбекера, и у юноши-Пушкина, и у Грибоедова.

**Я. Б. Княжнин.** Княжнин и Николев не были лично связаны друг с другом. Неизвестно даже, были ли они знакомы лично. Но это были люди одного круга, одного идеологического типа. Яков Борисович Княжнин (1742—1791) был сыном вице-губернатора; он получил хорошее образование и начал писать стихи с детства. Юношей он прошел через службу у Никиты Панина в иностранной коллегии, потом был военным, быстро «сделал карьеру» и в 22-летнем возрасте сделался адъютантом при дежурных генерал-адъютантах императрицы. В 1773 г. он проигрался в карты и растратил казенные деньги (почти 6000 р.). Началось дело, закончившееся только в 1777 году передачей его имени в 250 «душ» крестьян в опеку его матери и исключением его самого из службы. Он бедствовал несколько лет, зарабатывал деньги переводами; затем его взял к себе на службу вельможа И. И. Бецкий, ведавший рядом образовательных учреждений, воспитательными домами, работами по постройке дворцов и другими строительными работами монархии. Княжнин служил секретарем Бецкого до самой смерти. Одно время он руководил преподаванием наук в Смольном институте для «благородных девиц», сам преподавал русскую словесность в Кадетском шляхетном корпусе. С Сумароковым он познакомился близко после своего первого крупного успеха в драматургии: постановки трагедии «Дидона» (1769), и вскоре женился на его дочери, Катерине Александровне, также писавшей в юности стихи. В 1780-х годах в доме Княжнина собирались писатели и любители литературы и театра; это был один из салонов, в которых формировались вкусы и мировоззрение передовой дворянской молодежи.

Княжнин писал трагедии, комедии в стихах и прозе, комические оперы и стихотворения; он и перевел не мало — между прочим, трагедии Корнеля и поэму Вольтера «Генриада». Современники неоднократно указывали на то, что и в своих оригинальных произведениях он слишком обильно заимствовал у французов (и иногда у итальянцев); в самом деле, большинство произведений Княжнина — это вольные переделки чужих пьес; недаром Пушкин назвал его в «Евгений Онегине» «переимчивым». Впрочем, его популярность в

конце XVIII века была очень велика. Его считали лучшим русским трагиком, да и комедии его ценились весьма высоко.

Учителя Княжнина научили его ненавидеть тиранию; его борьба с реакцией во имя идеала свободы (пусть ограниченной субъективно для него рамками дворянской конституции) определила высшие достижения его творчества, оригинального и вполне русского, несмотря на «переимчивость» в отношении к сюжетам и многочисленным деталям его пьес. Именно смелость Княжнина в его борьбе с реакцией была причиной неприятностей, отравивших последние месяцы его жизни, а может быть и ускоривших его смерть. Французская революция стимулировала и у Княжнина подъем политической активности. Он написал статью или брошюру под выразительным названием «Горе моему отечеству»; эта недошедшая до нас его работа не была напечатана, но попала в руки властей предержащих; что произошло затем, мы не знаем в точности, но знаем, что произошло что-то, «отуманившее» конец его жизни и сильно повлиявшее на него, — по словам хорошо знавшего его С. Н. Глинки. Вероятно эта история и отразилась в словах Пушкина, передающих предание, скорее всего преувеличившее факты: «Княжнин умер под розгами» (так называемые «Заметки по русской истории XVIII века»), а также в сообщении Бантыша-Каменского о том, что Княжнин побывал на жестком допросе Шешковского, якобы из-за «Вадима», известного Шешковскому в рукописи (см. ниже), после чего заболел и умер. Тот же Глинка, знавший рукопись Княжнина неполностью и по черновику, передает ее содержание (следует помнить, что он старался «оправдать» Княжнина перед царским правительством и потому без сомнения смягчал смысл излагаемого): «Главная мысль Княжнина была та, что должно сообразоваться с ходом обстоятельств и что для отвращения слишком крутого перелома (т. е. видимо повторения Пугачевского восстания), нужно это предупредить заблаговременным устройением внутреннего быта России (т. е. ее социально-политического уклада), ибо французская революция дала новое направление веку».

**Трагедии Княжнина.** Без сомнения, венцом драматического творчества Княжнина, наиболее ответственным и политически важным жанром его была трагедия. Княжнин остался в памяти современников и ближайших потомков русским Софоклом, Вольтером и Расином.

Княжнин написал семь трагедий, из которых одна, «Ольга», доселе не издана, хотя текст ее сохранился<sup>1</sup>; остальные шесть следующие: «Дидона» (1769), заимствованная из трагедии Лефранк-де-Помпиньяна и отчасти пьесы Метастазियो того же названия; «Владимир и Ярополк» (1772), перделка «Андромахи» Расина; «Рослав» (1784); «Титово милосердие», вольный перевод оперы Метастазियो того же названия; «Софонизба», перделка трагедии Вольтера того же названия; «Владисан», подражание «Меропе» Вольтера; «Вадим Новгородский» (1789).

<sup>1</sup> Список «Ольги» хранится в библиотеке им. В. И. Ленина в Москве. обстоятельные сведения о трагедии сообщены в статье М. Габель «Литературное наследство Я. Б. Княжнина», «Лит. наследство» № 9—10, 1933. Сюжет «Ольги» заимствован из трагедии Вольтера «Меропа».

«Дидона» Княжнина была в течение сорока лет, вплоть до десятых годов XIX столетия, одной из самых популярных и постоянно шедших на сцене русских трагедий. Этому способствовали эффектные, несколько трескучие стихи трагедии, сильные страсти, изображенные в ней, а может быть и морально-политические сентенции в духе сумароковского либерализма, вроде таких:

Блаженством подданных моих мой трон крепится;  
Тиранам лишь одним своих рабов страшиться!

и общая тенденция прославить человека, во имя общественного блага покидающего любимую женщину и обрекающего ее на горе. Немалым успехом пользовалась и трагедия «Титово милосердие», в которой под видом комплиментов Екатерине-Титу Княжнин поучал ее царскому долгу, и в частности тому, что следует отменить старые законы, суровые и неправые.

Но несомненно наиболее замечательны из трагедий Княжнина две: «Рослав» и «Вадим Новгородский», вместе с «Сореной» Николаева составляющие высшее достижение русской политической трагедии после Сумарокова.

**«Рослав» Княжнина.** «Рослав» появился на сцене в начале 1784 г., вскоре после того, как революция в Америке окончательно победила, когда уже на подступах к Французской революции общественная атмосфера напряглась до крайности во всей Европе. Это — трагедия тираноборческая и патриотическая. Национальная и политическая темы органически переплелись в ней и создали комплекс чрезвычайно сильный, величественный.

Идея национальной гордости, вера в великие силы русского народа, в его мужество, в его героизм издавна были свойственны не правительству помещиков, подменявшему подлинный патриотизм фальшивым шовинизмом, а представителям передовой, освободительной, демократической мысли. Именно по мере демократизации русской литературы XVIII века, в ней, начиная с 1760-х годов, поднимается интерес к народному творчеству, к проблеме народного характера, потом ставшей одной из основных в революционных течениях русской литературы декабристского времени. Параллельно с этим и в литературе радикализирующейся дворянской интеллигенции возникает тема национального достоинства в тесном сочетании с темой, угнетающей героическую нацию тирании.

Сюжет трагедии Княжнина таков: Рослав, «полководец российский», находится в плену у шведского короля-тирана Христиерна. Рослав знает тайну, важную для блага России, а именно, местонахождение Густава, бывшего короля Швеции, союзника России. Христиерн, который хочет уничтожить Густава, выпытывает эту тайну у Рослава. Он подвергает его мукам, грозит ему ужасной казнью; но русский герой непоколебим в своей любви к отечеству. Рослав любит шведскую княжну Зафиру и любим ею; но Зафиру любит и Христиерн (и еще его вельможа Кедар, ложный друг Рослава). Рослав знает, что и Зафира погибнет, если он не выдаст тайну, но он выдерживает и это испытание. В конце трагедии, в ту минуту, когда Рослав уж должен быть казнен, Густав появляется в



Стокгольме, происходит переворот, народ отрекается от тирана Христиерна, и Росслав спасен; Христиерн «заколается».

Как видим, основа трагедии — непоколебимое мужество Росслава, готового на любые муки и на смерть ради блага отечества. Русский князь предлагает Христиерну вернуть завоеванные Росславом шведские города в обмен на свободу самого Росслава; но русский герой отвергает этот обмен, по его мнению, пагубный для России; здесь Княжнин использовал предание о римском герое Регуле. С исключительным подъемом написаны те места трагедии, в которых Росслав говорит о своей любви к родине. Вообще говоря, и эта трагедия Княжнина, как и другие, страдает некоторой ходульностью, риторичностью, театральными эффектами; в этом сказались влияние на Княжнина вольтеровской драматургии. Княжнин покидает сдержанность, скупость художественных средств, простоту сумароковской трагедии ради сценических декоративно-захватывающих ситуаций; он очень любит пышные, громкие слова, реплики, рассчитанные на восторг аудитории, склонной к блистательным афоризмам. Все это искупается у него подлинным подъемом, высоким и передовым характером самой его театральной проповеди. Он не стремится ни к тонкому психологическому анализу, ни к реальности характеров и положений; он хочет заразить аудиторию горячими и возвышенными словами о родине и о свободе, раздающимися с его кафедры-сцены. В его трагедиях звучит приподнятая, даже несколько напыщенная, декламационная речь в сущности того же стиля, что речь Мирабо, потрясшая в 1789 году весь мир.

Росслав не только герой и патриот; он свободный гражданин, ненавидящий тиранию; он хочет погибнуть ради общества, ради отечества, — он говорит об этом много раз; но ни разу он не говорит о верности князю-царю; ради князя он ничего не сделает. Он противопоставлен в трагедии Христиерну, который считает, что нет пределов царской власти. Христиерн — самодержец, заявляющий, что его воля — закон. Наоборот, другие действующие лица, русские, и в том числе Росслав, излагают мысль Княжнина о том, что царь должен быть рабом законов. Самодержец Христиерн сделан извергом, варваром; он ведет войну с Россией по своей прихоти; Росслав же и русский посланник Любомир считают, что войну можно вести лишь по необходимости, ради блага родины.

У Княжнина выходит так, что Росслав — гражданин свободной страны. Здесь выразилось то же представление о государственном строе средневековой Руси, которое характерно для декабристов. Княжнин считает, что истинное достояние России — вольность, что самодержавие — это извращенная форма правления, введенная недавно. Эта мысль о свободной России прошлого была в то же время мечтой о России будущего. И образ Росслава — это не только утверждение того, что русский народ дает героев-патриотов, но и утверждение того, что свобода принесет России Росславов.

Вся трагедия насыщена речами о тирании, гражданах, свободе, благе общества, отечестве; а ведь все эти речи, самые эти слова звучали в 1780-х годах революционно, хотя идеал свободы, пропо-

ведущий Княжниним, — не более, чем конституционная монархия. Недаром С. Глинка, рассказав о содержании рукописи Княжнина «Горе моему отечеству», прибавляет: «Такую же почти мысль изложил он в трагедии «Рослав».

Вся роль Росслава составлена из возвышенных деклараций; его обольщают; он отвечает:

Чтоб я, забыв в себе российска гражданина,  
Порочным сделался для царска пышна чина!

(перед ним возможность — стать шведским королем; но он предпочитает трону звание гражданина). Ему говорят, что Россия ослабела без него; он отвечает:

Ты унижаешь тем российских храбрых воев,  
Колико сограждан, толико там героев.

Русский князь, — «не как сии цари высокопарны»; он знает, чем он и общество обязаны Рославу; князь управляет страной во имя «общества». Рослав порицает Любомира, приехавшего предложить Христиерну обмен Росслава на города, завоеванные у шведов. Он говорит:

Не может повелеть мой князь мне подлым быти.

Наоборот Христиерн говорит:

Еще на троне я, еще повелеваю,  
И кроме я моих законов здесь не знаю.

и еще:

Покорство — честь раба, будь в оной заключен.

Рослав говорит Любомиру:

Почто смущаешься, меня в оковах зря?  
Иль страждет честь моя от лютости царя?  
Я зрю с презрением тираново гоненье;  
За общество ношу сих уз обремененье.  
Се цепи, тех златых достойнее цепей,  
Которыми цари во слепоте своей  
Нередко к своему величию и трону  
Возводят низких душ, граждан своих к урону.

Пессимистическая нота, впоследствии в «Вадиме» ставшая основой трагедии, звучит в словах Зафиры о Христиерне:

Владей, тиран, коль небу то угодно,  
Чтобы в порфире тигр невинность пожирал  
И честь и святость прав ногами попирал;  
Коль царствует порок, а добродетель мертва;  
Когда — иль все тиран, иль все на свете — жертва,  
Владей, блаженствуй, сей тебя достоин свет...

Еще у Сумарокова мотив восстания, служивший развязке трагедии, приобретал значение урока и предупреждения тиранам. У Княжнина в «Рославе» в общем контексте трагедии этот мотив звучит особенно грозно. Княжнин описывает, как «весь народ, повиновения расторгнувши оплот», растерзал на части пособника тирана Кедара, как народ, именно народ, а не вельможи, восстает; и когда

Христиерн, закаляваясь, говорит: «Так есть на свете власть превыше и царей, от коей и в венце не избежит злодей» — то здесь невозможно подразумевать власть бога, а только власть народного мнения и если надо — гнева.

В итоге, несмотря на свою напыщенность, на совершенную условность и нереальность образов, «Рослав», — трагедия-проповедь горячего патриотизма, национальной доблести русского народа и свободолюбия, является прекрасным, до сих пор волнующим произведением русской поэзии XVIII столетия.

Насколько идеи, выраженные в «Рославле», находили отклик в среде передовых людей того времени, как много было тогда таких людей, можно судить по успеху трагедии Княжнина. Его сын рассказывает: «Во время представления сей трагедии многочисленная публика с восторгом приняла несравненное произведение пера великого стихотворца и можно сказать, что каждый стих сопровождала громкими рукоплесканиями... А как скоро занавес опустили, то всеобщий глас разносил имя автора по всему театру». Княжнин, однако, не вышел к публике, может быть опасаясь, чтобы овация не превратилась в политическую демонстрацию.

**«Вадим» Княжнина.** Тяжелая судьба постигла трагедию Княжнина «Вадим Новгородский», написанную в 1789 г. Эта трагедия — без сомнения, лучшее произведение Княжнина, и политически наиболее содержательное и смелое.

В «Вадиме» Княжнин использовал мотивы трагедий Вольтера «Брут» и «Смерть Цезаря» и корнелевского «Цинны»<sup>1</sup>. В основу трагедии положено сообщение Никоновской летописи (под 863 годом), что новгородцы были недовольны обидами от Рурика и его родственников и что «того же лета уби Рурик Вадима Храброго и иных многих изби новгородцев, советников его». Эта запись летописи послужила поводом для целого ряда русских писателей создать образ вольного новгородца, республиканца, восстающего против княжеского самодержавия; до нас дошли наброски трагедии и поэмы Пушкина о Вадиме; Рылеев написал думу «Вадим»; юный Лермонтов написал поэму о Вадиме — «Последний сын вольности». В начале этой традиции вольнолюбивого истолкования образа Вадима стоит патетическая пьеса Княжнина, но она в свою очередь явилась ответом на пьесу Екатерины II «Историческое представление из жизни Рурика» (1786). Императрица сделала Вадима князем и двоюродным братом Рурика. Он несколько не республиканец, не идейный противник Рурика, а просто честолюбец, который составил заговор, чтобы самому присвоить власть своего кузена. Рурик победил Вадима и предлагает ему место своего помощника. Вадим раскаивается, жаждет загладить свою вину и доказать свою преданность монарху. Пьеса Екатерины беспомощна в художественном отношении и грубо реакционна по своей тенденции. Княжнин осветил ту же тему совершенно иначе.

В его трагедии Вадим — республиканец, ненавистник тиранов. Конечно, Княжнину чужда историческая точка зрения, и он изображает

---

<sup>1</sup> См. предисловие В. Саводника к изданию «Вадима Новгородского», СПб 1914.

Вадима в духе идеала свободного человека по понятиям революционных просветителей XVIII в. и в то же время героем в древнеримском стиле вроде Катона и Брута, как их представляли себе те же просветители XVIII в. Однако же для Княжнина важна и здесь мысль об исконной свободе русского народа, о чуждом для него характере самодержавия. Вадим Княжнина — блюститель вольности, свойственной его родине, и он добивается не новых форм правления, а сохранения того, что принадлежит Новгороду по праву и по традиции. Выше уже указывалось, что эта точка зрения была унаследована декабристами.

Во время отсутствия Вадима из Новгорода произошло важное и печальное событие: власть перешла к Рурику и республика превратилась в монархию. Вернувшись, Вадим не хочет примириться с потерей вольности его отечеством; он поднимает восстание; но он побежден и гибнет. Кончает самоубийством вместе с ним и его дочь Рамида, влюбленная в Рурика и любимая им. Такова сюжетная схема трагедии Княжнина. Вадиму, пламенному республиканцу, противопоставлен в трагедии Рурик, идеальный монарх, мудрый и кроткий, готовый царствовать на благо страны; но тем острее и глубже постановка вопроса у Княжнина, что он все-таки осуждает тиранию, ибо он хочет раскрыть проблему в ее существе, в принципе. Он хочет сказать, что царь может быть хорошим человеком, — и все же он ненавистен как царь. Дело не в людях, а в самом принципе. Суровые республиканские доблести, могучая и мрачная фигура Вадима, для которого нет жизни вне свободы, который приносит в жертву идею и отечеству не только свою жизнь, но и счастье и жизнь своей любимой дочери, придает трагедии Княжнина величественный и сумрачный характер. Несколько слащавая кротость Рурика меркнет перед титаническим образом Вадима, великолепным, несмотря на условность его. Республиканские тирады Вадима и его единомышленников звучали как революционные прокламации и речи в 1789 г., когда трагедия была написана, и в 1793 г., когда она была напечатана, тем более, что читатели того времени привыкли видеть в трагедиях «аллюзии», намеки на живую политическую современность; да и сам Княжнин имел в виду в своей пьесе, конечно, не девятый век, а восемнадцатый, и в речах своих республиканцев обращался прямо к своим соотечественникам и современникам. При этом не существенно то, что Княжнин, говоря о свободе, представляет ее себе может быть достаточно ограниченно. Важна была пламенная проповедь ненависти к самодержавию.

Вадим вопрошает своих друзей и единомышленников:

Так должно на богов нам только полагаться,  
И в стаде человек без славы пресмыкаться?  
Но боги дали нам свободу возвратить  
И сердце — чтоб дерзать, и руки — чтоб разить!  
Их помощь в нас самих! Какой еще хотите?  
Ступайте, ползайте, их грома тщетно ждите;  
А я один за вас во гневе здесь кипя,  
Подвигнусь умереть, владыки не терпя!..  
Что вижу здесь? Вельмож, утративших свободу,  
Во подлой робости согбенных пред царем

И лобызавших под скиптром свой ярем.  
Скажите: как вы, зря отечества паденье,  
Могли минуто жизнь продлить на посрамленье?  
И если не могли свободы сохранить —  
Как можно свет терпеть и как желать вам жить?

Это — обращение Княжнина к его современникам. Знаменитым стал рассказ помощника Вадима, Пренеста, о том, как он говорил речь новгородским вельможам, «которых гордый дух против венца роптал...

И гнева молнию в молчании питал...  
...Уж с воинством Вадим принес тиранству кары;  
Коль также, как ему, противен вам венец,  
Паденья своего не избежит гордец,  
Который нам, дая вкушать соты коварства,  
Нас клонит к горести самодержавна царства.  
Великодушен днесь он, кроток, справедлив,  
Но укрепя свой трон, без страха горделив,  
Коль чтит законы днесь, во всем равняясь с нами,  
Законы после все и нас поперет ногами!  
Проникнув будуще вы мудростью своей,  
Не усыпляйтесь блаженством власти сей:  
Что в том, что Рурик сей героем быть родился?  
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...

Замечательна по своеобразию замысла и развязка трагедии Княжнина: Рурик победил Вадима. Мало того, он решается вступить с Вадимом в спор. Он заявляет, что он не хотел венца, что сам народ, истомленный распрями, просил его стать монархом; он говорит о своем намерении царствовать добродетельно. Затем он снимает с главы венец и говорит, обращаясь к народу:

...Теперь я ваш залог обратно вам вручаю;  
Как приняла я его, столь чист и возвращаю.  
Вы можете венец в ничто приобратить,  
Иль оный на главу Вадима возложить.

В а д и м.

Вадима на главу! Сколь рабства ужасаюсь,  
Только я его рудием гнушаюсь!

И з в е д.

*(Рурику, указывая на народ, ставший перед Руриком на колени для упрощения его владеть над ним.)*  
Увиди, государь, у ног твоих весь град!  
Отец народа! зри твоих моленья чад;  
Оставь намеренья, их счастию претящи.

Итак, Рурик прав; народ сам просит его быть монархом, народу любя монархия; так и поняли Княжнина некоторые критики — и поняли неправильно.

Княжнин весь — с Вадимом. Но он признает, что победила монархия. Народ обольщен, он верит в принцип царизма, древняя вольность Руси забыта. Благородные свободолюбцы гибнут, не поддержанные народом. Им остается одно — умереть свободными. Ведь признание победы тирании не есть ее одобрение. Княжнин ненавидит ее, борется с нею своим художественным словом, — но он пришел в «Вадиме» к пессимистическому выводу: зло победило, борьба идет к концу, если не окончена. Позор стране, покорившейся тиранам. И видя, как народ просит Рурика «владеть над ним», Вадим, т. е. сам Княжнин, восклицает, опять обращаясь к своим современникам:

В а д и м.

О гнусные рабы, своих оков просящи!  
О стыд! Весь дух граждан отседе истреблен!  
Вадим! Се общество, которого ты член!

Р у р и к.

Коль власть монаршу чтишь достойной наказанья,  
В сердцах граждан мои увиди оправданья;  
И что возможешь ты против сего сказать?

В а д и м.

Вели отдать мне меч и буду отвечать!

*(Рурик подает знак, чтоб Вадиму отдали меч.)*

Вадим теперь доволен; он обещает, что будут довольны и Рурик и Рамида. И Рурик так самоуверен, что думает, будто Вадим может отступить от своих взглядов и может стать ему отцом. Но Вадим Княжнина — не Вадим Екатерины II; он говорит:

В а д и м.

Я боле не могу сносить столь гнусна вида!  
Внемли ты, Рурик, мне, народ, и ты, Рамида.

*(К Рурику.)*

Я вижу, власть твоя угодна небесам;  
Иное чувство ты гражданей дал сердцам;  
Все пало пред тобой; мир любит пресмыкаться;  
Но миром таковым могу ли я прельщаться?

*(К народу.)*

Ты хочешь рабствовать под скипетром погран!  
Нет боле у меня отечества граждан!

И «заколаясь» Вадим побеждает Рурика:

В середине твоего победоносна войска,  
В венце, могущий все у ног твоих ты зреть,  
Что ты против того, кто смеет умереть?

Было бы наивно думать, что пессимизм Княжнина мог заставить его отказаться от борьбы. Ведь сама его трагедия «Вадим Новгородский» — мужественный подвиг борьбы с всевластной тиранией, которая дала «иное чувство сердцам граждан», смелая попытка обратить эти сердца к их старинным правам, к свободе, к русской доблести. Прошло немного дней, началась французская революция, и Княжнин, получивший историческую поддержку, пишет: «Горе моему отечеству».

«Вадим Новгородский» был закончен автором перед самой французской революцией. Княжнин отдал новую трагедию в театр для постановки, но когда революция грянула, он взял «Вадима» обратно; вероятно, здесь сыграла роль, и может быть решающую, и история с «Горем моему отечеству». Трагедия осталась не напечатанной и не поставленной. Через два года после смерти Княжнина, в 1793 г., в год якобинской диктатуры, наследники Княжнина (в частности его зять) дали его неизданные пьесы издателю Глазунову для напечатания. Глазунов отдал «Вадима» в типографию Академии наук. По положению, трагедия была цензурована в Академии О. П. Козодавлевым, литератором и чиновником, которому поручила просмотреть пьесу Дашкова, президент Академии. Козодавлев одобрил трагедию, и она вышла в свет отдельным изданием в июле 1793 г. Затем тот же набор (с незначительными отличиями) был использован при напечатании «Вадима» в XXXIX томе сборника русских драматических пьес «Российский Феатр», издававшегося Академией. В конце сентября и этот том вышел в свет. И вот трагедию стали усиленно раскупать; она произвела сильное впечатление. В то же время генерал граф И. П. Салтыков, которому сообщили о том, какой характер имеет трагедия, донес о ней фавориту Зубову, а тот Екатерине. В 1793 г. она не хотела терпеть у себя пропаганды якобинских идей; она была очень напугана французской революцией и сильно боялась, чтобы «зараза» не перекинулась в Россию. В 1790 г. она уже расправилась с Радищевым. Теперь появился «Вадим» того самого Княжнина, о «преступной» рукописи которого «Горе моему отечеству» она не могла, конечно, забыть. Екатерина рассердилась на Дашкову, допустившую напечатание трагедии при Академии наук. Княжнин не мог уже подвергнуться каре разгневанной самодержицы, но его трагедия понесла кару. Екатерина распорядилась, и сенат приговорил: конфисковать по возможности все экземпляры «Вадима» и публично сжечь их. Из XXXIX тома «Российского Феатра» «Вадима» выдирали, захватывая при этом и соседние пьесы. Два сына Княжнина, сержанты гвардии, были допрошены и у них спрашивали, действительно ли «Вадима» написал их отец, а не кто-нибудь другой, скрывшийся за именем умершего поэта. Арестован был на время Глазунов; допрашивали и других лиц.

В результате «Вадим» в первом издании стал величайшей библиографической редкостью, а новых изданий не могло появиться до 1871 г., когда он был опубликован в журнале «Русская Старина» П. А. Ефремовым, — и то с пропуском четырех стихов в речи Пренеста: «Самодержавие, повсюду бед содетель» и т. д. (в немногих отдельных оттисках этой публикации «преступные» четыре стиха были восстановлены).

Не мало было в России в 1793 г. людей, сочувствовавших идеям, выраженным в «Вадиме». Но не мало было и реакционеров, злобившихся на эти идеи вместе с Екатериной II. Среди них был, например, небезызвестный Н. Е. Струйский, помещик-самодур, мучитель и истязатель своих крепостных, притом помешанный на поэтическом творчестве: он писал много из рук вон плохих стихов и большинство из них печатал в своей собственной типографии в своем селе Рузаевке. Там же была тиснута в 1794 г. его брошюра «Письмо о российском театре нынешнего состояния», неуместно

адресованная Дмитревскому, другу Княжнина, Фонвизина, Крылова. В нелых стихах Струйский возмущается тем, что современный театр рассеивает пагубный яд вольнодумства и безначалия. Он имеет в виду «Сорену» Николаева, а потом «Вадима» Княжнина, говоря о том, что некий трагик

Единовластие монарха обносящий,  
Бесчестно бредящий волнуя дух и нрав:  
Исчезни, говорит, сей пагубный устав,  
Который заключен в одной монаршей воле!  
...Творец себя явить хотел Аристофаном  
И выю воздымая, казать себя титаном.  
Но не Афины здесь! Здесь Русская страна,  
Во власть от бога здесь монархам отдана...  
...На то ль я буду мысль мою в стихах здесь ткать,  
Чтоб беззаконию плескать и потакать,  
Иль паче растравлять и к буйству предводима  
Хвалить чтобы я стал прегнусного Вадима,  
Которого судьбы низринули на век!  
Мне мнится автор сей был дух, не человек,  
И удостоенный монарша снисхожденья,  
Безумием влечен, он потерял почтенье...

Струйский разгневан, зачем Княжнин хочет истреблять тиранов; Струйский находит, что никаких тиранов нет на свете; Струйский злится на то, что Княжнин восхваляет вольность, годную, мол, не людям, а только зверям; Струйский заявляет, что подобные произведения — это призыв к бунту, а ведь Французская революция, по его мнению, — результат злокозненной пропаганды писателей вроде Вольтера. Злобные выпады Струйского являются своего рода меркой прогрессивного значения трагедии Княжнина.

Между тем, в XIX и еще в XX вв. «Вадим Новгородский» Княжнина вызывал также разнообразную оценку и различные истолкования<sup>1</sup>.

В 1871 г., публикуя «Вадима» в «Русской Старине», П. А. Ефремов предпослал тексту трагедии предисловие, в котором, излагая цензурную историю пьесы, давал и ее истолкование. Он считал, что преследование «Вадима» было обусловлено только тем, что он появился не во время, в 1793 г.; ссылаясь на замечание Евгения Блховитинова, современника Княжнина, что «Вадим» показался набатом, Ефремов продолжал:

«В настоящее время такие ужасные взгляды неприложимы к невинной трагедии Княжнина, ибо вообще «Вадим» не только не заключает ничего вредного, но даже восхваляет монархический принцип. Лица, запретившие пьесу, взглянули на нее крайне односторонне: они не хотели вникнуть в ее идею, а установились на двух-трех стихах, показавшихся им резкими и «якобинскими», забывая, что не могут же все лица в пьесе говорить одно и то же, и что мимо резкие тирады ничего не значат при общем впечатлении пьесы, представляющей Рурика благодушным властителем, снабженным всеми возможными добродетелями и спасителем Новгорода от необузданной свободы, междоусобий и самоуправств. Будь «Вадим» напечатан раньше пятью, шестью годами и он прошел бы, не будучи осужденным».

В этом своем взгляде на «Вадима» Ефремов развивал точку зрения, высказанную, правда, более осторожно, еще ранее М. Н. Лонгиновым в его статье «Я. Б. Княжнин и его трагедия «Вадим» («Русский Вестник» 1860, февраль, кн. 2). Следует указать, что Ефремов, по всей видимости, был принужден подчеркивать «невинность» трагедии Княжнина, желая таким образом оправдать перед властями возможность перепечатки ее. В 1881 г. появилась статья В. Я. Стоюнина «Княжнин — писатель» («Исторический Вестник» № 7—8); В. Я. Стоюнин считает, что и республиканец и монарх, — каждый по-своему хорош в трагедии Княжнина. При этом, по его мнению, «вся трагедия наводит на такую мысль: добродетель-

<sup>1</sup> Мы останавливаемся здесь только на основных этапах полемики по поводу Вадима, опуская второстепенные.



тому монарху не следует бояться республиканских идей посреди народа, который его любит и которому он хочет благотворить».

В. Саводник, издавший в 1914 г. «Вадима Новгородского» (по тексту списка начала XIX в.), в предисловии к этому изданию излагает мысль о том, что Княжнин в своей трагедии проповедывал идеал добродетельного монарха в лице Рурика. Он подчеркивает, «что республиканские тирады Вадима, с их восхвалением свободы и резкими выпадами против неограниченной власти, вовсе не стоят особняком в русской драматургической литературе того времени, — и если выражение этих идей и чувств в трагедии Княжнина вызвало цензурные преследования, между тем, как Николев за свою трагедию удостоился благоволения государыни, то это, по верному замечанию акад. Сухомлинова, объясняется только тем, что произведение Николева появилось до революции, а «Вадим» был напечатан после нее».

Далее он пишет: «Касаясь вопроса о том, насколько справедливы были выставленные против Княжнина обвинения в проповеди республиканских идей, мы безусловно должны притти к отрицательному выводу. Хотя несомненно, что Княжнин до известной степени усвоил себе многие воззрения французской просветительской философии XVIII в., отразившиеся и в его произведениях, однако у нас нет данных предполагать, чтобы он был склонен к каким-либо крайним выводам, особенно в области политических идей... Рурик, а вовсе не Вадим, является настоящим героем трагедии, — и вся она, взятая в целом, производит впечатление апофеоза монархической власти».

Ю. Веселовский в своей брошюре «Я. Б. Княжнин» приближается к аналогичному взгляду; хотя он не считает «Вадима» монархической трагедией, он все же думает, что борьба между двумя мировоззрениями, — монархическим и республиканским, — осталась в трагедии неразрешенной. «При таких условиях не может быть речи о чисто республиканском характере знаменитой и злополучной пьесы», — говорит Ю. Веселовский. Таким образом, буржуазная критика старалась «обезвредить» княжнинскую трагедию, как она старалась обезвредить и Радищева. Под влиянием этой традиции находился и Г. В. Плеханов, старавшийся доказать в своей «Истории русской общественной мысли», что Княжнин был «верным подданным Екатерины II».

К вопросу о «Вадиме» возвращается М. А. Габель в статье «Литературное наследство Я. Б. Княжнина» («Литературное наследство» № 9—10, 1933). Она приводит мнения по этому вопросу не только указанных выше ученых, но и тех, которые считали «Вадима» пьесой радикально, не лишенной революционности. Так, например, И. И. Замотин толкует образ Вадима, как образ Брута, остающегося даже и в момент своей смерти на высоте своего республиканского призвания. Замотин считает, что Княжнин в «Вадиме» — республиканец, что он на стороне Вадима, несмотря на наличие «возвеличения просвещенного абсолютизма» в лице Рурика<sup>1</sup>. М. А. Габель в свою очередь показывает, что Княжнин оправдывает в трагедии Вадима, делает своим героем его, а не Рурика. При этом она говорит о том, что Вадим — не демократ-республиканец, и, подобно самому Княжнину, он является представителем дворянской, аристократической фронды против деспотии, самодержавия, в частности против Екатерины II.

На статью М. А. Габель ответил проф. Н. К. Гудзий в № 19—21 того же журнала (1935 г.) в статье «Об идеологии Княжнина» Н. К. Гудзий отвергает толкование Вадима, данное Габель и отчасти Замотиным. Он убедительно доказывает неправильность тезиса М. А. Габель об аристократизме Княжнина, о его якобы близости к Щербатову. Н. К. Гудзий приводит ясные доказательства и относительно демократической позиции Княжнина в его комедиях и операх, и того, что его Вадим — не вельможный фронтдер, а «защитник идеи народоправства», «радетель о благе народа вообще, а не только вельмож». Но затем Н. К. Гудзий совершенно

<sup>1</sup> И. И. Замотин, Предание о Вадиме Новгородском в русской литературе, Воронеж, 1901 (оттиск из «Филологич. записок», стр. 44).

непоследовательно заявляет, что основной смысл «Вадима» — «апология просвещенной монархической власти, воплощавшейся на практике для Княжнина в деятельности Екатерины II, и нет никаких поводов подозревать в трагедии наличие какого-либо скрытого критического отношения к этой власти». К сожалению, Н. К. Гудзий не подкрепляет этого тезиса ничем, кроме указаний на то, что Рурик говорит о себе как о благодетеле народа, сохранившего вольность. Между тем, трагедия, как это было ясно и Екатерине II и другим современникам, не скрыто, а совершенно открыто выражала критическое отношение к деспотии. Что же касается неоднократно приводившегося в буржуазной литературе аргумент, что, мол, жизнь Княжнина, чиновника и дворянина, не допускает мысли о том, чтобы он впал в ересь против деспотизма, — то приведенные выше данные о «Росславе», о рукописи «Горе моему отечеству», как и вообще анализ произведений Княжнина показывают, что «Вадим» именно как антимонархическая трагедия явился естественным выводом из всего его творческого пути.

**Комедии Княжнина.** Среди драматических жанров классицизма в русской литературе наименьшим распространением пользовался тот, который у французов считался вторым после трагедии по степени «важности» — большая комедия в стихах. Николев и в особенности Княжнин взялись за разработку этого жанра. Николев еще юношей написал «Самолюбивого стихотворца», комедию характера, по терминологии классиков. Княжнину принадлежат две большие комедии в стихах — «Хвастун» и «Чудаки». Обе они не оригинальны; первая — переделка из комедии Брюйеса «Значительный человек» («L'important»), вторая — из комедии Детуша «Станный человек» («L'homme singulier»). Но обе комедии Княжнина в то же время — вполне русские комедии, потому что переимчивому драматургу удалось насытить их русским содержанием. И «Хвастун» и «Чудаки» — не комедии одного характера; скорее это комедии социальные, поскольку не анализ того или иного личного порока интересует Княжнина, а доказательство определенного социального тезиса. Тема «Хвастуна» — увлечение русского дворянства знатью, чинами и должностями, ажиотаж фаворитизма, приводящий к подлости и утере собственного достоинства. Герой комедии, хвастун Верхолет, выдает себя за важного вельможу «в случае», фаворита, — и окружающие его верят, что он может мгновенно сделать дурака сенатором, возвысить любого человека или погубить его и т. д. Как всегда в комических жанрах у Княжнина, пьеса ведется в тонах гротеска, карикатуры, построена на условных преувеличениях. Но тема ее злободневна, остра и вполне реальна. Практика екатерининского двора была такова, что ничего невероятного не было в головокружительных возможностях молодого ловкого выскочки-придворного. Никому и в голову не приходило интересоваться тем, за что человек вознесен так высоко, поскольку ежедневно любой проходимец, приглянувшийся царице или угодивший Потемкину, мог стать властителем тысяч людей, хозяином сената, вельможей. Отсюда повальное развращение дворян, особенно столичных, более или менее втянутых в круговорот фантастических карьер и столь же необоснованных опал. Таким образом, Княжнин поставил тему, подводившую к вопросу о фаворитизме, об утере дворянством благородной независимости, о продажности дворянства, купленного чинами и подачками двора. Он вывел на сцену не только провинциалку Чванкину, готовую отдать дочь

насилно за Верхолета только потому, что он «случайный» человек, но и дядю самого Верхолета, дурака и невежду Простодума, провинциального помещика, который тоже хочет лезть в знать, раз у него племянник в такой чести. И вот Простодум готов отдать свои деньги Верхолету, готов всячески унижаться даже перед лакеем племянника, готов сам сделаться слугой Верхолета, готов хотя на брюхе ползать в надежде стать сенатором, — потому что именно ползанием на брюхе можно было легче всего добиться сенаторства. При этом Простодум — вообще собирательный тип помещика; он не только дикарь, но он еще жаден, жесток, низок, он изверг-крепостник. Он хочет стать сенатором только для того, чтобы все его соседи по имени захирели от зависти, и более того, он замышляет против них агрессивные действия:

Я также их пожму во время сенаторства,  
И покажу мои им разные проворства;  
Покрепче буду их держать в моих руках,  
И, как на собственных, на их косить лугах.

Честон.

Так ты лишь для себя быть хочешь барин сильный?

Простодум.

А для кого ж? И вот какой вопрос умильный!  
Неужто для других?

Мы узнаем об умении Простодума «проворить»; он говорит:

Три тысячи скопил я дома лет в десяток,  
Не хлебом, не скотом, не выводом теляток,  
Но кстати в рекруты торгуючи людьми.

Конечно, по правилу жанра, комедия кончается благополучно; Верхолет разоблачен, как Хлестаков. Простодум лишился своих денег и посрамлен и т. д. Но ведь это только закон жанра, обязательный для Княжнина-классика, а закон жизни был другой, и все зрители хорошо знали это. В жизни Простодум становился сенатором, Верхолет правил делами в государстве, его слуга Полист, жулик, делался также важной персоной, несмотря на «низкое» происхождение, а добродетельные дворяне, противопоставленные Княжнинным всей этой компании, Честон и его сын Замир, могли за сопротивление знатным людям попасть в очень неприятную переделку.

Честон и Замир — это как бы Стародум и Милон комедии Княжнина, это идеальные дворяне, каких на самом деле нет, и которые в сущности уже не дворяне, а граждане. Честон еще сохраняет сумароковскую концепцию дворянства, как и Стародум, но в общем контексте комедии его проповедь не имеет узко классового характера. Замир, сын Честона, — это как бы ранний и, конечно, отдаленный еще предшественник Чацкого; он не просто обычный «первый любовник»; его несдержанная пламенность, его бурные порывы, его ненависть к негодьям, хотя бы и в «случае», — все это предсказывает образ юноши-героя, проповедника свободных идей, хотя сам Замир интересуется не политикой, а своей любовью. Нет необходимости останавливаться столь же подробно на содержании «Чудаков» Княжнина. Это комедия с довольно сложной и забавной интригой,

также гротескная; в ней Княжнин вывел на сцену целую галерею типов: тут и госпожа Лентягина, дочь знатных родителей, вышедшая замуж за богача, сына кузнеца, и гордящаяся выше меры своим происхождением; тут и Ветромах, аристократ, галломан, презирающий свое отечество, также гордый своей знатностью, но ради денег готовый унижаться как угодно; тут и всеобщий подхалим Трусим и тупой вояка-майор, и подьячий-сутяга, и судья, и стихотворцы — Свирелкин, пасторальный поэт и одописец Тромпетин, и «смиренная ветреница» Улинька, и сентиментальный вздыхатель Прият, помещанный на романах и идиллиях сусально-трогательного стиля. Последние два персонажа примечательны: в сюжете комедии они играют роль влюбленных, которые в конце пьесы и сочетаются браком, несмотря на всяческие препятствия; но Княжнин отказался от устаревшей традиции делать их идеальными героями. Его сатирический пафос заставил его всех поголовно героев своей пьесы снабдить отрицательными чертами; в результате получилась злая сатира на дворянское «общество» в целом. Не лишен отрицательных черт даже центральный герой комедии богач Лентягин, вызывающий, однако, явную симпатию у Княжнина.

Дело в том, что тема всей комедии — борьба Княжнина с предрассудком дворянства, считающего себя высшей кастой. Против гордости, чванства происхождением выступает Княжнин. Его Лентягин — сын кузнеца, и он гордится этим; он лишен изысканного воспитания и он презирает внешний лоск аристократизма. Он сторонник равенства всех людей, он велит своему слуге сидеть в его присутствии, называть его, барина, на «ты»; он объявляет этого слугу своим другом и собирается отдать за него свою дочь. Он нисколько не упоен тем, что стал дворянином, и ищет в человеке человека, а не звания. Вся эта философия равенства несомненно нравится Княжнину. Но он сделал Лентягина не только мудрецом, но и чудачком, и притом соней-лентяем. Последняя черта лишь очень слабо намечена в его роли и введена, может быть, ради большей жизненности образа, либо для сохранения общего колорита комедии-сатиры и буффонады, а может быть, и вероятнее всего, из опасения слишком явно высказывать столь «разрушительные» идеи. Характерно, что Княжнин не напечатал «Чудаков», и комедия была опубликована только после его смерти.

Существенным завоеванием обеих больших комедий Княжнина был их стиль и вообще вся манера вести диалог. Княжнину удалось выработать легкий, разговорный, местами очень остроумный стихотворный язык, являющийся непосредственной подготовкой стиха «Горя от ума». Вообще говоря, и «Хвастун» и «Чудаки» во многом явились предшественниками великой комедии Грибоедова. Княжнин сумел рассыпать в своих комедиях не мало живых сатирических деталей, характерных штрихов быта, правда, не столько показанных на сцене, сколько заключенных в речах действующих лиц (такова уж была тенденция классицизма), и эти детали иной раз напоминают живые образы «Горя от ума», как и общий замысел комедии — социальной сатиры. Есть у Княжнина даже отдельные места, как будто непосредственно отразившиеся у Грибоедова.

Вот, например, Ветромах в «Чудаках» рассуждает о русском языке:

По нужде говорю я этим языком  
С лакеем, с кучером, со всем простым народом,  
Где думать нужды нет. А с нашим знатным родом,  
Не звав французского, я был бы дураком.  
Скажите, как бы мне влюбиться было можно?  
Je brule, je languis! мне как бы то сказать  
Прелестной Улиньке? Неужто бы мычать:  
Я млею, я горю — fi donci!.

Не напоминает ли это пассаж Грибоедова о переводе слов *madame, mademoiselle*? Или вот подхалим Трусим рассказывает:

У милостивца мне Андроса то случилось:  
В тот раз чихнув, платок изволил уронить,  
Обрадовавшись, я вдруг низко поклонился;  
И, чтоб в усердии других опередить,  
Как самый быстрый конь платок поднять пустился.  
Пол гладок был как лед, я как-то зацепился,  
И ногу повредил, ударившись виском,  
Был долго болен я, с тех пор и глух и хром.

Лентягин.

О низость!

Трусим.

Склизость? да и пол был вытерт воском.

Лентягин.

Я низость говорю.

Трусим.

Хоть низко я упал,  
Но я расшибся весь на этом месте плоском,  
Нет нужды...

Трудно не вспомнить здесь о выгодном падении Максима Петровича на дворцовом куртаге в «Горе от ума».

Если политическая тема, — самодержавие и отношение к нему, — была основой наиболее значительных трагедий Княжнина, если темы дворянского общественного уклада освещались в его комедиях, то основная социальная тема — крепостное рабство — нашла свое отражение в самом, казалось бы, «невинном» из драматических жанров того времени, в комической опере.

**Комические оперы Княжнина.** Крестьянская тема стала достоянием русской комической оперы, начиная с «Анюты» Попова, т. е. с начала существования этого жанра в нашей драматургии. В 1779 г. в Петербурге была поставлена на сцену комическая опера Княжнина «Несчастье от кареты». Опера имела успех. Это пьеса о помещиках и крестьянах, веселая и в общем довольно безобидная, но ставящая все же вопрос о рабстве, осуждающая социальную практику русских помещиков. При этом опера Княжнина вводит новую существенную тему по сравнению с своими предшественницами в русской драматургии (Попов, Николев) — тему национальной культуры и, пожалуй, национальной гордости. Помещики Княжнина, господин и госпожа Фирюлины, — галломаны из породы тех, которых высмеивали

Сумароков, Фонвизин, Николев. Но их помешательство на всем французском и презрение ко всему русскому сочетается с жестокостью и варварством по отношению к крепостным; это сочетание более глубоко освещает тему галломании; для Княжнина антинациональные увлечения Фириюлиных — одна из отрицательных сторон именно помещичьей культуры или, вернее, бескультурья, выражение антинародного характера власти помещиков.

В основе «Несчастия от кареты» лежит сюжет, много раз использованный и французской и русской комической оперой: соперничество в любви злодея-приказчика и добродетельного молодого крестьянина. Но суть оперы составляет не сюжет, непременно, по закону жанра, законченный счастливой развязкой, свадьбой угнетаемых влюбленных, — а картины крепостничества: грабитель-приказчик, тиран деревни, помещик, которому нужна новая карета и который поэтому приказывает приказчику «нахватать» крестьян и продать их в рекруты, бесправие крестьян. Местами у Княжнина смехоторность уступает место горькой иронии; Лукьяна, молодого парня, влюбленного в Анюту, героиню оперы, хватают, чтобы продать в рекруты; он негодует. Барский шут говорит ему: «Сам виноват. Ты вырос так, что можно на тебя купить около трети кареты; не вырастать было так дорого». Сам Лукьян говорит: «Боже мой, как мы несчастливы: нам должно пить, есть и жениться по воле тех, которые нашим мученьем веселятся и которые без нас бы с голоду померли». Вся опера выдержана Княжнинным в тонах карикатуры; на реалистическое воспроизведение действительности она не претендует; но ее тема и самое разрешение этой темы были прогрессивны и отвечали на вопрос действительности.

Почти все другие комические оперы Княжнина менее значительны и не имели большого успеха (например «Скупой», пьеса построена на мотиве, заимствованном из одноименной комедии Мольера), «Притворно-сумасшедшая», переделка комедии Реньяра, «Любовные безумства» («Les folies amoureuses»), «Мужья своих жен», сюжет которой построен на мотивах комедии Мариво «Игра любви и случая» и Леграна «Любовник-курьер». Наоборот, очень популярна была комическая опера Княжнина «Сбитенщик» (1783), веселая пьеса-буффонада, по сюжету также не самостоятельная; она составлена из «Севильского цирюльника» Бомарше (1775) и «Школы мужей» Мольера; в ней рассказывается, как остается в дураках старый купчина-опекун, который хочет жениться на своей молоденькой воспитаннице. Роль Фигаро играет уличный продавец сбитня (напитка), Степан, такой же ловкий, находчивый, веселый, все выдавший на свете и несколько циничный, как сам Фигаро. Появление этого подобия бессмертного героя Бомарше на русской сцене было само по себе замечательно. В сознании Княжнина, видимо, сильно пошатнулось представление о незыблемости устоев феодального общества, и он приветствует появление в нем нового героя-дельца и ловкача. Но следует подчеркнуть, что Степан Княжнина это — Фигаро «Севильского цирюльника», да и то без острой социальной окрашенности его, но уж никак не герой «Женитьбы Фигаро», пьесы, которую Наполеон Бонапарт назвал «революцией уже в действии» (впрочем, ведь, «Женитьба

Фигаро» появилась на год позднее «Сбитенщика», в 1784 г.). Отмечу, что современники Княжнина считали, что «Сбитенщик» написан в «угодность русскому партеру и райку», т. е. наиболее демократическому зрителю.

Параллельно с развитием и углублением творчества Княжнина шла работа Николева в литературе и в частности в драматургии.

**Н. П. Николев.** Николай Петрович Николев (1758—1815) был на 16 лет моложе Княжнина, на сорок лет моложе Сумарокова. Он был родственником Е. Р. Дашковой и воспитывался у нее в доме, под ее наблюдением. Дашкова была не только приятельницей Екатерины II, но и другом Никиты Панина и сестрой А. Р. Воронцова, столь известного по биографии Радищева. Она разделяла конституционные идеи Панина и даже в 1762 г. вместе с ним рассчитывала на то, что переворот, устранявший Петра III, даст России конституцию, ограничивающую самодержавие. С Паниными был лично и идейно связан в течение многих лет и Николев, до начала XIX столетия остававшийся последним непоколебимым сторонником и пропагандистом мировоззрения их группы. По своим личным отношениям Николев принадлежал к аристократическим кругам. Однако карьера его не могла удалиться. Двадцати лет от роду он ослеп. С этих пор он занимался только литературой. Стихи он писал с тринадцати лет и написал за свою жизнь множество стихотворений в самых различных родах, несколько трагедий, комических опер, комедию и т. д. В начале XIX столетия его окружила целая группа почитателей, в глаза называвших его «великим Николевым», чтивших в нем быть может не столько его дарование, сколько предания свободной мысли, благородные традиции, представлявшиеся им. Отношение Николева к Сумарокову было не совсем просто. В 1775 г. он написал комедию в стихах «Самолюбивый стихотворец», в герое которой, Надмене, поэте, необычайно высоко ставящем себя и ревниво относящемся ко всякому сопернику, можно было узнать, если не портрет, то некоторые намеки на Сумарокова. До нас дошло известие, что во время первого представления комедии почитатели Сумарокова и в первую очередь его дочь Е. А. Княжнина, освистали ее. Дело в том, что комедия была впервые поставлена уже после смерти Сумарокова, в 1781 г. Однако существенно здесь то, что Николев задел Сумарокова в своей пьесе только лишь по линии его личного характера. Ни творчество Сумарокова, ни его мировоззрение не подвергнуты им сомнению. Николев и позднее всячески превозносил произведения Сумарокова. Более того, он был его верным учеником и в оде, и в сатире, и в интимной лирике, и даже в трагедии, более верным и последовательным, пожалуй, чем все другие его ученики. Николев писал очень много стихов. В 1795—1796 гг. вышли пять томов его «Творений», включающие множество од, переложений псалмов, песен, сатир, посланий в стихах и др. Правда, в 1780—1790 гг. Николев был затронут воздействием и державинских поэтических открытий и новыми веяниями дворянского сентиментализма Нелединского-Мелецкого, Дмитриева и др. Не без влияния Державина он написал, например, шуточно-пародийную оду,

или «гудошную песнь» «Русские солдаты» — на взятие Очакова (1788 г.).

Строй, кто хочет, громку лиру,  
Чтоб казаться в высоке,—

Я налажу песню миру —  
По-солдатски, на гудке...

Большей популярностью пользовались некоторые сентиментальные песни Николева, условно и слегка стилизованные под фольклор, например:

Вечерком румяну зорю  
Шла я с грусти посмотреть,

А пришла все к прежню горю,  
Что велит мне умереть...

При этом, несмотря на частичные отклонения, основой творчества Николева навсегда осталась сумароковская система поэтических представлений, сумароковский стиль. Что же касается политического мировоззрения, то Николев в боевую пору своей литературной работы, в конце 1170-х и в 1780-х годах вместе с Княжнинным оказался гораздо радикальнее их общего учителя.

«Розана и Любим» Николева. В 1776 г. была написана комическая опера Николева «Розана и Любим» (следовательно автору было 18 лет). Поставленная в 1778 г. на московской сцене, опера имела большой успех. Комического в ней, собственно говоря, весьма мало, да и названа она автором «драмой с голосами». Это пьеса на тему о крестьянской чести, написанная в значительной своей части в серьезных, даже трагических тонах. Николев при создании ее имел несколько западных образцов того же жанра, но разработал тему более серьезно; социальное звучание его оперы было весьма радикально; у него получилось нечто вроде русской крестьянской «Эмилии Галотти». Содержание «Розаны и Любима» просто: помещику Щедрову приглянулась крестьянская девушка Розана; его ухаживание за нею безрезультатно, так как она любит рыбака Любима и верна ему. Тогда помещик нападает со своими крепостными псарями на влюбленных и силой похищает Розану. Он старается обещаниями и подарками обольстить девушку, но она не сдается. Ее отец, бывший солдат, и Любим врываются к помещику; они просят, они требуют освобождения пленницы. Щедров, человек в сущности не плохой, поражен добродетелью Розаны и мужеством ее отца и жениха; он понимает, какую подлость он готов был совершить, и отдает Розану Любиму; добродетель крестьян торжествует над развращенностью помещика. «Добродетель неравенства не знает», — говорит в конце пьесы Щедров. Роли крестьян разработаны Николевым в героическом плане, кроме роли пьяницы-лесника Семена, продавшегося барину. Николев в малой степени ставил себе задачи реального изображения подлинного крестьянского быта; он добивался другого: сильного звучания антикрепостнических мотивов пьесы, убедительности патетической проповеди против рабства. Ради этого он пошел на некоторую идеализацию крестьян, их речи, на превращение их в героев высокого плана, — несмотря на уснащение их речи «простонародными» выражениями. Замечательны те места пьесы, в которых антикрепостнический замысел пьесы выражен наиболее открыто; так, барские псары в отсутствие помещика поют песню, выражающую



понимание Николевым классового антагонизма помещиков и крепостных и сочувствие последним; в этой песне говорится:

Барское счастье —	Их беда —
Наше несчастье,	Хлеб да вода;
Барское ведро —	Хлеб да вода —
Наше ненастье,	Наша еда;
Их забота —	Затеи да холя —
Наша сухота;	Боярская доля;
Их забава —	Наша холя —
Наша отрава;	Милая воля.

Через год или даже через три года после пугачевского восстания такая песня звучала жутко для помещичьей реакции.

Любим отзывается о дворянах достаточно свободно; он, видимо, презирает их; «Едакая собака!» говорит он о Щедрове, узнав о его уходе за Розаной; «Полно, бары-то приморчивы... — говорит он: много я на них посмотрелся! То-то чудуки! Что ни делают, все на выворот: ночь шатаются, день дрыхнут... пречудные люди». О приказчиках он говорит, как о ворах, дерущих, что могут, с крестьян.

Отец Розаны, узнав о похищении ее Щедровым, восклицает о нем: «Етот честной и хваленой сосед во всем околотке? Так вот добродетель-то знатных бояр! Коли не разоряют соседей, так увозят девок, не ставят за грех обесчестить бедного человека с тем, чтоб бросить ему деньги!.. Не христианин!.. Не знает он, что честь также дорога и нам!» Он хочет итти к Щедрову; пьяница-Семен уговаривает его: «Постой, постой, ты, право, брат, тово-воно с ума спятился: ну куды ты хочешь итти? Ведь там так те приколошмятят, что и до могилы не забудешь. Нам ли, свиньям, с боярами возиться; а Щедров дворянин ведь не на шутку!» «Дворянин! да что ж, что он дворянин?» — отвечает старик, и заявляет, что он дойдет до царицы с жалобой на похитителя. Оставшись один, Семен размышляет: «Да вить до бога то высоко, а до царя далеко; а когда те хочется, так поди се, пожалуй, знать ты ещо у бар-то в переделке не бывал; вить его, брат, не под турком; тут так те отдубасят, что разве инда на-поди; (поет):

Как велит в дубье принять,	Принимают, как собак.
Позабудешь пустошь врать;	Нет поклонов, нет речей.
Не солдату бар унять,	Как боярин гаркнет: бей
Чтоб крестьянок не таскать.	В зад и в макушку и в лоб
Бары нашу братью так	Для него крестьянин — клоп.

Действительно, Щедров не постеснялся приказать заковать в цепи Любима, пробравшегося к нему.

Совершенно ясно, что условная счастливая развязка не может снять общего смысла всей пьесы, смело ставившей вопрос о бесправии крепостных рабов и о их моральном превосходстве над тиранами-помещиками<sup>1</sup>.

Конечно, и в данном случае гораздо менее существенно то, что и Николев, как и Княжнин, не был в сущности противником феодальных отношений в деревне вообще; оба они ратовали против рабских форм крепостничества и считали, без сомнения, достаточным смягчение его, а не отмену. Но важно ведь не это, а то, что они боролись против того, что было на самом деле, а было именно такое рабство, которое они изображали, и их произведения поэтому

<sup>1</sup> Отмечу, что тот же сюжет, что в «Розане и Любиме», лежит в основе оперы «Сонный порошок или похищенная крестьянка», переведенной с итальянского в 1798 г. И. А. Крыловым.

фактически объективно служили борьбе против порабощения народа вообще. О разногласиях в положительной программе спорить было не время. Пока что вопрос стоял о необходимости борьбы с тем, что есть, и по этой линии, по линии пропаганды отрицания настоящего, комические оперы Николева и Княжнина делали хорошее дело. Так и здесь, как в комедиях Фонвизина, дворянский либерализм фактически перерождался в радикальную борьбу за свободу, в которой специфически дворянские черты, субъективно сохранявшиеся в сознании писателя, отступали на второй план.

«Розана и Любим» — единственная в своем роде пьеса Николева; она отражает, вероятно, юношескую вспышку социального протеста, впоследствии не нашедшую продолжения. Крестьяне изображены в комической опере Николева «Прикащик» (1777 г.; ее подзаголовок: «Драматическая пустельга с голосами в одном действии») и в волшебной опере «Точильщик» (1780); эта последняя интересна тем, что в основу ее сюжета положена народная сказка, — та же самая, которая хорошо известна по пушкинской «Сказке о рыбаке и рыбке», и известна как в русском, так и в немецком фольклоре. Однако социальной остроты первой пьесы Николева обе эти оперы не имеют, как и его опера «Феникс», действие которой происходит в гареме турецкого султана. Следует отметить, что «крестьянолюбие» не нашло отражения и в лирике Николева, и что он приветствовал подавление пугачевского восстания стихами, в которых выразил свою ненависть к бунтарям.

«Сорена и Замир». Как бы ответом на шум, произведенный «Рославом» Княжнина в Петербурге, явилась написанная в том же 1784 г. в Москве и поставленная в начале 1785 г. там же «Сорена и Замир» Николева.

«Сорена и Замир» — трагедия, похожая во многом на сумароковские трагедии, не отступающая от канона, установленного «отцом русской драмы», хотя сюжет ее построен на «Альзире» Вольтера<sup>1</sup>. Политическая установка ее более радикальна, чем это могло быть у Сумарокова. Впрочем, у Николева на первом плане любовный сюжет, в противоположность «Рославу» и «Вадиму» Княжнина, трагедиям, в которых любовная тема отступает на задний план, а политическая тема не только обосновывает направленность пьесы, но и составляет основу сюжета.

В «Сорене» повествуется о том, как «царь российский» Мстислав, покорив страну половцев, влюбился в Сорену, жену князя половецкого Замира. Но она верна своему мужу и отечеству, она видит в Мстиславе тирана. Мстислав, ослепленный страстью, позабыл правила чести и действительно стал тираном. Он хочет предать смерти пленного Замира, он неистовствует. В конце концов Сорена решается на тираноубийство, но по ошибке убивает вместо Мстислава Замира и сама закалывается; Мстислав потрясен. Итак, тема трагедии — пагубные плоды тирании. Но Николев не делает из своего сюжета умеренного вывода о необходимости добродетели

<sup>1</sup> В ней использованы мотивы и других трагедий Вольтера; см. А. Ка д л у б о в с к и й, «Сорена и Замир» Николева и трагедии Вольтера. («Изв. отд. русск. яз. и слов. Академии наук», т. XII, кн. 1, 1907.)

для царя; он прямо заявляет, что поскольку царь под влиянием страстей всегда может сделаться тираном, необходимо не давать всей власти одному человеку, необходимо устранить самодержавие.

В тексте «Сорены и Замира» мы встречаем не мало декламаций о тирании и свободе, о рабстве и ненависти к нему. Николев противопоставляет Мстислава, русского самодержца-тирана, Замиру, царю не самодержавному. У половцев, по его трагедии, до завоевания их Мстиславом было государство, в «котором вольностью и счастьем всяк гордился»; Замир называет половцев «гражданами», а не подданными, и своими друзьями; Замир так описывает жизнь половцев до Мстислава:

В довольстве, вольности, гордясь хранить закон,  
Познав, что общества едина крепость он,  
Щадили правого, искореняли злого:  
Что бедствие свое зря в бедствии другого,  
Привыкнув жизнь свою для чести лишь любить,  
Страшились истину и в малом оскорбить.  
На троне был их друг, и были все счастливы!

Половцы жили:

...идолам в венце не приобыхши лстить,  
И поклоняться им, чтя рабство преступленьем,  
А на рабов их зря с презрительным жаленьем.

Наконец Замир заявляет самому Мстиславу:

Мой бог — вселенной бог; закон моя свобода,  
Иных законов я не буду знать во век:  
Торгует вольностью лишь подлый человек.

Таким образом, все симпатии Николева на стороне конституционного государя «свободных» людей, вся его ненависть обращена на самодержца. Сорена говорит: «Царицы русской сан с тираном ненавижу». Она обращается к Мстиславу:

...твой дар, кровавы лить потоки,  
Твое веселие — рождать в народе страх;  
Род человеческий без чувств в твоих глазах.  
Тиран, заграбя власть в позор его же века,  
Не человек, а тигр противу человека.

Самодержавие опирается на продажных рабов, развращает подданных. Сорена говорит, что надо подкупить «мстиславовых рабов»:

Они невольники; монарх у них тиран:  
Так их достоинство — измена и обман,  
А извиненье им — оковы их и бедства.

Картина поработченного тиранией народа не один раз изображается Николевым, и она мрачна:

Везде, везде встречал тирана иль раба!

Замир восклицает:

Дай способ мне умереть; жить мерзко: свет развратен  
Исчез взаимства долг; нет к ближнему любви,  
И человечество потоплено в крови.  
Уставы естества тиранами презренны;  
Здесь тигры царствуют, а люди унижены...

Такие тирады воспринимались, конечно, не как историческая картина, а как очень смелые слова о современности. Не менее современно звучали призывы бороться с тиранией на смерть.

Замир обращается к плененным вместе с ним половцам:

Умрем и пресечем несносной к нам презор,  
Бесчестье упредим и бедствия народны;  
Нам руки скованы, но души в нас свободны.  
Великости души что может нас лишить,  
И властен ли тиран глас сердца задушить!  
Когда рассудок нам дает его законом,  
Он раб тогда, друзья! он раб и с пышным троном,  
Не страшен нам тиран.

Пленник. Готовы все презреть.

Все пленники. Готовы мы с тобой за вольность умереть.

И наконец, Сорена решила убить Мстислава:

Тирана истребить есть долг, не злодеянье,  
И если б оному внимали завсегда,  
Тиранов не было б на свете никогда;  
Имел бы на земле закон единый царство,  
Вина их бытия: тщеславье и коварство;  
Вина их торжества: безумие и страх.  
Но где рассудок цел, где мужество в сердцах,  
Где рана общая есть собственная рана,  
Не долго слышно там название тирана.

Вывод всей политической проповеди трагедии сформулирован Николевым недвусмысленно: русский вельможа Премысл произносит монолог, в котором обращается к публике:

Исчезни навсегда сей пагубный устав,  
Который заключен в одной монаршей воле!  
Льзя ль ждать блаженства там, где гордость на престоле,  
Где властью одного все скованы сердца?  
В монархе не всегда находим мы отца!

Сам Мстислав, видя свое тиранство, говорит:

О бедные народы!

Кому подвластны вы? кто даст примеры вам?  
Злодейства судия творит злодейства сам.  
Вот, власть, твои плоды, коль смертным ты законы,  
Не скроют царских зол ни титулы, ни короны;  
Но если и цари покорствуют страстям,  
Так должно ль полну власть присваивать царям?  
Такое на себя монархов надеянье  
Невольно их влекло нередко в злодеянье...

Следует указать, что «Сорена и Замир» заключает еще одну бунтарскую тенденцию; Николев выступает в своей трагедии против церкви, против христианства. Мстислав использует церковный обман ради своих личных и неблагоприятных целей; религия служит тирании. Мстислав, подавив вольность половцев, «желает христианство нам в души поселить чрез наглое тиранство», — говорит Сорена. Мудрый же Премысл проповедует Мстиславу веротерпимость совсем по Вольтеру.

Как «Росслав» в Петербурге, так «Сорена» при первой постановке в Москве произвела огромное впечатление на зрителей, среди которых не мало было таких, которые сочувствовали заключенной в ней проповеди. На спектакле был и Петр Иванович Панин, и он плакал и хвалил трагедию. Однако нашлись люди, которые донесли московскому главнокомандующему Брюсу, что в «Сорене» пропо-

ведуются неподходящие идеи. Брюс получил трагедию (в списке), возмутился и отправил царице донесение и самую рукопись, отметив опасные стихи, в частности, реплику Премысла: «Исчезни навсегда...» и т. д. Но Екатерина разрешила пьесу к постановке и к печати, сделав вид, что к ней не относятся тираноборческие тирады Николаева, так как она, мол, не тиран, а мать своих подданных; еще не наступила Французская революция, заставившая Екатерину быть более подозрительной.

**В. В. Капнист.** Общее обострение социально-политической ситуации в 1770—1780 гг., брожение умов перед решительным взрывом во Франции и во время его, напряженность общественной атмосферы, так удручающе подействовавшие на многих дворянских интеллигентов, и, с другой стороны, приведшие к подъему радикализма в творчестве ряда из них (Княжнина, Николаева, Фонвизина), характерным образом отразились и в поэтической деятельности Капниста. Он сильно реагировал на общественные и идейные потрясения своего времени, но колебался в своем отношении к ним, более того, он метался, то будучи обуреваем социальным гневом, то впадая в пессимизм и даже безразличие к социальным вопросам. Так он и соприкоснулся одновременно с Княжниним, Фонвизиним и даже отдаленно с Радищевым с одной стороны, — и с Карамзиным и дворянским меланхолическим сентиментализмом с другой.

Василий Васильевич Капнист (1757—1823) был довольно богатым украинским помещиком. Он был человеком весьма культурным, любителем и ценителем искусств, любителем привольной жизни в деревне, среди книг, «на лоне» дружбы и семьи. В ранней молодости он служил в военной службе, затем несколько раз принимался за штатскую, но в основном он был помещиком и литератором. Еще в 1770-х годах Капнист сблизился сначала с Львовым и Хемницером, затем с Державиным, и все они, вместе с некоторыми другими поэтами, составили литературное содружество, объединенное любовью к искусству, личной дружбой, известными общими моральными навыками, убеждениями, — но и только: ни единства политических взглядов, ни единства литературного пути в этом — как его называют — «кружке Державина» не было.

Капнист был смолоду настроен прогрессивно и вольнолюбиво. Это был либеральный помещик, презиравший бюрократический аппарат царской государственности, равно как шинельную казенную поэзию. Его политическая позиция имела особый характер, вследствие того что он был украинцем и болезненно воспринимал жестокую антинациональную политику Екатерины II на Украине, стремившуюся подчинить украинский народ власти русских помещиков и русских царских чиновников. Капнист почти демонстративно говорил даже в Петербурге по-украински, не хотел отказаться от того, что он считал национальным украинским самосознанием.

В самом начале своего творческого пути Капнист выступил с сатирой (1780), в которой напал на всевластные общественные пороки и на продажных и официальных писателей. Несмотря на расплывчатость критической позиции, неопределенность положительной программы, сказавшиеся в этой сатире, — искреннее воодушевление

сатирика и его резкий тон вызвали неприязненное отношение к молодому поэту в реакционных кругах. В том же журнале, в котором появилась самая сатира (в «Санктпетербургском Вестнике»), вскоре была напечатана полемическая статья, довольно ядовито нападавшая на произведения Капниста. Впрочем, есть все основания утверждать, что статья эта была написана самим Капнистом<sup>1</sup>.

Во всяком случае Капнист переиздал сатиру в 1783 г. в смягченном виде в полуофициальном журнале «Собеседник Любителей Российского Слова» и назвал ее здесь «Сатира первая и последняя», тем самым открыто отказавшись от сатирической поэзии. Эта же неустойчивость свойственна была ему и позднее.

**«Ода на рабство».** 1783 год, год первого издания «Недоросля», год «завещания Н. И. Панина», наконец, год «Росслава», тот год, когда, вероятно, была написана ода «Вольность» Радищева, год победы американской революции, — стал знаменательным годом и для Капниста. В августе 1782 г. Капнист, приехавший из своей Полтавщины в Петербург, поступил на службу в почтовое управление под начальством Безбородко (его устроил на эту службу Львов, сам состоявший в том же ведомстве при Безбородко). Капнист не прослужил и года, когда в начале мая 1783 г. был опубликован указ Екатерины о закреплении крестьян в украинских губерниях. До этого времени украинские крестьяне считались вольными людьми, хотя, конечно, они на самом деле уже давно почти полностью зависели от местного и русского дворянства, подчинявшего их и экономической кабалой и даже внеэкономическим принуждением. И все же потеря последней тени свободы народа была тяжким ударом для Украины. Капнист был потрясен. Немедленно, еще в том же месяце, он бросил службу царскому правительству и уехал на Украину надолго. В том же году он написал свое лучшее стихотворение «Оду на рабство».

Ода посвящена выражению горя и гнева по поводу указа Екатерины, по поводу гибели последних остатков свободы на Украине, как понимал это событие Капнист. Написанная сильными стихами, искренняя и патетическая ода Капниста является образцом бунтарской лирики того стиля, который расцвел во Франции в пору революции, стиля революционного классицизма. В ней можно наблюдать даже некоторую переключку с радищевской одой «Вольность»; не исключена возможность влияния Радищевского произведения на Капниста<sup>2</sup>. Его протест против закрепощения украинских крестьян подни-

---

<sup>1</sup> См. примеч. на стр. 172 «Сочинений Василия Капниста», 1796 г., — где перепечатана эта статья, написанная, может быть, с целью нейтрализовать «ропот», который сатира «произвела во многих домах» (см. там же, стр. 167), а может быть, и просто ради шуточного удовлетворения авторской скромности; писал же Капнист остроумные элиграммы на свои собственные произведения; и даже в конце упомянутого только что томика своих «Сочинений» (1796), внизу последней страницы, после пометы «С указанного дозволения», он поместил забавное двустишие:

Капниста я прочел, и сердцем сокрушился,  
Зачем читать учился.

<sup>2</sup> См. В. П. Семенов, Радищев, Л., 1923.

мается в «Оде на рабство» до антикрепостнического пафоса вообще. При всем то, даже эта ода лишена революционных выводов. Капнист считает положение украинского народа до указа 1783 г. вполне благополучным; в заключении же оды он обращается к Екатерине II с наивной просьбой отменить свой указ и обещает тогда, когда она освободит его народ (но только тогда), воспеть ее. Та же политическая наивность Капниста выразилась в том, что он собрался в 1786 г. опубликовать свою оду в журнале «Новые ежемесячные сочинения», издававшемся при Академии наук под редакцией Дашковой и не без присмотра самой Екатерины. Державину, который должен был по поручению Капниста передать оду Дашковой, пришлось деликатно объяснить ему в письме, что выполнить его намерение нельзя. Повидимому, Капнист понял свою ошибку и смутился духом. Немедленно он решился «загладить» свое бунтарское выступление, хотя и оставшееся известным только немногим друзьям. Повод для этого нашелся. За месяц до истории с попыткой напечатать «Оду на рабство» был опубликован указ Екатерины, в котором повелевалось в подписи под прошениями на «высочайшее имя», писать не «раб», а «верноподданный».

Кое-кто из царских слуг был склонен придать этому указу, какое-то особенное политическое значение: будто бы ликвидировалось звание «раба» в России. Это было отвратительное лицемерие. Перемена слова в подписи прошений ничего не меняла в существе вещей; кроме того, ведь крепостным вообще было запрещено подавать какие бы то ни было жалобы. И вот Капнист счел возможным написать «Оду на истребление на Руси звания раба Екатериною второю в 15 день февраля 1786 года», в которой прославлял наступление «свободы» в России и Екатерину: «Тебе (России) свободу драгоценну Екатерина днесь дарит», Екатерина «оковы с наших рук снимает, И с вый невольничий ярем», «Царица небом ниспосланна Неволн тяжки узы рвет; Россия! ты свободна ныне! Ликуй,—во век в Екатерине ты благодсть бога зреть должна» и т. д. Если Капнист хотел этой одой намекнуть на желательность более серьезных шагов правительства, настоящего освобождения, то его расчет не удался. Ода получилась сервильная. Капнист послал ее Львову для представления императрице, и этой именно одой началось его сотрудничество в «Новых ежемесячных сочинениях».

Ода была напечатана с подписью «Верноподданный В. Капнист».

«Ода на рабство» смогла появиться в печати лишь через 20 лет, уже при Александре I.

**Лирика Капниста.** Значительной популярностью в конце XVIII и начале XIX столетия пользовалась интимная психологическая лирика Капниста. Вообще говоря, как поэт Капнист не был самостоятельной фигурой. В 1780-х годах он испытал влияние Державина; начиная с 1790-х годов и позднее он подчинился влиянию Карамзина (он сотрудничал и в журнале и в альманахах его), Дмитриева, потом Батюшкова. От политических тем Капнист отстранился. От попыток борьбы он перешел к скепсису, неверию в возможность улучшить мир.

Он успокоился на благозвучных, легких стихах, посвященных темам личного чувства, мирного увядания жизни, размышлениям о бренности благ ее. Белинский говорит: «Капнист писал оды, между которыми иные отличались элегическим тоном. Стих его отличался необыкновенною легкостью и гладкостью для своего времени. В элегических одах его слышится душа и сердце»<sup>1</sup>. Капнист наряду с Карамзиным создавал поэзию мелодическую и эмоциональную, поэзию, на которой вырос и Жуковский. Он способствовал образованию того условного поэтического языка, который выражал не столько реальные предметы, сколько «настроения», уводя читателя в сферу эстетического бытия от враждебного быта, и который был доведен до совершенства Жуковским. Сентиментальная меланхолия, эстетизация природы, лирические медитации в духе помещицкого руссоизма и смирения, развернутые поэзией в пору Жуковского, есть уже у Капниста и продолжают жить в его творчестве и тогда, когда определилась роль Жуковского в литературе начала XIX в.

Характерен и культ античной поэзии, «горацианство» и эпикуреизм Капниста, начиная с конца 1790-х годов много переводившего и свободно перелагавшего Горация. Здесь сказалась и тяга к отдаленной античной культуре, непохожей на живую социальную действительность, и тяга к законченному и эстетизированному поэтическому стилю. Капнист видит в Горации учителя в отречении от насущных интересов жизни, в разочаровании от неосторожных надежд; анакреонтизм он истолковывает как поэзию легкого и несколько сентиментального утешения, открывающего мечтательное счастье в мимолетных радостях души. Отделка языка, гармония звукового состава стиха, расчет в каждом обороте фразы, отбор специфически-поэтического словаря, — вся эта тонкая работа над стихом в лирике Капниста идет в направлении созидания той поэтической культуры, которую воспринимал от карамзинистов и юноша-Пушкин.

Впрочем, отказ Капниста от политической активности в области его лирического творчества, пессимистические и сентиментальные настроения, овладевавшие им особенно с самого конца 1790-х годов, не сделали его и в это время реакционером в принципе. Еще в 1790-х годах он мог возмущаться порядками русского самодержавия, мог открыто выступать против них. Да и позднее, — нельзя забыть, что сыновья Капниста были членами декабристских организаций, а сыновья его ближайшего друга И. М. Муравьева-Апостола были виднейшими деятелями декабристского восстания.

**«Ябеда» Капниста.** Свободомыслие Капниста ярко выразилось в наиболее значительном его произведении, знаменитой комедии «Ябеда», пользовавшейся популярностью вплоть до середины XIX в.

«Ябеда» — это комедия-сатира о чиновниках и в частности о судебных чиновниках, о неправосудии, не только не искорененном екатерининским законодательством, но еще распространившемся после введения его в действие. Капнист использовал при написании своей комедии материал процесса, который ему самому пришлось вести,

<sup>1</sup> «Сочинения А. Пушкина».



защищаясь от некоего помещика Тарновского, присвоившего незаконно часть его имения. Эта тяжба и послужила поводом к сочинению «Ябеды». Комедия была закончена Капнистом не позднее 1796 г., еще при Екатерине II, но тогда не была ни поставлена, ни напечатана. Затем Капнист внес в нее некоторые изменения (и местами сократил ее), и в 1798 г. она была издана и одновременно поставлена на петербургской сцене. Она имела успех; прошло четыре представления ее подряд. 20 сентября было назначено пятое, как вдруг Павел I лично распорядился запретить комедию к постановке и экземпляры ее издания изъять из продажи. «Ябеда» была освобождена от запрета только в 1805 г., уже при Александре I.

Сюжетом «Ябеды» является типическая история одного судебного процесса. «Ябедник», ловкий жулик, специалист по судебным процессам Праволов хочет отнять без всяких законных оснований имение у честного, прямодушного офицера Прямикова; Праволов действует наверняка; он усердно раздает взятки судьям; председатель гражданской судебной палаты у него в руках, берет у него взятки и собирается даже породниться с ним, выдав за него свою дочь. Прямиков, твердо надеявшийся на свое право, убеждается в том, что с правом против взяток ничего не сделаешь. Суд уже присудил-было его имение Праволову, но к счастью, в дело вмешалось правительство, до сведения которого дошли безобразия гражданской палаты и Праволова. Последний арестован, а члены суда отданы под суд; Прямиков женится на судейской дочери, добродетельной Софии, которую он любит и которая любит его.

Тема «Ябеды», разгул произвола и грабежа чиновников, была темой острой, злободневной, нужной во времена Капниста да и значительно позднее, в XIX в., не потерявшей своего интереса. Комедия была написана в 1790-х годах, в пору окончательного укрепления бюрократического и полицейского аппарата, созданного Потемкиным, потом Зубовым и Безбородко и, наконец, особенно расцветшего при Павле I. Бюрократия была издавна врагом независимой общественной мысли; бюрократия осуществляла произвол деспота и повторяла его в меньших масштабах «на местах». Бюрократию, верных правительству людей, купленных тем, что им была предоставлена возможность безнаказанно грабить народ, противопоставило правительство попыткам создать и организовать дворянскую передовую общественность. Пути канцелярий, подъяческих уловок «ябеды» чувствовал на себе даже дворянин, если он сам не хотел или не мог войти сотоварищем в круговую поруку властей, высших или низших, если он не мог быть вельможей и не хотел быть каким-нибудь заседателем-взяткобратель. На «ябеду», т. е. на бюрократию, на дикий произвол ее, подкупность, самоуправство напал Капнист в своей комедии также с позиций дворянской общественности. Белинский писал, что «Ябеда» принадлежит к исторически важным явлениям русской литературы, как смелое и решительное нападение сатиры на крючкотворство, ябеду и лихоимство, так страшно терзавшие общество прежнего времени» (указ. соч.).

Резкость и убедительность сатиры Капниста, ее направленность против зла, угнетавшего весь народ, делали ее явлением широкого

социального значения. В самом деле, «Ябеда» заключает не мало штрихов очень метких и очень сильных. Прямо-таки страшна показанная в ней картина безнаказанного, открытого, наглого хозяйничания судебных чиновников в губернии. Вот предварительная, так сказать, суммарная характеристика членов суда, данная в начале пьесы честным понытчиком Добровым Прямикову:

Добров.

...Извольте ж про себя, сударь! вы ведать то,  
Что дому господин, Гражданский Председатель,  
Есть суший истинны Иуда и предатель.  
Что и ошибкой он дел прямо не вершил;  
Что с кривды пошლიной карманы начинил;  
Что он законами лишь беззаконье удит;  
(Показывая, будто считает деньги.)  
И без наличного довода дел не судит.  
Однако хоть и сам всей пятерней берет,  
Но вящую его супруга дань дерет:  
Съестное, питейцо, пред нею нет чужего;  
И только что твердит: даянье всяко благо.

Прямиков.

Вот на! возможно ль быть? А Члены?

Добров.

Все одно;

У них все на один салтык заведено;  
Один Член вечно пьян и протрезвенья нету;  
Так тут какому быть уж путному совету?  
Товарищ же его до травли русаков  
Охотник страшный: с ним со сворой добрых псов  
И шедшую с небес доехать правду можно.

Прямиков.

А Заседатели?

Добров.

Когда, сказать не ложно,  
В одном из них души хотя немножко знать;  
Так чтож? лих та беда, что не горазд читать,  
Писать и поготовь, а на словах заика;  
И так, хотя б и рад, помеха лих велика.  
Другой себя к игре так страстно прирастил,  
Что душу бы свою на карту посадил.  
В суде по Чермному с ним фараон гуляет,  
И у журналов он углы лишь загибает.

Прямиков.

А Прокурор? ужли и он...

Добров.

О! Прокурор,

Чтоб в рифму мне сказать, существеннейший вор.  
Вот прямо в точности всевидящее око:  
Где плохо что лежит, там метит он далеко.  
Не цапнет лишь того, чего недосягнет.  
За праведный донос, за ложный он берет;  
Щечит за пропуск дел, за голос, предложенья,  
За разрешение решимого сомненья,  
За поздний в суд приход, за пропущенный срок,  
И даже он дерет с колодников оброк...

В дальнейшем ходе комедии это описание судебных дельцов подтверждается полностью. Необычайно сильны две центральные сцены ее: пирушка чиновников в III действии и судебное «заседание» в V действии. Вакханалия взяток, невежества, безобразного хамства, полного презрения к закону, упоение своей безнаказанностью, — все это раскрывается в вопиющих чертах, когда чиновники, упившись «дареным» вином, распоясываются и цинично щеголяют своим безобразием. И вот когда пьянство в разгаре, прокурор Хватайко запевает песенку, а все его сотоварищи по узаконенному грабежу подпевают. Эта песенка стала знаменитой: вот ее начало и припев:

Бери, большой тут нет науки;  
Бери, что только можно взять;  
На что ж привешены нам руки,  
Как не на то, чтоб брать?  
(Все повторяют):  
Брать, брать, брать<sup>1</sup>.

Любопытно, что первоначально это место комедии было несколько иным — и не менее остро сатирическим. Когда чинуши упились и их безобразие дошло до предела, хозяин, председатель палаты, приказал петь своей дочери, воспитанной в Москве идеальной девице; и вот эта девица пела, среди пьянства и разгула варваров, грабящих отечество, пела то, чему ее научили в столице, умильную похвальную оду Екатерине II. Контраст слов песни и окружающего должен был произвести эффект необыкновенно сильный. При этом судьи подхватывали последние слова такой «отсебятиной»:

Помути, господь, народ,  
Да накорми воевод!<sup>2</sup>.

Когда это было написано, была жива Екатерина; после ее смерти оставить текст в таком виде было невозможно; заменить оду Екатерине одой Павлу Капнист не решился. Появилась песня Хватайки.

Не менее злую сатиру представляет сцена суда, когда перед зрителем раскрывается воочию картина наглого беззакония, осуществляемого с величайшим спокойствием и даже с каким-то безразличием. И эта сцена пересыпана рядом живых деталей, вызывающих и смех и негодование.

Действие «Ябеды» происходит в провинциальном городе; но картина произвола и развращения бюрократического аппарата, заключенная в комедии, построена как типическая. Судебная палата, изображенная в «Ябед», — образ всей администрации, всего суда, всего российского императорского правительственного аппарата в целом. В этом прежде всего сила комедий Капниста, и этим она предсказывает «Ревизора», с которым имеет и в других отношениях некоторые общие черты.

<sup>1</sup> Примечательно, что А. Н. Островский заставляет своего Жадова в «Доходном месте» петь эту песенку ябедников из комедии Капниста; для него эта песня — символ старого чиновничества.

<sup>2</sup> Г. З. Кунцевич, «Ябеда» В. В. Капниста («Изв. отд. русск. яз. и слов. Академии наук, т. XI, кн. 3, 1906).

Капнист вполне отдает себе отчет в типичности изображаемых им судебных нравов; отдавали себе в этом отчет и правительственные лица и сам царь Павел, запретивший пьесу. Капнист знает, что бюрократизм и произвол расцветают безнаказанно, что практика властей делает их не случайностью, а неизбежной особенностью режима. Характерен в этом отношении конец комедии. Действующие лица комедии вовсе не считают, что решение сената об отдаче членов гражданского суда под суд уголовной палаты — нечто опасное: «Авось-либо и все нам с рук сойдет слегка» — говорит служанка Анна, а умный Добров поясняет:

Впрямь: моет, говорят, ведь, руку де рука;  
А с уголовною гражданская палата  
Ей-ей частехонько живет за панибрата;  
Не то, при торжестве уже каком ни ест  
Под милостивый вас подвинут манифест.

И в заключение Анна заявляет, что и на худой конец награбленное останется у грабителя; худшее, что угрожало взяточникам, по практике эпохи, — это ошельмование, насильственная отставка, но с сохранением «благоприобретенного» имени; «лозунг» взяточников, заканчивающий комедию, таков:

Жить ябедой и тем: что взято, то и свяго.

Впрочем, несмотря на всю эту, столь острую, постановку вопроса, сам Капнист не имеет в виду потрясать основы российского государственного строя. Он против бюрократического режима, но социальные основы дворянской монархии для него святы. «Законы святы, но исполнители — лихие супостаты», — вот известная формула, предложенная Капнистом в «Ябед». Тем не менее сила его сатиры была так велика, что жало ее — для зрителя — направлялось именно против всего строя в целом.

Как и две комедии Княжнина, «Ябеда» написана в стихах; Капнист хотел поднять этим значение своей пьесы, поскольку именно большая пятиактная комедия в стихах воспринималась в классической традиции, как жанр более серьезный, более ответственный в идейном смысле, чем небольшая прозаическая комедия. Капнист выдерживает в «Ябед» правила и каноны классицизма самым тщательным образом. Впрочем, он истолковывает эти каноны не совсем так, как они применялись во Франции в пору развитого классицизма, а скорее ближе к тому, как они оформились в комедиях Княжнина. «Ябеда» — не «комедия характеров» и совсем не «комедия интриги». Это комедия социальная; ее задача — пропагандировать политическую мысль, показав не отдельного типического человека, зараженного таким-то пороком, а показав типическую среду. И в этом отношении Капнист следует не столько буржуазной драматургии Запада, сколько традиции, уже созданной Фонвизиним, определившим тип русской драматической сатиры на много десятилетий вперед. У Капниста, как у Фонвизина, на сцену проникает быт. Собирательные «массовые» сцены, вроде судебной пирушки, чрезвычайно показательны в этом смысле. Мотив судебного заседания на сцене не в первый раз введен в комедию Капнистом; мы найдем его

и у Расина («Сутяги») и у Сумарокова («Чудовищи»); но у обоих классиков, и русского и французского, на сцене не подлинный суд, а лишь буффонада, пародия суда. Наоборот, у Веревкина в пьесе «Так и должно» (1773) уже налицо сатирическое изображение настоящего суда; но эта пьеса — сентиментальная драма, один из первых опытов усвоения западных веяний раннего реализма в русской литературе. И у Капниста в «Ябеде» мы усматриваем возникновение реалистических элементов и тенденций в сатирическом течении русского классицизма.

---

Я. Б. Княжнин, Сочинения, т. I—II, СПб 1847—1848.

Я. Б. Княжнин, Вадим Новгородский, с предисл. В. Саводника, М. 1914.

А. Галахов, О сочинениях Княжнина («Отечественные Записки» № 4—12, 1850).

В. Я. Стоюнин, Княжнин-писатель («Исторический Вестник» № 7, 8, 10, 1881).

Ю. Веселовский, Я. Б. Княжнин, М.

М. А. Габель, Литературное наследство Я. Б. Княжнина («Литературное наследство» № 9—10, 1933).

Н. К. Гудзий, Об идеологии Княжнина («Литературное наследство», № 19—21, 1935).

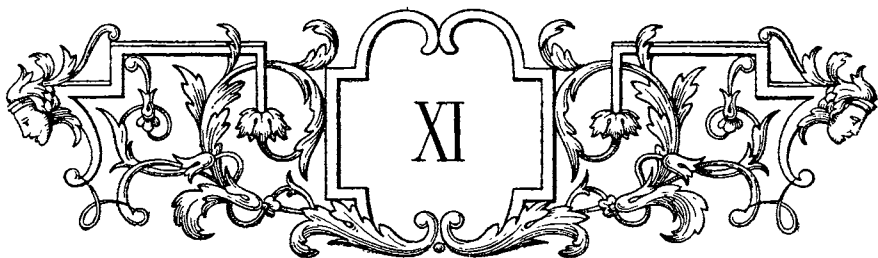
А. А. Чебышев, Н. П. Николев, Воронеж, 1891.

А. П. Кадлубовский, Николев и трагедии Вольтера, («Изв. отд. русск. языка и словесн. Акад. наук», т. I, 1907).

В. В. Капнист, Сочинения, СПб 1849.

Г. З. Кунцевич, «Ябеда» В. В. Капниста, («Изв. отд. русск. яз. и лит. Акад. наук», т. III, 1906).

---



## Д Е Р Ж А В И Н

**Б**ОЛЬШОЙ идейный подъем 1780—1790-х годов, связанный с политическими событиями этого времени в России, на Западе и даже в Америке, не только не задушенный реакцией Екатерины II, но еще более радикализированный ею, выразился и в росте политического протеста в либеральном крыле литературы (Фонвизин, Княжнин и др.) и в углублении чисто художественных исканий лучших деятелей русской литературы. В разных участках литературы возникает тяга не только к резкой, решительной постановке политических проблем, но и к поискам методов понимания и изображения конкретной действительности, личности, природы, общества. Освободительная политическая мысль звучала со сцены в трагедиях Княжнина и Николева. Но не меньшее значение имело и то, что освободительная мысль формировала самое отношение к проблемам человека и общества даже у тех лучших представителей русского искусства, которые, казалось бы, чуждались социально-политического радикализма.

«Открытие» личности, требующей свободы для своего человеческого «я», «открытие» реальности индивидуального бытия, попирающего навязанные ему схемы, «открытие» природы, живой и вещественной, окружающей человека, — все это были новые идеи в литературе, соотносимые с теми художественными и философскими тенденциями западной освободительной мысли, которые получили наиболее яркое выражение в творчестве Жан-Жака Руссо. Здесь ставился вопрос о подступах к реализму, как передовому мировоззрению в искусстве, о подготовке материалов для него. В этом смысле глубочайшим образом связано с общеевропейскими и в частности с русскими передовыми течениями мысли конца XVIII столетия творчество величайшего русского поэта до Пушкина, одного из титанов могучего русского слова, Гаврилы Романовича Державина, сыгравшего огромную роль в освобождении русской литературы от

классицизма и формировании элементов будущего реалистического стиля.

**Биография и творческий путь Державина.** Родители Гаврилы Романовича Державина (1743—1816) были мелкопоместными дворянами в глухой провинции, в Казанской губернии. «Родовая» среда Державина — это дворянская голь, полунищая, дикая, жадная. Сам Державин писал впоследствии, что отец его «имел за собой, по раздслу с пятерыми братьями, крестьян только десять душ, а мать пятьдесят». Когда отец Державина умер (Гавриле в это время было 11 лет), семья совсем обеднела.

По закону дворянские сыновья обязаны были учиться. И вот Державина стали учить; это было дело сложное, так как кругом царила полнейшая дикость. Мать Державина едва умела писать. Сначала Гаврилу обучал какой-то дьячок или пономарь, нечто вроде фонвизинского Кутейкина; потом мальчик попал вместе с отцом в Оренбург и здесь обучался в школе ссыльного преступника, осужденного на каторжные работы, немца Иосифа Розе; этот Вральман ничего не знал сам, но умел хитро придумывать для своих учеников мучительные наказания. После смерти отца Державина, его обучал гарнизонный школьник Лебедев, а затем артиллерии штык-юнкер Полетаев; эти учили главным образом математике, как и полагалось Цыфиркиным, но сами мало что смыслили и толком научить ничему не могли. Наконец, в Казани была открыта гимназия, и Державин поступил в нее (1759). Впрочем, в гимназии учили также плохо. Державин отличился в гимназии чертежами и рисунками, сделанными пером; в виде награды он был записан в гвардию. В начале 1762 г. он был вытребован в полк, и, не окончив гимназии, отправился в Петербург. Державину было 19 лет; он оказался солдатом Преображенского полка. Он был беден, мало образован, не родовит, не имел никаких связей; он дослужился до первого офицерского чина только через десять лет.

Державин медленно поднимался по служебной лестнице, получая унтер-офицерские чины; в 1772 г. он стал, наконец, офицером, прапорщиком. Ему было двадцать девять лет. В следующем году разразилось пугачевское восстание. Державин поехал подавлять восстание. Когда оно было потоплено в крестьянской крови, он потребовал награды. Но его неуживчивый характер, самоуправство, нежелание считаться ни с кем, нажили ему сильных врагов. В конце концов, в 1777 г. Державин был переведен в штатскую службу с чином коллежского советника и ему было дано именование в Белоруссии с тремя стами крестьян.

Надо было делать штатскую карьеру. Державин добился личного знакомства с генерал-прокурором Вяземским, вошел в его свиту и устроился на службу в сенат. Он остепенился. Немедленно после поступления в сенат он начал свататься к Екатерине Яковлевне Бастидон, в которую влюбился с первого взгляда; ей было шестнадцать лет, ему тридцать четыре. Свадьба состоялась в 1778 г.

Когда Державин, поссорившись с Вяземским, принужден был уйти со службы из сената (в начале 1784 г.), он получил чин действительного статского советника (т. е. генеральский чин).

Карьера была, в сущности, сделана. В это время Державин был уже знаменитостью как поэт.

Он начал писать стихи с юности. В казарме он сочинял письма и прошения для офицеров и солдат и казарменные стишки. Он читал русских и немецких поэтов и пытался подражать им. В 70-х годах он писал уже песни, басни, оды, эпиграммы; все это было еще очень наивно, неумело и в высшей степени подражательно. Это были вирши полуграмотного офицера. Но кое-где уже видны своеобразные, державинские черты, и весь облик поэтической системы уже предсказывает будущего поэта. В 1773 г. Державин впервые выступил в печати — анонимно — с прозаическим переводом с немецкого. В 1776 г. он издал книжечку «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае» (в Поволжье, где Державин одно время был во время пугачевского движения).

В конце 70-х годов Державин сблизился с Н. А. Львовым. Львов, Державин, Капнист, Хемницер составили как бы особую литературную дружескую группу. Державин был самым старшим в этом кружке; ему, начинающему поэту, было в 1779 г. тридцать шесть лет. Но они все были более образованы, чем Державин; гениальный поэт учился у своих культурных друзей. Друзья надолго сохранили право контроля над его творчеством, в особенности Львов, отчасти Капнист (Хемницер в 1782 г. уехал в Смирну и умер там через два года). Львов, например, проявлял себя иной раз как решительный судья, весьма вольно обращающийся с авторским самолюбием Державина. Он переправлял его стихи. Державин принимал часть вариантов Львова, другие отвергал или же сам исправлял стихи иначе, чем Львов, но вследствие его указаний<sup>1</sup>. Львов был центром всего кружка.

В сущности, этот изящный эстет-диллетант, поэт, близкий Карамзину, тонкий интеллигент и остроумный придворный, и по своему личному характеру и по характеру своего творчества был довольно далек от Державина. В свою очередь либерал-помещик Капнист и разночинец Хемницер были людьми и писателями, несходными ни друг с другом, ни с Львовым и Державиным. Кружок Державина был объединением личным, дружеским, объединением поэтов, желавших обновления русской литературы, но не связанных единой творческой платформой. К кружку Львова — Державина потом примкнули и другие: И. И. Дмитриев, А. С. Хвостов, П. В. Бакунин.

Около 1779 г. Державин осознал свой самостоятельный путь в поэзии. В 1805 г. он вспоминал о том, что до этого времени он «хотел подражать г. Ломоносову, но как талант сего автора не был с ним внушаем одинаковым гением, то, хотел парить, не мог выдерживать постоянно красивым набором слов свойственного единственно российскому Пиндару велелепия и пышности. А для того

---

<sup>1</sup> История текстов Державина освещена в огромных по объему и весьма богатых по материалу (хоть и не всегда абсолютно точных) примечаниях Я. К. Грота к «Сочинениям» Державина, изд. Академии наук (9 томов, СПб 1864—1883; 7 томов, СПб 1868—1878). См. также Л. К. Ильинский, Из рукописных текстов Г. Р. Державина. «Известия отделения русского языка и словесности Академии наук», т. XXII, кн. I, 1917.



с 1779 г. избрал он совсем особый путь, будучи предводим наставлениями г. Батте и советами друзей своих Н. А. Львова, В. В. Капниста и И. И. Хемницера, подражая наиболее Горацию». Теория Батте, автора книг «Искусства, сводимые к одному принципу» (1746) и «Курс литературы» (1750), могла помочь Державину проповедью подражания природе, большей свободой поэта в восприятии действительности, чем это допускалось классицизмом XVII в.<sup>1</sup> Советы друзей толкали Державина в том же направлении, — в сторону большего доверия к самому себе, к своему вдохновению и меньшего доверия принципу подражания образцам, поэтам-предшественникам.

В 1779 г. появились первые значительные произведения Державина, напечатанные анонимно, главным образом в журнале «Санкт-петербургский Вестник»: «Ключ», «На рождение порфирородного отрока», «На смерть кн. Мещерского» (в ранней редакции, менее совершенной, чем общеизвестная позднейшая). Ценители литературы обратили внимание на неизвестного поэта. В оде «Ключ», содержавшей комплимент Хераскову по поводу выхода в свет его «Россиады», читателей не могли не поразить яркие образы природы, конкретная словесная живопись. Здесь учителем Державина был не столько теоретик Батте сколько немецкие поэты, закладывавшие первые основы романтической литературы в своей стране: Галлер, Клейст, затем Клопшток и целая плеяда его учеников. Державин, владевший немецким языком, хорошо знал немецкую поэзию XVIII в.; в его бумагах сохранились неизданные до сих пор стихотворные переводы с немецкого, — среди них превосходный перевод одной из больших религиозно-философических од Клопштока; Державин глубоко понял не только стиль оригинала, но даже свободный (без размера) стих его.

В оде «На смерть кн. Мещерского» Державин открыл своим современникам не только новые для них глубины философской мысли, объединяющей судьбы человека и природы в общей концепции жизни мироздания, но и недоступный русской поэзии до него лиризм индивидуальной человеческой души. По внешности это была как будто обычная ода-медитация в духе Хераскова. Но сила человеческого переживания, выраженного в ней, явно выводила ее за пределы херасковского классицизма. Ода Державина сближалась со страстной поэзией смерти, с поэзией раннего английского романтизма, усвоенной и проповедуемой немецкими поэтами, начиная с Клопштока; «Ночи» Юнга звучат и в одах самого Клопштока, и в оде Державина.

В 1780—1784 гг. Державин писал оду «Бог», ставшую одним из наиболее знаменитых его произведений<sup>2</sup>. Он выступил в ней против атеизма французских материалистов XVIII в. вовсе не с официально-церковных позиций, а опираясь на романтическое мировоззрение, на чувство слияния человека с природой, с целым мирозданием; он

<sup>1</sup> См. Машкин, Державин и Батте, «Вестник образования и воспитания», кн. 5—6, Казань 1916.

<sup>2</sup> Она была переведена на французский язык не менее 15 раз, на немецкий — не менее 8, несколько раз на польский. Кроме того, — на английский, итальянский, испанский, шведский, чешский, латинский, греческий и даже японский.

и здесь был учеником ранних романтиков Германии и (через них) — Англии.

В 1782 г. Державин написал оду «К Фелице». Ода стала известна в придворных кругах. О ней заговорили. Державин сразу стал знаменит. Он вошел в литературу с торжеством. Он стал знаменем нового искусства, и этим знаменем до поры до времени воспользовалось правительство. Ода «К Фелице» подала мысль издавать журнал, — и вот под редакцией кн. Дашковой и под покровительством и при активнейшем участии Екатерины II начал выходить «Собеседник Любителей Российского Слова». Первый номер журнала (1783) открывался одой «К Фелице». Далее и в этом номере и в следующих шли в изобилии стихи Державина. Державина хвалили в журнале в стихах и в прозе. Его стихи обсуждали, за него боролись. Ода «К Фелице» произвела такое сильное впечатление потому, что новая система, намеченная уже Державиным в предшествующих стихотворениях, одержала здесь победу в наиболее, казалось, традиционном жанре русской поэзии, в оде, посвященной похвале императрице. Казалось, тип такой оды был навсегда установлен Ломоносовым. Многочисленные эпигоны поставляли еще в 1780-е годы множество стандартных од, отвлеченных, условных, наполненных обязательным «парением» и надоевшими восторгами, отлитыми в застывшие формулы «высокого штиля». Но вот появляется похвала императрице, написанная живой речью простого человека, говорящая о простой и подлинной жизни, лирическая без искусственной напряженности и в то же время пересыпанная шутками, сатирическими образами, чертами быта. Это была как будто и похвальная ода и в то же время значительную часть ее занимала как будто сатира на придворных; а в целом это была и не ода и не сатира, а свободная поэтическая речь человека, показывающего жизнь в ее многообразии, с высокими и низкими, лирическими и сатирическими чертами в переплетении — как они переплетаются на самом деле, в действительности, как они переплетались у Шекспира, возрожденного тем течением европейской литературы, с которым был связан Державин.

Я. Б. Княжнин писал в 1783 г.:

Я ведаю, что дерзки оды,  
Которы вышли уж из моды,  
Весьма способны докучать;  
Они всегда Екатерину,  
За рифмой без ума гонясь,  
Уподобляли райску крину;  
И в чин пророков становясь,

Вещая с богом, будто с братом,  
Без опасения пером  
В своем взаймы восторге взятом  
Вселенну становя вверх дном,  
Отсель в страны богаты златом  
Пускали свой бумажный гром;  
(„К кн. Дашковой».)

Поэт Е. И. Костров приветствовал Державина «Письмом к творцу оды, сочиненной в похвалу Фелицы, царевны Киргизжайсацкой»; здесь он писал, стараясь поддаться сам под тон Державина:

Скажи, пожалуй, как без лиры, без скрипицы,  
И не седлав притом Парнаска бегунца,  
Воспел ты сладостно деяния Фелицы  
И животворные лучи ее венца?..  
...А чтоб царевну столь прославить,

Утешить, веселить, забавить,  
 Путь непротоптаный и новый ты обрел...  
     Царевне похвалы вещая,  
     Пашей затеи исчисляя,  
 Ты на гудке гудил и равно важно пел;  
 Презрев завистных совесть злую,  
 Пустился ты на удалию;  
 Парнас, отвагу зря, венец тебе соплел...  
 ...Наш слух почти оглох от громких лирных стонов,  
 И полно, кажется, за облаки летать;  
 Чтоб, равновесия не соблюдя законов,  
 Летя с высот, и рук и ног не изломать..  
     Признаться, видно, что из моды  
     Уж вывелись парящи оды;  
 Ты простотой умел себя средь нас вознесть...

Ода «К Фелице» была представлена Екатерине, и Державин был награжден. Его поэзия отныне играла существенную роль в поддержке его карьеры.

В мае 1784 г. Державин опять поступил на службу; он получил место олонекского губернатора. Больше года он провел в Петрозаводске и в губернии; но стремление Державина добиваться свободы действий во всех делах поссорило его с начальником, генерал-губернатором (наместником) олонекским и архангельским, Тутолминым; Державин добился перевода в Тамбов также губернатором. Здесь он опять занял неприязненную позицию по отношению к наместнику Гудовичу. Дошло до того, что наместник стал подавать на Державина жалобы, обвиняя его в превышении власти, дерзости и т. п. Державин был отрешен от должности и предан суду сената. В январе 1789 г. он приехал в Москву, где должен был жить до окончания процесса. Начались хлопоты — через друзей, через секретаря, посланного для этого в Петербург. В конце концов Державин был оправдан. Он приехал в Петербург и стал добиваться службы. Он рассчитывал при этом на свои стихи, например на оду «Изображение Фелицы», написанную в это время не без практической цели.

В 1791 г. Державин был назначен секретарем императрицы. Екатерина предполагала, что «поощрение» заставит Державина прославлять ее в стихах; но ее надежда не оправдалась. Придворной ловкости у Державина не было. Он был резок с царицей, надо-едал ей придирчивостью к мелочам и мешал своей честностью. Екатерина решила отделаться от него. В сентябре 1793 г. Державина назначили сенатором с чином тайного советника и с орденом. Это была почетная опала.

Потом Державин был сделан президентом коммерц-коллегии.

При Павле Державин сначала пошел было в гору, но вскоре поссорился с царем; в результате — указ царя сенату о том, что Державин «за непристойный ответ, им перед нами учиненный, отсылается к прежнему его месту». Державин написал оду «На новый 1797 год», — похвалу Павлу, и дела его поправились. Павел давал ему поручения, потом в течение шести дней он получил пять разнообразных и отчасти противоречивых назначений.

При Александре в 1802 г., Державин был назначен министром юстиции. Он неукротимо вел свою линию, протестовал против нов-

шесть, ссорился с другими министрами, с Сенатом. Через год ему пришлось выйти в отставку. Он сохранил жалование и положение при дворе. Он прожил последние тринадцать лет своей жизни на покое — богатым помещиком: зимой в Петербурге, в своем большом доме на Фонтанке, летом в имении Званке на берегу Волхова. У него было 1300 крепостных «душ». В это время он был женат уже вторично: Екатерина Яковлевна умерла в 1794 г. и вскоре Державин женился на Дарье Алексеевне Дьяковой; одна ее сестра была замужем за Капнистом, другая — за Львовым.

Державин добился всего, о чем он только мог мечтать во времена своей молодости: он был богат, он имел высший чин в государстве, он имел ордена, звания. Он добился всего без большого образования, без связей, без знатной родни. Его неукротимая воля к жизни, мощь его дарования, его энергия, его независимость, все это делало его незаурядной, могучей личностью. На закате своих дней Державин видел себя окруженным почетом и уважением.

Уже к 1790-м годам его слава как поэта возросла необычайно. Критика умолкла, и общим голосом он был признан величайшим поэтом эпохи. Его прославляли на все лады. Литературная молодежь благоговела перед ним. Он сам, уверовав в свою гениальность, много работал над своими стихами, постоянно усовершенствовал их и двигался вперед от одной творческой победы к другой. Он завоевал успех одами типа «Фелицы», включавшими элементы сатиры, одами на гражданские темы, и в то же время лишенными напряженной «высокости» торжественной оды старой традиции. Затем появилась ода на взятие Измаила (1790), вся выдержанная в величественных тонах, чуждая сатирических нот, и это была новая победа Державина.

1790-е годы — эпоха наибольшего расцвета творчества Державина. Граждански-сатирическая ода приобретает у него наивысшее звучание в таких, например, произведениях, как «Вельможа» — патетическая, смелая сатира на порочных правителей государства, соединяющая насмешку с высоким гневом и с прославлением идеала мудрого государственного мужа. К этому же периоду относится работа над крупнейшей одой Державина «Водопадом», в которой говорится о смерти «великолепного князя Тавриды», Потемкина. Начиная с середины 1790-х годов Державин все более обращается к разработке короткого, легкого интимно-лирического стихотворения, «анакреонтической» оды. Не покидая крупной поэтической формы, он создает целые циклы маленьких стихотворений нового типа.

Он стремится к изяществу стиля и стилю, к овладению искусством уловления и выражения мимолетных настроений, мимолетных живых картинок природы, человека, быта. Он создает ряд маленьких шедевров в этой новой форме, например «Русские девушки», обаятельный образ народной пляски. Одновременно идет усвоение растущих в Европе тенденций романтизма. Державин все более заинтересован идеей возрождения национальных форм искусства, в частности, поэтики северных народов, к которым он причисляет и русский народ. Он все шире пользуется образами поэзии битв, сумрачной природы Севера, поэзии бури и ночи, ставшими популярными во всей Европе под влиянием «Поэм Оссиана» Макферсона (1760). Оссианизм за-

хватывает Державина. Мы встречаемся, например, с оссиановскими мотивами в «Водопаде» или в оде «На победы в Италии»:

Ударь во сребреный, священный,  
Далеко-звонкий, Валка, щит:  
Да гром твой, эхом повторенный,  
В жилища Бардов восшумит.  
Встают.— Сто арф звучат струнами,  
Пред ними сто дубов горят,

От чаши круговой зарями  
Седые чела в тьме блещут."  
Но кто там белых волн туманом  
Покрыт по персям, по плечам,  
В стальном доспехе светит рдяном,  
Подобно синя моря льдам?...

Здесь и северная мифология норманнов (Валка, Валкирия, божественная дева-воин; Бард — певец). и оссиановские сто арф и сто дубов, и романтическая туманная образность.

Все эти течения и виды творчества развиваются в поэзии Державина и позднее, в XIX столетии, — как и мощная струя реалистического изображения жизни, быта, природы, давшая один из величайших шедевров Державина — «Евгению. Жизнь Званская», эту эпопею обыденного быта, нарисованного со всеми ее каждодневными подробностями и в то же время воспетого с глубоким лиризмом.

На старости лет Державин попробовал свои силы в драматургии, и увлекся ею. Он написал в 1807—1808 гг. три трагедии: «Ирод и Мариамна», «Евпраксия», «Темный»; неоконченной осталась трагедия «Атабалибо, или разрушение Перуанской империи». К 1806 г. относится «героическое представление» Державина «Пожарский, или освобождение Москвы». В том же году написана «детская комедия» «Кутерьма от Кондратьев»; затем Державин писал оперы; сюда относится комическая «народная опера» «Дурочка умнее умных», «Рудокопы» (пьеса, в которой Державин попытался изобразить рабочих), «Грозный, или покорение Казани». Раньше всех других пьес Державина (кроме «прологов», — аллегорических пьесок, которые он писал для торжественных празднеств еще с 1780 годов) написано «театральное представление с музыкой», т. е. тоже опера «Добрыня», опыт театральной обработки материала сказок, былин, народных песен. Драматические произведения Державина не имели успеха и не отличались сколько-нибудь значительными достоинствами. Местами в них находятся прекрасные стихи, но построить драматическое действие Державин, лирик по натуре, не умел.

В 1811 г. Державин начал работать над теоретическим трактатом «Рассуждение о лирической поэзии или об оде» (опубликованном до сих пор неполностью). Он старался использовать для этого труда сочинения русских и западных теоретиков литературы. Многие в эстетических течениях Запада ему было известно не непосредственно, а по рассказам его образованных друзей, например историка-монаха Евгения Болховитинова. «Рассуждение» Державина получилось довольно наивным, нимало не исчерпывающим его собственного практического опыта поэта. Все же кое-что в нем характерно. Державин, во многом повторяющий уже архаическую риторику и поэтику времен Ломоносова и даже Тредиаковского (он приводит много примеров именно из Ломоносова), в то же время вводит ряд положений и формулировок, отражающих его собственные поэтические искания. Так, его представления о поэтическом творчестве базируются на романтической теории вдохновения. Он пишет:

«Лирическая поэзия показывается от самых пелен мира. Она есть самая древняя у всех народов; это отлив разгоряченного духа, отголосок растроганных чувств, упоение или изливание восторженного сердца. Человек, из праха возникший и восхищенный чудесами мироздания, первый глас радости своей, удивления и благодарности должен был произнести лирическим восклицанием. Все его окружающее: солнце, луна, звезды, моря, горы, леса и реки напояли живым чувством и исторгали его гласы. Вот истинный и начальный источник оды; а потому она не есть, как некоторые думают, одно подражание природе, но и вдохновение оной, чем и отличается от прочей поэзии. Она не наука, но огонь, жар чувство». И затем: «Вдохновение, вдохновение, повторяю, а не что иное, наполняет душу лирика огнем небесным».

Державин не чужд началкам исторического взгляда на литературу; он понимает, что характер поэзии различных эпох и народов зависит от их исторической судьбы. Он допускает и роль индивидуальности в творчестве. Тем самым он преодолевает механистичность рационалистической теории классицизма. «Климат, местоположение, вера, обычаи, степень просвещения и даже темпераменты имели над всяким поэтом свое влияние. Но вообще примечается, что чем народ был дичее, тем пламеннее было его воображение, отрывистее и короче слог, менее связи, распространения и последствий в идеях, но более живописной природы в картинах и более вдохновения. Напротив того, у образованных обществ более разнообразия, распространения, приятности, блеску в мыслях и мягкости в языке».

Державин, поэт ярких, вещественных образов, требует и теоретически от поэзии картинности: «В превосходных лириках всякое слово есть мысль, всякая мысль — картина... «высокость бывает двойкого рода. Одна — чувственная и состоит в живом представлении веществ; другая — умственная и состоит в показании действия высокого духа». И Ломоносов и классики творили, конечно, высокую «умственную»; наоборот, Державин не приемлет ее в лирике; он пишет: «Первая принадлежит к лире, а другая к драме». Поэзия, по Державину, «не что иное есть, как говорящая живопись». «Картинность» поэзии сочетается для Державина с антиклассическим культом чувствительности, мечты, фантазии: «Блестящие, живые картины, то-есть с природою сходственные виды... мгновению мягких или чувствительных людей поражают воображение и производят заочно в них фантазию (мечты) или фантастические чувства».

В самых основах своей эстетики и в особенности в своей конкретной поэтической деятельности Державин отвечал на художественные запросы, поставленные передовыми мыслителями его времени, теоретиками грядущего романтизма и раннего буржуазного реализма — Винкельманом и, с другой стороны, Дидро<sup>1</sup>.

В 1811—1812 г. Державин написал свои «Записки», обширную автобиографию, дающую обильный материал нравоописания эпохи, а ещё раньше, в 1809 г., он начал диктовать подробные примечания к своим стихотворениям. В 1798 г. под наблюдением Карамзина был издан первый (и единственный) том «Сочинений» Державина. В 1804 г. вышел сборник «Анакреонтические песни». В 1808 г. появились четыре тома «Сочинений» Державина, и пятый том этого издания — незадолго до его смерти, в 1816 г.

В 1790 г. Державин познакомился с молодым Карамзиным; между ними установились добрые отношения. Державин приветствовал творчество Карамзина (стихотворение «Прогулка в Сарском Селе») и усердно сотрудничал в его «Московском журнале». Это не помешало ему примкнуть с 1804 г. к кружку писателей-арханстов,

<sup>1</sup> См. работу Е. Я. Данько, Державин и изобразительное искусство. Сборник «XVIII век», т. II (печатается).

противников карамзинских литературных реформ. Не разделяя полностью позиций этого кружка, Державин испытал, однако, влияние его идейного руководителя А. С. Шишкова, пытаясь совместить начала обеих враждующих школ. С 1807 г. кружок установил еженедельные собрания, причем один раз в месяц собирались у Державина. В 1811 г. кружок организовался в общество «Беседа Любителей Российского слова», открытые собрания которого устраивались с большой пышностью в специально для этого отделанном зале дома Державина. В то же время Державин не забывал и Карамзина, а когда появился Жуковский, признал его дарование; сохранился набросок Державина, относящийся к его последним годам:

Тебе в наследие, Жуковский,  
Я ветху лиру отдаю;

А я над бездной гроба скользкой  
Уж, преклоня чело, стою...

8 января 1815 г. действительный тайный советник Державин, важный вельможа, экс-министр и один из последних екатерининских «столпов», прославленный поэт, общепризнанный величайший лирик русской литературы, приехал в Царскосельский лицей на публичный экзамен. Пятнадцатилетний Пушкин читал перед ним свои стихи. «Державин был в восхищении: он меня требовал, хотел меня обнять», — записал Пушкин через 18 лет.

9 июля 1816 года Державин умер.

Путь Державина в литературе, путь к успеху, а потом к славе, был необычен для XVIII в., и уже это создавало ему особое, свое собственное место в литературе. Он нигде не обучался поэзии, он не прошел через дворянские кружки или салоны, он не имел ничего общего ни с московской духовной академией, ни с московским университетом или иными признанными «очагами» словесной культуры дворянской интеллигенции. Он пришел в литературу из среды самой элементарной, грубой и чуждой искусству. Творчество Державина началось грамотками для солдатских жен и площадными прибаутками на гвардейские полки. Он сочинял сатирические стишки на сослуживцев и начальников или, например, «Стансы» некоей солдатской дочери Наташе. Поэзия пришла к Державину в бытовом окружении; «стишки» на случай, написанные казарменным грамотеем, а не сознательная подготовка к поэтическому делу, — вот от чего исходил Державин.

Вдалеке от литературы, не подозревая, повидимому, о борьбе идеологических течений внутри дворянской культуры, о сложной эволюции литературных групп, ложившейся бременем на память и совесть каждого из современных признанных писателей, в Преображенском полку, потом на фронте во время пугачевского восстания, между кутежами, картежом, поисками карьеры, протекла подготовка Державина к его литературному труду; подготовка эта не была нарочитой; Державин навсегда остался чиновником, администратором, наконец, барином, пишущим стихи, так же, как он начал свою карьеру солдатом, пописывающим вирши; пришла слава, и неправильные пути, приведшие к ней Державина, оказались исторически самыми лучшими, а практически деловая, жестокая житейская подготовка Державина позволила ему разорвать пути самых разнообраз-

ных норм, правил и штампов в составе поэзии, в общем облике ее и даже в типе поэта как носителя поэтического творчества.

На всю жизнь Державин остался человеком без серьезного образования. В молодости он читал Ломоносова и Сумарокова, но «более других ему нравился, по легкости слога, г. Козловский», — это пишет сам Державин в своих «Записках», а Козловский был незначительным эпигоном — не больше. На старости лет Державин восхищался Бобровым, наряду с Жуковским, и даже бездарным Кованькой. Если для Шишкова «Беседа» была оплотом литературного, языкового и даже, более того, политического правоверия, то для Державина — собранием добрых людей, старичков и молодежи («так себе, переливаем из пустого в порожнее» — это его определение работ «Беседы», вернее, кружка, из которого она выросла); тем не менее он был председателем одного из разрядов «Беседы».

Теоретическое мышление Державина было вообще элементарно и не оригинально. Он шел в этом отношении по течению. Когда с конца 1800-х годов поднялась волна административной мистики, шедшей от правительства, Державин с усердием, достойным лучшего применения, занялся сопоставлением библейских текстов с отдельными фактами современности, вроде того, что библейское «Восстанет Михаил, князь великий» относится непосредственно к Михаилу Илларионовичу Кутузову, который при «поручении ему в предводительство армии как бы нарочно пожалован князем, чтобы сблизиться со священным писанием», или же исчислением «звериного числа» 666, сложенного из цифровых обозначений букв имени Наполеона («Гимн лиро-эпический»). Между тем, мистика была органически чужда мироощущению Державина, выразившемуся в его реальных, жизненных, бодрых стихотворениях. Еще раньше он с такой же примитивностью обрубивался на французскую революцию, не стараясь понять ее глубоко, как понимали ее друзья, вроде Радищева, и умные враги ее, вроде Карамзина.

Однако же Державин обладал в высшей степени общим недифференцированным, вероятно, даже бессознательным чутьем своей эпохи, чутьем потребностей, задач, путей истории и искусства. Он с величайшей яркостью выразил тенденции развития европейской и в частности русской культуры своего времени. Может быть его свобода от груза книжной традиции позволила ему свежее воспринять более широкие веяния передового движения человечества. «Невежество было причиной его народности, которой, впрочем, он не знал цены; оно спасло его от подражательности, и он был оригинален и народен, сам не зная того», — сказал о Державине Белинский («Литературные мечтания»).

Державин переводил Шиллера и Гёте; он вводил в русскую поэзию предромантические элементы, мотивы оссианизма, мотивы фольклора и др. Он двигался вместе со своей эпохой и мало старел, т. е. он не застывал. Он все время, еще в 1800-х годах, растет и уже глубоким стариком находит свое место не на полке «классиков», а среди живых молодых сил грядущей пушкинской эпохи. Старческие вещи Державина, начиная с анакреонтических од или «Жизни Званской» и кончая «Полигимнией» 1815 г., заканчивающей последний



том его стихотворений, сближаются с творчеством деятелей новой поэзии от Батюшкова до Востокова.

Державин сам не очень хорошо понимал свое собственное искусство. На старости лет он был склонен считать свои неудачные трагедии своими шедеврами; театральная дирекция была в затруднительном положении, потому что ставить эти трагедии она не решалась, а отказать Державину было не легко. И в то же время Державин был, без сомнения, одним из величайших мастеров русского стиха, стихийно создавшим тончайшие, совершенные, художественно необычайно глубокие произведения.

**Идейная характеристика поэзии Державина.** Субъективное политическое мировоззрение Державина было реакционно. Он никогда не сомневался в том, что крепостничество — социальная основа русского государства на веки веков, — ни тогда, когда он орудовал на фронте войны против пугачевцев, ни тогда, когда разразилась французская революция. К самой революции он относился как к бунту, подлежащему подавлению, а идеи равенства считал безумием. Он, вероятно, никогда и не думал всерьез об основах политики и социальной практики в России; он принимал самодержавие, бюрократию, крепостничество как реальный факт, и не хотел мечтать о чем-либо другом. Он вовсе не был доволен при этом всем, что делало русское царское правительство его времени. Наоборот, он осуждал почти всех руководителей его; но он наивно думал, что дела идут плохо вследствие дурных моральных свойств тех лиц, которые оказались у власти, и что весь вопрос только в выборе лиц, смене их.

Реакционность Державина не мешала ему активно чувствовать себя связанным с народом, — не в вопросах политики, в которых он был беспомощен, а в общем складе мысли, чувства, взгляда на мир. Среди вельможного круга, в который он попал, он чувствовал себя чужим, да и был таким на самом деле. Его бедное детство, годы, проведенные в казарме, наложили на него неизгладимый отпечаток. Весь его грубоватый облик, даже его простое, несколько не «интеллигентское» лицо, даже его незнание французского языка, необходимого для светского человека того времени, так же как его сочная, совсем демократическая русская речь, — все это ставило его в положение плебея, затесавшегося в «лучшее общество». И его творчество, в котором так много говорится о царях, вельможах, важных людях, находило себе больше отклика вдалеке от дворцов, чем в самих дворцах. Да и не обращался Державин со своей поэзией к придворным, хотя иной раз не прочь был воздействовать своими стихами на самого царя. Но он знал, что право воздействия, что силу его обращения дает именно эта полускрытая и глубокая связь его слова со складом мысли широкого круга людей.

Может быть, это сознание опоры на сочувствие «публики», это впервые столь ярко обретенное сознание мощи общественной поддержки поэта давало возможность Державину выступить как поэту, подчеркнуто независимому от укаски начальства, поэту-судии. Он ощущает себя представителем широкого общественного мнения, не дворянского только, но и вообще народного, и он начинает разговаривать с монархами и вельможами, как равный с равными, не потому, что

он дворянин, а потому, что он поэт, голос общества и голос истории. Он хвалит одних деятелей политики, других — порицает и делает это, как власть имущий. Единственный его критерий при этом — благо общества; он понимает это благо неправильно, искаженно, но самый принцип, самый пафос общественного служения, не государственного только, а именно служения обществу, звучал смело и звучал прогрессивно. И Сумароков прославлял долг перед обществом; но субъективная адресованность его уроков дворянству делала его проповедь отвлеченной. Выступление Державина в качестве трибуна всего общества, сила сочувствия общества дали ему возможность говорить не вообще, а конкретно — об Екатерине, о Павле, о Потемкине, о Зубове и других.

Культ служения обществу и в частности русскому обществу пронизывает все стихи Державина о себе и о людях и событиях его времени. Бесконечное количество раз он возвращается в своих стихотворениях к проповеди высокого гражданского идеала вельможи — слуги общества и даже царя — слуги общества. Он требует от политического деятеля неподкупной честности, бескорыстного усердия, сознания своей ответственности, принесения всего себя в жертву общественному благу.

Не украшение одежд  
Моя днесь Муза прославляет,  
Которое, в очах невежд,  
Шутов в вельможи наряжает;  
Не пышности я песнь пою;  
Не истуканы за кристаллом,  
В кивотах блещущи металлом,  
Услышат похвалу мою.

Блажен, когда, стремясь за славой,  
Он пользу общую хранил,  
Был милосерд в войне кровавой,  
И самых жизнь врагов щадил:  
Благословен средь поздних веков  
Да будет друг сей человек.

Хочу достоинства я чтить,  
Которые собою сами,  
Умели титлы заслужить  
Похвальными себе делами;  
Кого ни знатный род, ни сан,  
Ни счастье не украшали,  
Но кои доблестью снискали  
Себе почтенье от граждан.

(„Вельможа“.)

Благословенна похвала  
Надгробная его да будет,  
Когда всяк жизнь его, дела,  
По пользам только помнить будет;  
Когда не блеск его прельщал  
И славы ложной не искал.

(„Водопад“.)

Державин создает величавый образ идеального государственного мужа и героя. и этим своим идеалом меряет дела и даже помышления всех реальных деятелей своего времени. Его стихи, прославляющие героев русской истории — Суворова, Румянцова, так же, как и его стихи, гневно бичующие недостойных вельмож, смело нападающие на всевластных Потемкиных, Орловых, Зубовых, — это новая гражданская поэзия, предсказывающая рылеевские «Думы» и «Временщика»:

А ты, второй Сарданапал,  
К чему стремишь всех мыслей беги?  
На то ль, чтоб век твой протекал  
Средь игр, средь праздности и неги,  
Чтоб пурпур, золото всюду взор  
В твоих чертогах восхищали,  
Картины в зеркалах дышали,  
Муся, мрамор и фарфор?

На то ль тебе пространный свет,  
Простерши рабелепны длани,  
На прихотливый твой обед  
Вкуснейших яств приносит дани;  
Токай густое льет вино,  
Левант с звездами, кофе жирный,  
Чтоб не хотел за труд всемирный,  
Мгновенье бросить ты одно?

(„Вельможа“.)

Недаром убийственная сатира Пушкина на министра Уварова («На выздоровление Лукулла») представляет собой не столько подражание Горацию, сколько непосредственную стилизацию оды Державина, сознательно повторяет весь облик общеизвестных в то время его стихотворений, вплоть до повторения специфически-державинской строфической формы.

Высокий и свободный гражданский пафос Державина, создавший такие шедевры, как «Фелицу», «Вельможу», «Водопад», «Памятник герою» и др., опирался не только на идею беззаветного служения обществу вообще, но на идею служения родине в частности, на страстный патриотизм Державина. Именно Россию любит Державин и именно ради благополучия и славы России должны жить и действовать его герои. Об этом ярко писал Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы».

Он указывал здесь, что патриотизм — не фальшивый казенный, хвастливый, красной шовинизм, а глубокий патриотизм, «страстное, беспредельное желание, желание блага родине» составляет отличительную черту лучших явлений русской культуры; «историческое значение каждого русского великого человека измеряется его заслугами родине, его человеческое достоинство — силой его патриотизма; Ломоносов страстно любил науки, но думал и заботился исключительно о том, что нужно было для блага его родины. Он хотел служить не чистой науке, а только отечеству. Державин даже считал себя имеющим право на уважение не столько за поэтическую деятельность, сколько за благие свои стремления в государственной службе. Да и в своей поэзии, что ценил он? Служение на пользу общую. То же думал и Пушкин. Любопытно в этом отношении сравнить, как они видоизменяют существенную мысль Горациевой оды «Памятник», выставляя свои права на бессмертие. Гораций говорит: Я считаю себя достойным славы за то, что хорошо писал стихи; Державин заменяет это другим: Я считаю себя достойным славы за то, что говорил правду и народу и царям»<sup>1</sup>.

В самом деле, благо отечества для Державина — все. Он славит по-своему свой народ в своих военных одах; так, например, ода «На взятие Измаила» (она и называлась первоначально «Песнь лирическая россу по взятии Измаила») посвящена прославлению не полководцев, а русского солдата, русского могучего, великодушного героического народа.

Проповедь честного общественного служения и воспевание величия отечества — две основы, две главные идеи од Державина на гражданские и военные темы. Этим темам подчинены все частные их темы. Такова, например, тема «Фелицы», монархини, в цикле од посвященных Екатерине II. В начале своего творческого пути, в 1780-х годах, Державин создает чрезвычайно обаятельный и величественный образ Фелицы, идеального государственного деятеля, искренне восторженную хвалу ей. Затем положение меняется; Державин разочаровался в Екатерине, и Фелица, идеал правителя, исчезает из его стихов, заменяясь образом частного человека, приятной дамы, Екатерины II. Таким образом, Державин с достаточной смелостью и последовательностью стоял на своей позиции: он не хотел

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Очерки гоголевского периода русской литературы, гл. IV.

славить монарха за то, что он монарх; он хотел славить лишь благородные общественные деяния; пусть он видел их часто не там, где они были; его поэтический и гражданский пафос был искренним, а его идеал высоким.

С точки зрения своего идеала Державин обозрел в своем творчестве всю свою эпоху, откликнулся на все ее проявления. Однако тут же следует подчеркнуть, что Державин вовсе не был суровым моралистом-стоиком. Идеал общественного служения нимало не противоречил в его понимании идеалу сытой, веселой жизни, идеалу плотских наслаждений. «Живи и жить давай другим» — этот лозунг очень нравится Державину («На рождение царицы Гремиславы»). Он с восторгом описывает пиры, праздники, он не чужд эротике, несколько, впрочем, не болезненной; он, как никто, упивается в своих стихах изображением вкусных яств, красивых и даже дорогих вещей:

Шекснинска стерлядь золотая,  
Каймак и борщ уже стоят;  
В графинах вина, пунш, блистая,  
То льдом, то искрами манят;  
С курильниц благовонья льются,  
Плоды среди корзин смеются,  
Не смеют слуги и дохнуть,  
Тебя стола вокруг ожидая;  
Хозяйка статная, младая,  
Готова руку протянуть!

(„Приглашение к обеду“.)

Гремит музыка, слышны хоры  
Вкруг лакомых твоих столов;  
Сластей и ананасов горы  
И множество других плодов  
Прельщают чувства и питают;  
Младые девы угощают,  
Подносят вина чередой  
И Алиатико с Шампанским,  
И пиво Русское с Британским,  
И Мозель с Зельцерской водой

(„К первому соседу“.)

Он стремится к приятному равновесию по пословице: «делу время, а потехе час», но уж потеху он хочет воспринять всласть, с широким размахом. Эта радость плотских удовольствий, свобода земных страстей, воспетая Державиным так сочно и красочно, — это был не просто низменный идеал сытого помещика; это был гимн освобождения от ставшей уже схоластической морали классицизма, от стоицизма Сумарокова и Хераскова, гимн свободе человеческих стремлений, гимн реальному миру, разрушающему условные схемы, навязанные живым проявлениям индивидуальной воли.

Здесь в Державине звучал пафос эпохи, ломавшей феодальные и церковные узы, тот же пафос, который заставлял Вольтера и Дидро создавать эротические веселые страницы их романов и поэм, полных сатирической борьбы с старозаветной моралью и государственностью («Орлеанская девственница», «Кандид», «Монахиня» и др.), который заставил Радищева сказать в его революционной книге: «Я пью и ем не для того только, чтоб быть живу, но для того, что в том нахожу не малое услаждение чувств. И покаюсь тебе, как отцу духовному, я лучше ночь просижу с пригоженькой девчонкою и усну упоенный сладострастием в объятиях ее, нежели, зарывшись в европейские или арабские буквы, в цифры или египетские иероглифы, потщуся отделить дух мой от тела и рыскать в пространных полях бредоумствований».

(„Путешествие“, глава „Подберезье“.)

Еще в 1834 г. Белинский написал:

«Державин — это полное выражение, живая летопись, торжественный гимн, пламенный дифирамб века Екатерины, с его лирическим одушевлением, с его гордостью настоящим и надеждами на будущее, его прощением и невежеством, его эпикуреизмом и жаждою великих дел, его пиришественною праздностью и неистощимую практическою деятельностью».

(„Литературные мечтания“.)

Державин был действительно поэтом своего века и своей страны. В его одах рассказано о войнах, которые вела Россия, начиная от конца 1780-х годов и до 1814 г., о внешнеполитических событиях, и о приобретении Крыма<sup>1</sup>, и о событиях в Польше<sup>2</sup>, и о попытке проникнуть в Персию<sup>3</sup>, рассказано не «вообще», а с конкретными подробностями, точно, живо, откровенно; вот, например, плоды победы в Персии:

О радость, се валят уж к нам  
Слоны, богатством нагруженны,  
Коврами Инда покровенны;  
Народ по стогнам, по домам;  
Сребро и золото лиется,  
Как с неба благотворный дождь.

В его одах рассказано и о внутренних делах, — начиная от открытия новых губерний<sup>4</sup>, организации милиции в 1807 г.<sup>5</sup>, смены фаворитов и министров и кончая распоряжением властей о том, чтобы в морозные ночи на площадях Петербурга горели костры<sup>6</sup>. В его одах мы найдем сведения об увлечениях общества его времени, — и о том, что в 1780-х годах в аристократических салонах стали заниматься магнетизмом<sup>6</sup>, и о том, какие были моды в то время, например на полосатые фракы<sup>6</sup>. В его одах дана широкая картина быта его времени со множеством характерных деталей; в них показаны и гулянья в Петербурге 1 мая<sup>7</sup>, и дружеские обеды<sup>8</sup>, и народные гулянья на городских площадях<sup>9</sup>, и занятия и развлечения помещиков в деревне<sup>10</sup>, и беседы друзей у камелька<sup>11</sup>, и народная пляска<sup>12</sup>, и танец придворных девушек<sup>13</sup>, и многое, многое другое. В его одах перед нами проходит галерея портретов и характеристик людей его времени. Некоторые из них являются как бы постоянными персонажами целых циклов его стихотворений, например, Екатерина II, Александр I, Потемкин, Румянцов, Суворов и др. Их образы даны у Державина также не в виде отвлеченных схем, а живо, конкретно, индивидуально. Он не скрывает своего личного отношения к ним. Так, Суворов, — это его герой; в Суворове Державина подкупает и его непосредственность, и его военный гений, и его человеческая простота, и независимость его мнений, твердость в борьбе с властительными пороками:

Что ты заводишь песню военну  
Флейте подобно, мятый Снегирь?  
С кем мы пойдем войной на Гиенну?

1 «На приобретение Крыма».

2 «На взятие Варшавы».

3 «На покорение Дербента», «На возвращение гр. Зубова из Персии».

4 «На отшествие ее величества в Белоруссию».

5 «Евгению. Жизнь Званская».

6 «На счастье».

7 «Весна».

8 «Приглашение к обеду».

9 «На рождение царицы Гремиславы».

10 «Евгению. Жизнь Званская».

11 «Зима».

12 «Русские девушки».

13 «Хариты».

Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?  
Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?  
Северны грома в гробе лежат.

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?

(„Снегирь“.)

Румянцов для Державина — также благородный деятель и великий полководец. Наоборот, к Потемкину Державин относится двойственно: ему импонирует грандиозный размах мероприятий Потемкина, ореол великолепия, которым сумел окружить себя «светлейший», но он осуждает в нем властолюбие, забвение общественной пользы, неуважение к личности и достоинству человека, гордость зазнавшегося фаворита. Кроме этих главных деятелей, Державин дает в одах множество других портретных зарисовок: тут и Н. В. Репнин, и И. И. Шувалов, и Л. А. Нарышкин, и А. В. Храповицкий, и Е. Р. Дашкова, и П. А. Зубов, и его брат В. А. Зубов, и А. Г. Орлов и другие. В результате все оды Державина вместе дают пеструю, но чрезвычайно выразительную картину действительности его времени. Самый охват материала, самое количество его у Державина — это уже был шаг к реальности, тем более ощутительный, что в поле зрения Державина попадали конкретные, индивидуальные черты изображаемого — впервые в русской высокой поэзии. Державин ставит перед поэзией задачу воплотить свое время и свою страну не только в ее идейных высотах, но и в ее людях, в ее быте, в характерности ее внешних проявлений. В этой установке творчества Державина сказалась та же его тенденция освободиться от сковывающих его поле и метод зрения схем, навыков и условных представлений, о которых шла речь выше.

Освежающее дыхание действительности, признание ее реальности и правды, освежающее веяние свободы на человека, дерзающего открытыми глазами смотреть на мир и прямо говорить о том, что он видит, чулось в творчестве Державина, — и это было то же движение, которое руководило художественными открытиями Дидро и даже Жан-Жака Руссо.

Державин изображает свое время именно в пределах своей страны: «можно сказать, — писал Белинский, — что в творениях Державина ярко отпечатлелся русский XVIII век»<sup>1</sup>. Он рисует свою страну с любовью и с пониманием ее. Он не старается увидеть ее в отвлеченных категориях «разума», но он реально видит ее глазами очень индивидуального, но все же типического русского человека. Белинский, резко осуждавший в Державине «риторику», черты классицизма, подчеркивал значение элементов народности. свойственных его поэзии.

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Стихотворения Державина.

В «Литературных мечтаниях» он писал: «Ум Державина был ум русский, положительный, чуждый мистицизма и таинственности. Его стихиею и торжеством была природа внешняя, а господствующим чувством — патриотизм».

«В сатирических одах Державина видна практическая философия ума русского, посему главное отличительное их свойство есть народность, состоящая не в подборе мужицких слов, или насильственной подделке под лад песен и сказок, но в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи. В сем отношении Державин народен в высочайшей степени». В 1843 г., в статье о Державине Белинский возвращается к этой мысли и уточняет ее, он говорит о поэзии Державина: «В ней уже слышатся и чувствуются звуки и картины русской природы, хотя и смешанные с греческой мифологией, в оригинальном взгляде на предметы, в манере выражаться; у Державина Белинский отмечает «черты народности, столь неожиданные и тем более поразительные в то время». В оде «На счастье» «виден русский ум, русский юмор, слышится русская речь», в своих «шуточных» одах Державин «так оригинален, так народен и так возвышен...»

Перед Державиным, первым из русских поэтов в этом отношении, встал вопрос об изображении не вообще человека, а конкретного человека, и в частности человека данной национальной культуры. Национальное определение личности, открытое Державиным, разбиравшая антиисторизм, механистичность мышления классицизма, явилось одной из первых ступеней в восхождении литературы к социальному и историческому пониманию личности, реализованному Пушкиным. Это национальное определение личности, — прежде всего личности самого поэта, а за ней и других героев поэзии Державина, выразилось и в образах русской природы (см., например, «Осень во время осады Очакова»), и в картинах русского быта («Евгению. Жизнь Званская») и др., и в характерных оттенках самого идеала человеческих достоинств (размах, ширь, сила), и в демократизме самого героя (например Суворова), и в самом складе речи Державина.

**Язык Державина.** Язык Державина изобилует выражениями, словами, оборотами, непривычными для поэтической речи его предшественников, а в серьезной лирике считавшимися до него недопустимыми выражениями разговорной и явственно окрашенной демократически речи. Это проявления не салонной дворянской разговорности, а прямой, простой, краткой и образной речевой стихии народа, иногда перекликающиеся с фольклором:

«Ни в сказках складно рассказать, ни написать пером красиво» («На счастье»), «Фертиком руки в боки, || Делайте легкие скоки» («Любителю художеств»), «Извольте вы мой толк послушать» («Приглашение к обеду»), «Иде ступит — радуги играют, || Где станет — там лучи вокруг!» («Павлин»), «Где можно говорить и слушать || Тара-бара про хлеб и соль» («На рождение царицы Гремиславы»), «Так, так, — за средственны стишки || Монисты, гривны, ожерелья, || Бесценны перстни, камешки. || Я брал с нее бы за безделья, || И был гудком || Давно мураза с большим усом» («Храповицкому»), «Бутылка доброго вина, || Впрок пива русского варена, || С grenками коновка полна, || Из коей клубом лезет пена...» («Похвала сельской жизни»), «Что ж ты стоишь так мало утешен? || Плюнь на твоих лихих супостат!» («Весна»), «Родилась она в сорочке || Самой счастливой порой, || Ни в полудни, ни в полночке, || Алой, утренней зарей» («Царь-девица»), «Пусть другие работают, — || Много мудрых есть господ — || И себя не забывают, || И царям сулят доход... || Растворю пошире горсть» («К самому себе»), «Ах! нашла коса на камень» («Крезов Эрот»). «Вдремли после стола немножко, || Приятно часик похрапет...» («Гостю») и мн. др.

Нет необходимости уточнять здесь лингвистический характер таких примеров, достаточно разнообразный. Общий стилистический колорит, свойственный этим просторечным выражениям, вырастает из всего характера языка Державина, размашистого, живого интонацией живой речи, не сглаженного ферулой условной нормы XVIII столетия, иногда «неправильного» с точки зрения этой нормы, и в своей «неправильности» своеобразно выразительного. Гоголь, сам великий мастер речи, написал о Державине:

«Недоумевает ум решить, откуда взялся у него этот гиперболический размах его речи. Остаток ли это нашего сказочного русского богатырства (разрядка моя. — *Гр. Г.*) или же это навеялось на него отдаленным татарским его происхождением, степями, где бродят бедные остатки орд, распалющиеся свое воображение рассказами о богатырях в несклько верст вышиною, живущими по тысяче лет на свете, — что бы то ни было, но это свойство в Державине изумительно» («В чем же, наконец, существо русской поэзии», «Выбр. места из переп. с друзьями»). Характерно здесь сближение речи Державина именно с народными легендами, сказками. Ниже Гоголь пишет: «Все у него крупно. Слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов... Разъяв анатомическим ножом увидишь, что это происходит от необыкновенного соединения самых высоких слов с самыми низкими и простыми, на что бы никто не осмелился, кроме Державина». (Там же с.)

Существенно при этом, что эти «низкие и простые» слова и обороты встречаются у Державина вовсе не только в сатирических одах, но и в его высокой лирике разных оттенков. Впрочем, и самые сатирические оды, несмотря на появляющийся в них юмор, вовсе не означают никакого «снижения». Белинский со свойственной ему тонкостью и глубиной взгляда писал: «Видение Мурзы» принадлежит к лучшим одам Державина. Как все оды к Фелице, она написана в шуточном тоне, но этот шуточный тон есть истинно высокий лирический тон — сочетание, свойственное только державинской поэзии и составляющее ее оригинальность».

Исследователь языка Державина, Я. К. Грот<sup>1</sup> указал у него не мало заимствований из «простонародного языка», вроде: «Ведь пьяным по колени море... И жены с нами куликают... На карты нам плевать пора» («Кружка») и тут же такие «высокие» слова, как «дщерь», «престать», «пребудь» или: «Их денег куры не клюют. В грош не ставлю никого... Бояра понадули пузы» («На счастье»). Грот указывает у Державина на пристрастие, например, к деспричастиям типа: «блистаючи, являючи, улыбаючись», на такие слова, как ведро, издевка, растабары, помочь, пошва (вм. почва); на местные слова: бешметь, салма, плов, каймак (ср. такие слова, как: шлендать, тазать, кубарить, гамить, корда, гуня, жолна, вяха, т. е. удар, кобас — род балалайки и др.). Исследователи указывают на целый ряд оборотов, форм, синтаксических конструкций у Державина, школьно «неправильных», но обоснованных речевой практикой демократических слоев. Державин не смог, обработав народный язык, создать на основе его новой свободной нормы (это

<sup>1</sup> Я. К. Грот, *Язык Державина. Сочинения Державина*, т. IX, 1883. См. также В. В. Виноградов, *Очерки по истории русского литературного языка*, 1938, стр. 141—142.



сделал Пушкин), но его язык — это язык народный, пусть эмпирически или даже натуралистически воспроизведенный, но и в своей эмпирии противостоящий логизированной схеме, классической поэтической норме. И этому не мешают обильные у Державина славянизмы, ни даже мифология или же канцеляризмы его речи. Все эти элементы, книжные и традиционные, попадая в окружение державинской вольной речи, подчиняясь общему характеру его поэзии, приобретают и сами новые качества: они выступают во всей своей пестроте как образцы пестрой, неслаженной, но совершенно реальной речевой практики человека того времени.

**Художественный метод Державина.** Таким образом жизненная правда языка вошла с Державиным в стиль русской поэзии. Это соответствовало общей тенденции творчества Державина к развитию в сторону реализма.

У Державина поэзия вошла в жизнь, а жизнь вошла в поэзию. Быт, подлинный факт, политическое событие, ходячая сплетня вторглись в мир поэзии и расположились в нем, изменив и сместив в нем все привычные, респектабельные и законные соотношения вещей. Тема стихотворения получила принципиально новое бытие; в категориях прежнего классического искусства то, о чем говорилось в стихах Державина, вовсе не было темой, но было сырым житейским фактом. Державин говорит в стихах не о родовых, рационально умопостигаемых сущностях (любовь, слава, героизм, благо и т. п.), существующих как отрешенно-художественные темы, а об отдельных подлинных и единичных реалиях окружающей действительности: вот об этой любви, о том человеке, об этом вот хорошем или дурном поступке. Стихи Державина поэтому не живут без реалий, без знания истории, быта, материального окружения жизни, фактов дворцовой и политической жизни, сплетен, наружности деятелей эпохи и т. д. Один из характерных приемов Державина — намек. Берется факт или примечательное явление, и указывается косвенно, под видом других явлений, в словесной маске. Возникает особый процесс узнавания житейских вещей в словах, соотнесенных с ними более или менее сложно. Читатель угадывает в стихотворении намек, он идет навстречу автору, он вкладывает в слова второй, подлинный смысл<sup>1</sup>.

Там же, где Державин дает не намек, а прямое указание на житейский факт, принцип остается неизменным; факт указывается читателю, поэт не хочет «обработать» его методами поэзии, он хочет, наоборот, чтобы его поэтический текст помог становлению образа житейского явления именно как житейского. Общее же, что объединяет показ вещей и событий у Державина, даны ли они в намеках, в иносказаниях или прямо, — это выпадение вещи и события из ряда элементов жанровой тематики; человек у Державина — определенный живой человек, а дом — определенный и вполне вещественный дом, тот самый, что стоит под таким-то номером на такой то улице, например, под № 118 по набережной реки Фонтанки.

<sup>1</sup> Рассмотрите, например, с этой точки зрения такие оды, как «На счастье», «Фелице», «На умеренность», «Изображение Фелицы», «На смерть гр. Румянцовой» и др.

Торжественная ода — жанр вообще более или менее злободневной тематики, и ранее, еще со времен Ломоносова; но в ней были свои характерные методы подачи подлинных исторических событий или, например, явлений придворного быта (например, охота имп. Елизаветы у Ломоносова, «Карусель», 1766 г., у В. Петрова); эти события и явления окружающей действительности попадали в сферу влияния жанрового и стилистического принципа отрешенной литературности. Они не показывались прямо, но в то же время не было здесь и иносказательности в державинском смысле. Здесь на первый план выступало понятие определенного жанрового образования и определенной «высоты», подчинявшее себе конкретное значение. Конкретное историческое явление теряло свою конкретность, входя в тему данного стихотворения, как одна из допустимых в том или ином жанре тем; в связи с этим оно и воплощалось в языке данного жанра.

Общий стиль требовал того, чтобы, например, Сумароков так описывал в оде московскую чуму 1771 г.:

В какие страшные часы  
Явилась фурия из ада?  
Терзала ты [Москва] свои власы,  
И трепетали стены града.  
Горит геена, всходит дым

И исчезают жизни с ним.  
В нас кровь мятется, сердце ноет.  
Валится жалостно народ.  
Нам мнилось, сохнут токи вод,  
Трещит земля и воздух воет.

А подавление Еропкиным чумного бунта так: «Но он бесстрашным оком зрит, и гидру повергает смело» (Ода 1771 года). А ведь это Сумароков, наиболее «прозаический» одописец, сторонник точного словоупотребления. Чумный бунт, попадая в оду, переставал быть чумным бунтом и становился «гидрой», а сама чума «фурией». Конкретные факты аллегоризировались, за словами оды оказывалась новая «реальность» — не исторический факт, а аллегорическая картина (с какого-нибудь иллюминационного транспаранта или с графюры); эта картина выражалась словом вполне адекватно и прямо. Ни о намеке, ни об иносказании говорить нет оснований. То же и в тех случаях, когда, например, Ломоносов, дает грандиозные картины боя или, например, охоты императрицы; здесь подлинная фактическая реалья в стороне, не о ней идет речь в стихотворении, а об отвлеченно мыслимой героической «славе» воспеваемых событий и лиц. Так, до Державина, если стихотворное одическое произведение и связывалось с представлениями о конкретных вещах и событиях, то все же они не дерзали посягать на замкнутость эстетической структуры. «Реалии» пьесы и тема ее, воплощенная в рядах значений слов, расходились в разные стороны. Факт жизни не соприкасался непосредственно со стихами. У Державина же факт жизни оказывался включенным в систему поэтического выражения как таковой.

В самой сущности своего поэтического метода Державин тяготеет к реализму. Он, впервые в русской поэзии, воспринимает и выражает в слове мир зримый, слышимый, плотский мир отдельных, неповторимых вещей. Радость обретения внешнего мира звучит в его стихах. Он видит детали, конкретные мелочи чувственно ощущаемой действительности, он любовно вглядывается в них и

ищет необычайно точных слов для их обозначения. Трудно оценить теперь значение переворота, произведенного в этом отношении Державиным. Он сказал первые слова в новой русской поэзии о длинном материальном мире, он рассыпает эти конкретные детали везде. Если он говорит о прогулке Екатерины II, то тут же ряд мельчайших штрихов: Екатерина —

На восклицаящих смотрела  
Поднявших крылья лебедей,  
Иль на станицу сребробоких  
Ей милых, сизых голубков,  
Или на пестрых краснооких,

Ходящих рыб среди прудов,  
Иль на собачек, ей любимых,  
Хвосты несущих вверх кольцом,  
Друг с другом с лаяньем гонимых,  
Мелькающих между леском...

(„Развалины“.)

Если он говорит о друге и о его жене, то: «Когда тебя в темно-зелену, Супругу в пурпурову шаль Твою я вижу облеченну» («Капнисту»); он видит и плетенье на бутылке итальянского вина («Весна») и оттенок — «бархат-пух грибов» («Евгению») и т. д.

Известная строфа в оде «Жизнь Званская», описывающая обеденный стол, столь типичная для творчества Державина вообще, — это ведь торжество совершенно нового для русской поэзии того времени способа видеть и изображать мир. Державин отказывается от стремления аналитическими определениями указать логическую сущность раскрываемого предмета или, вернее, понятия, — стремления, характерного для классицизма; он определяет предмет его чувственными признаками, прямо, открыто, эмпирически наблюдаемыми признаками цвета, формы, иногда — признаком мгновенного впечатления, производимого предметом. С точки зрения классицизма, мясо — это питательная пища. У Державина на первом плане — красочное пятно, выразительно образная черта, у него — красная, «багряна ветчина», именно не вообще мясная пища, а ветчина, так конкретно и бытовым словом обозначенное «блюдо». Так же и все остальное:

Багряна ветчина, зелены щи с желтком,  
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,  
Что смоль, янтарь, икра, и с голубым пером  
Там щука пестрая — прекрасны.

Здесь замечательна и поэтизация таких простых домашних вещей, как щи да пирог, и самый метод изображения, а не анализа действительности. И таков Державин всегда. Он ищет всевозможных средств изображения материального мира. Он подбирает сверхточные, именно в смысле внешней конкретности, эпитеты, а когда их нехватает, создает, по примеру германских поэтов, новые составные, такие, как «тенновеситый лаплистный клен» («Явление»), «краезлатые облака» («Любителю художеств»), «Белорумяные персты» («Сафо»), «Густокудрява ель» («Соловей»), «Златордяная броня» («Водопад»), «Краснобелая грудь» ласточки («Ласточка»), «Милосизая птичка» («Ласточка»).

Державин открыл для русской литературы природу, пейзаж; до Державина природа давалась в эклогах, песнях, поэмах совершенно условно, не конкретно:

Распустились деревья, на лугах цветы цветут,  
Веют тихие зефиры, с гор ключи в долины бьют,  
Воспевают сладки песни птички в рощах на кустах,  
А пастух в свирель играет, сидя при речных струях.

Это весна у Сумарокова. Сравните с ней «Весну» Державина, так же, как и другие его описания природы. Державин видит, как «бежит под черной тучей тень по копнам, по снопам, коврам желто-зеленым» («Евгению»); видит, как рыбы ходят в отраженных водой облаках («Водопад»). Он воспринимает природу зрительно, воспринимает ее и в слуховых образах.

Открытие природы в русской поэзии Державиным аналогично тому, что сделали в этом направлении на Западе Томсон, Грей, Руссо и др. Но для Державина характерны при этом две черты: во-первых, яркость, бодрость, великолепие красок его живописи, все эти драгоценности, рассыпаемые им в изобилии и так соответствующие общему оптимистическому его воззрению на мир: «Сребром сверкают воды, Рубином облака, Багряным золотом кровы...» («Прогулка в Сарском селе»); или: «Граненных бриллиантов холмы. Вслед сыпались за кораблем» («Изображение Фелицы»); или радуга красок: «Пурпур, лазурь, золото, багрянец, С зеленью тень, слиясь с серебром...» («Радуга»); или перья павлина: «Лазурно-сизо-бирюзовы, на каждого конце пера Тенисты круги, волны новы, Струятся злата и сребра, Наклонит — изумруды блещут, Повернет — яхонты горят» («Павлин»).

Другая характерная черта: Державин конкретизирует и материализует отвлеченные темы; самые отвлеченные идеи приобретают у него вещный, предметный, даже бытовой образ. Он весь на земле, и парить в сфере рационализма не хочет и не может. Даже бог у него — царь природы, и природа является для него основой религиозной лирики. Муза у него — «сквозь окошечко хрустально, Склоча волосы, глядит» («Зима»); смерть у него — «И смерть к нам смотрит чрез забор» («Приглашение к обеду»); или вот Екатерина II дает «милости» народу: «Златая бы струя бежала За скоп-спишущим пером» («Изображение Фелицы»); или — мысль о «кроткой» политике царицы: «Самодержавства скиптр железный Моей щедротой позлащу» (там же); или — мысль о благополучии, молодости, здоровье человека, которые когда-нибудь покинут его: «Когда твои ланиты тучны Престанут грации трепать...» («К первому соседу»), и т. д.

До Державина все элементы художественного произведения подчинялись принципу согласованности друг с другом по закону искусства и жанра: «высокая» тема сочеталась с «высокой» лексикой и т. д. Державин выдвинул новый принцип искусства, новый критерий отбора его средств, — принцип индивидуальной выразительности. Он берет те слова, те образы, которые соответствуют его личному, человеческому, конкретному намерению воздействия. «Высокое» и «низкое» у него сливаются. Он отменяет жанровую классификацию. Его стихи — не проявления жанрового закона, а документы его жизни. В высокую оду врывается басня: «И, словом, тот хотел арбуза, /А тот соленых огурцов» — рядом с «посланицей небес /Тебя быть мыслил в восхищенье /И лил в восторге токи слез»

(«Видение Мурзы»); рядом с Калигулой и стихом «Сияют добрые дела» — «Осел останется ослом, /Хотя осыпь его звездами. /Где должно действовать умом, /Он только хлопает ушами («Вельможа») и т. д.

Не совсем правильно в применении к таким одам, как «Фелица», «Вельможа», «На умеренность» и др., говорить о введении сатиры в одический жанр, потому что смешение стилей, тем, слов, собственных до Державина различным жанрам — сатире, басне, оде, приводит к снятию самого понятия о четком разграничении жанров, характерного для классицизма. «Фелица» не сатира и не ода в прежнем смысле, это — сплав разноречивых элементов, образующий новый, индивидуальный тип произведения, очертания которого обусловлены не принятой заранее классификацией жанров, а индивидуальным образно-тематическим заданием автора. В сущности, у Державина нет разных жанров в его лирике, и название оды, применяемое им безразлично ко всем своим стихотворениям, начиная от огромного и величественного «Водопада» и кончая интимно-лирическими маленькими набросками в стихах, для него стало названием вообще всякого стихотворения (кроме эпиграмм, надписей и прочих мелочей специфического назначения). И в этом отношении Державин освободил русскую поэзию.

Выразительность каждой детали, а не ученое построение рационального единства — таков закон поэзии Державина. Это осуществляется и в рифме и в звучании его стиха. Поэзия Державина исключительно богата ритмически; Державин использует самые разнообразные метрические формы, строфы, размеры, иногда стихи вольного ритма, — он ищет индивидуализированной ритмической выразительности вместо сковывающих, заданных традиций метрико-ритмических канонов сумароковской школы.

Мы видим у него и сочетания разных размеров в одном стихотворении, например в кантате «Любителю художеств» или в «Персее и Андромеде», и сочетание строф с рифмами и строф без рифм («Осень во время осады Очакова») и др. Он преодолевает размерность «правильных» метров, например, в «Ласточке» (которую Капнист, не понявший ритмического новаторства своего друга, предложил переделать, вогнав стихотворение в правильную схему четырехстопного ямба) или в «Осени»:

На скирдах молодых сидючи, осень,  
И в полях зря вокруг год плодоносен,  
С улыбкой свои всем дары дает,  
Пестротой по лесам живо цветет,  
Взор мой дивит.

В стихотворении «На смерть Катерины Яковлевны» — вольный ритм, глубоко выразительный в своем трагизме:

Уж не ласточка сладкогласная  
Домовитая со застрехи,  
Ах! моя милая, прекрасная,  
Прочь отлетела, — с ней утехи.  
Не сияние луны бледное  
Светит из облака в страшной тьме,

Ах! лежит ее тело мертвое,  
Как ангел светлый во крепком сне.  
Роют псы землю, вокруг завывают,  
Воет ветер, воет и дом.  
Мою милую не пробуждают;  
Сердце мое сокрушает гром!..

В интересах той же конкретно образной чувственной выразительности ищет Державин звукоподражаний, яркой живописи звуков речи.

В «Рассуждении о лирической поэзии» Державин писал: «Любителям изящных художеств известно, что поэзия и музыка есть разговор сердца: что ищут они побед единственно над сердцами таким образом, когда нежные струны их созвучностью своею в них отзываются... Знаток в том и в другом искусстве тотчас приметит, согласна ли поэзия с музыкою 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, тихо бормочущего течения второго, мрачно унылого завывания третьего и веселых отголосков четвертой; словом: одета ли каждая мысль и каждое чувство, каждое слово им приличным тоном; поражается ли ими сердце; узнается ли в них действие или образ естества». Отсюда у самого Державина такие строфы и строки:

Там степи, как моря, струятся,  
Седым волнуясь ковылем.  
Там тучи журавлей стаятся,  
Волторн с высот пуская гром,  
Там небо всюду лучезарно,  
Янтарным пламенем блестит.  
Мое так сердце благодарно  
К тебе усердием горит.

(„Благодарность Фелице“.)

... Лань идет робко, чуть ступает,  
Ее страшит вокруг шум, бурь свист  
И хрупкий под ногами лист.  
Ретивый конь, осанку горду  
Храня, к тебе порой идет,

...Пастушьего вблизи внимаю рога зов,  
Вдали тетеревей глухое токованье,  
Барашков в воздухе, в кустах свист соловьев,  
Рев крав, гром жолн и коней ржанье.

(«Евгению. Жизнь Званская».)

В предисловии к своему сборнику «Анакреонтические песни» Державин писал: «По любви к отечественному слову желал я показать его изобилие, гибкость, легкость и вообще способность к выражению самых нежнейших чувствований, каковые в других языках едва ли находятся. Между прочим для любопытных, в доказательство его изобилия и мягкости послужат песни..., в которых буква «р» совсем не употреблена».

В самом деле, в некоторых из таких «песен» без одного «р» Державин добился исключительной мягкости льющихся звукосочетаний, например: «Соловей во сне»:

Я на холме спал высоком,  
Слышал глас твой, Соловей,  
Даже в самом сне глубоком  
Внятен был душе моей.  
То звучал, то отдавался,

То стонал, то усмеялся  
В слухе издалече он  
И в объятиях Калисты  
Песни, вздохи, клики, свисты  
Услаждали сладкий сон...

Впечатлению свободной, индивидуальной и в то же время народной речи способствует свободная, часто «неточная» рифмовка Державина. В стихотворении «Соловей» он рифмует:

По ветрам легким, благовоным  
То свист его, то звон летит,

То шумом заглушаем *водным*  
Вздыханьем сладостным *томит...*  
... По блескам, трескам и *перунам*,  
Средь поздних, ранних, *красных зарь*,  
Раздавшись неба по *лазурям*,  
В безмолвие приводит *тварь...*  
... Какая *громкость*, *живость*, *ясность*  
В созвучном пении *твоем*,  
Стремительность, *приятность*, *краткость*  
Между колен и *перемен*.

Он рифмует: василисков — близко, потомки — Потемкин, поступках — шутках, любимец — крылец, неизмерны — бездны, гром — холм, кругом — сонм, написать — власть, богатырь — пыль и т. д.<sup>1</sup>

Поэтическая система классицизма оказалась радикально разрушенной Державиным. Он стоит в преддверии искусства романтического, а затем и реалистического.

**Тема личности в поэзии Державина.** Самый отбор материала из жизни, попадавшего в стихи Державина, был нов. Державин берет не только крупные исторические события, но и бытовые мелочи. Сплетни, злободневные и передаваемые из уст в уста слова, события, черточки характеров заметных людей, сатирические штрихи быта того или иного вельможи, подмеченные в придворном или вообще в столичном кругу, попадают в оду Державина.

В этом сказалась новаторская особенность подбора и обработки материала у Державина. Материал интересен и подлежит введению в стихотворение не потому, что он «высок», не потому, что он соответствует канонам одической тематики, не потому, наконец, что он может быть представлен в отвлеченно-поэтическом виде, а потому, что он злободневен.

Достаточной мотивировкой ввода того или иного материала опять оказывается авторская воля, а не художественный канон. Автор-поэт говорит о быте, ему известном и его окружающем. Он обращается к читателям, причастным к тому же быту, которым интересны даже его мелочи. Отвлеченная поэзия оставлена. Поле зрения поэзии — прежде всего поле зрения поэта. Так оправдывается своеобразная державинская бесцеремонность в обращении с читателем; он не только намекает читателю на известные ему факты общественной жизни или жизни видных людей, но, не стесняясь, говорит и о своих личных знакомых, друзьях-приятелях, о самом себе, о своем быте и т. д.

В центре того пестрого и реального мира, о котором трактует творчество Державина, стоит он сам, Гаврила Романович, человек такого-то чина, образования и характера, занимающий такую-то должность. Читатель прежде всего должен уверовать, должен осознать, что это говорит о себе именно сам поэт, что поэт — это такой же человек, как те, кто ходят перед его окнами на улице, что он соткан не из слов, а из настоящей плоти и крови. Лирический герой у Державина неотделим от представления о реальном авторе.

<sup>1</sup> В. М. Жирмунский, Рифма, ее история и теория, Л. 1923, стр. 188—190.

Дело, конечно, не в том, был ли Державин в жизни, настоящий биографический Державин, похож на того воображаемого «поэта», от лица которого написаны стихотворения, обозначаемые данным именем; может быть, он и не был на самом деле похож на своего лирического героя. Существенно то, что стихи Державина строят в сознании своего читателя совершенно конкретный бытовой образ основного персонажа их — поэта, что образ этот характеризуется не жанровыми отвлеченными чертами, что это не «пиит», а именно персонаж, притом подробно разработанный и окруженный всеми необходимыми для иллюзии реальности обстановочными деталями. Этим достигается объединение всех произведений поэта, символизируемое единством его имени.

До Державина поэта как образного единства не знали. Лирический герой элегий Сумарокова ближе к герою элегий Хераскова или Ржевского, чем к герою эклог или сатир того же Сумарокова. То же нередко можно сказать и о всем художественном облике жанров и поэтов додержавинской поры. Объединение получалось скорее в понятии жанра, нежели в понятии индивидуальности автора. Недаром поэты стремились издавать свои стихи сборниками одножанрового состава. В тех же случаях, когда сборник заключал стихи разных жанров, он отчетливо делился на отделы по жанрам.

У Державина в его собрании стихотворений деления на жанры нет. Самые разнообразные по тону, эмоциональному характеру, стилистическому и тематическому составу стихотворения Державина были принципиально равны в созданной им системе именно потому, что все они выстраивались в единый ряд высказываний одного и того же человека о самом себе, в единый ряд индивидуальной жизни, воплощенной в слове.

Державин женился, и мы узнаем это в стихах, которые хотя и похожи на обычные любовные стихи XVIII в., но воспринимаются иначе, потому что в них не небывалый нигде, воображаемый лирический герой счастлив отвлеченной и на самом деле, может быть, несуществующей любовью, а молодой чиновник Гаврила Романович Державин, влюбленный и счастливый жених Екатерины Яковлевны Бастидон, будущей «Плениры»; позднее читатель узнает все, что необходимо ему узнать о счастливой жизни супругов. Потом узнает о том, что Пленира умерла, узнает о скорби вдовца. Наконец, — о вторичной женитьбе его на «Милене» или, иначе, Дашеньке. Державин угнетен врагами, он смещен с губернаторства, отдан под суд, — и об этом говорят читателю его стихи, и тут герой, оклеветанный правдолюбец, — это все тот же Гаврила Романович, тот самый, который женился и потом овдовел. Тот же Гаврила Романович показан как упрямый и добродетельный статс-секретарь императрицы. И все это так и было, т. е. он действительно в жизни занимал этот пост, и т. д. От стихотворения к стихотворению перекидывается мост; все они — это жизнь и творчество Державина. Из его книг вырастает образ, обильный различными чертами, характерный для своей эпохи, несходный с другими.

Личное, индивидуальное, образно-автобиографическое обоснование подбора всех элементов тематики и стиля произведения у Дер-



жавина выражается весьма характерно и в его языке. Державин пишет не так, как учит школьная теория языка, а так, как реально говорит в жизни он сам, автор и герой своих од. А поскольку он показан как человек не из ученых, человек простой, прямолинейный, не салонный, — он и говорит соответственным образом. Поэтому Державин не видит ни малой нужды «выправлять» свой язык, добиваясь общепринятой литературной нормы и общепринятого лоска, стирающего индивидуальные черты его речи и ее «простонародный» характер. Поэтому он свободно пишет в серьезных, даже высоких стихах: «Метаться нам туды, сюды» («Капнисту», ср. в «Ласточке»: «Ты часто как молния решишь Мгновенно туды и сюды»), пишет «пужать» и «пущать» вместо пугать и пускать, «пужливый», без стеснения отбрасывает окончание «ся» в возвратных причастиях, как это часто бывает в речи некнижных людей: «Едва по зыблющим грудям» (вм. зыблущимся; «Вельможа»), «Оставший прах костей моих» (вм. оставшийся, «Приношение монархине»), «На пресмыкающих гадбв» («Победителю»), «По развевающим знаменам» («Осень во время осады Очакова»), «Целуя раскрасневши щеки» («Львову») <sup>1</sup>. Поэтому же он не склоняет в родительном падеже слова на *-мя*: «Сын время, случая, судьбины» («На счастье») или: «Когда от бремя дел случится» («Благодарность Фелице»), а может написать и так: «В водах и пламе» («Осень во время осады Очакова»). Он так склоняет слова: «зданиев», «стихийев», «кристалаей»; у него попадают такие сравнительные степени: «строжае», «громчай» и т. д. <sup>2</sup>. Все эти и аналогичные синтаксические особенности речи Державина не пропагандируются им в литературном языке вообще для других: это — его язык, именно его личный и притом бытовой, домашний, свободный склад речи. И в этом оправдание и смысл его своеобразия.

Таким образом, всем строем своих произведений Державин создавал единый образ живого, реального человека, окруженного бытом, имеющего и биографию и индивидуальный психологический склад, характер. Глазами этого героя-автора он и увидел реальность материального мира. Окружая этого героя другими людьми, он создал ряд других портретов живых людей, начиная от Пленеры, Суворова, Потемкина, вплоть до попа Державина, своего однофамильца («Привратнику»).

Значение этого открытия Державина, открытия для русской поэзии живого индивидуального человека, было огромно и в художественном и в непосредственно идейном отношении. Ведь Державин ответил тем самым на великий запрос своего времени, всколыхнувший передовые умы всей Европы. Ведь идея личности человека, требующего прав на внимание к себе именно потому и только потому, что он человек, а не потому, что он дворянин или сановник, была выражением прогрессивного требования «прав человека и гражданина». Ведь культ человеческого в человеке рвал в искусстве и идеологии путы феодального и церковного угнетения личности, путы, сковывавшие земные стремления человека всяческими

<sup>1</sup> Я. К. Грот, Указ. соч., стр. 341.

<sup>2</sup> Там же, стр. 342—345.

«потусторонними» обетами, сковывавшие гордость человека, его личное достоинство ярмом сословной иерархии.

Державин не даром так подчеркивал всем своим творчеством, что он простой человек, из «низов» выбившийся к славе, что он не обязан своей славой, своим успехом ни роду, ни связям, ни богатству, а обязан только самому себе, своей одаренности, своей воле, своей внутренней силе. Индивидуализм, шедший от западной буржуазной идеологии, еще не выявился в этой установке Державина, так как она была заострена против старозаветных феодальных устоев, и ее прогрессивность в те времена оказывалась важнее тех отрицательных черт, которые развились позднее, в пору идейного падения буржуазии, в систему эгоистического индивидуализма.

Ничего дворянского, ничего сословного нет в человеческом идеале, созданном Державиным и воплощенном образно в герое-авторе его поэзии, независимо от реакционных политических высказываний его од. Это герой-человек, и тем самым герой, выращенный передовой мыслью эпохи. И тяга Державина к реализму, и светлый взгляд на действительность, «принятие» мира природы, мира живых людей, мира материи, и культ человеческого достоинства, побеждающего все преграды, поставленные личности сословной и бюрократической иерархией, — все это делало Державина как поэта, пусть бессознательно для него как человека, рупором лучших освободительных идей его времени.

Творчество Державина подготовляло «рождение человека» в русской поэзии. Поэтому оно открывало возможности для будущего развития на русской почве и индивидуально-лирической медитации в поэзии Жуковского и — в перспективе — психологической прозы XIX в. С другой стороны, психологизация образа поэта связана была у Державина с элементами нового понимания самой психологии творчества, самого места поэта в жизни. Раньше, в пору классицизма, поэт хотел быть разумным математиком стиха, ученым, слагающим из отточенных слов и мыслей здание храма рационального искусства. Державин хочет руководиться в своем творчестве не чертежом, не ученым построением, а незаконным вдохновением. Романтическая идея вдохновения, диктующего поэту высшие откровения, живущего в поэте и поднимающего его, впервые в русской литературе звучит в творчестве Державина.

Эмоциональный жреческий подъем, по взглядам Державина, обуравает поэта, и словесная оболочка его произведений — это лишь слабый отблеск несказуемых вдохновений; задача поэзии — воплотить в этом отблеске и полноту подлинной жизни и полноту вдохновенных прозрений поэта:

В моих бы песнях жар, и сила,  
И чувства были вместо слов;

Картину, мысль и жизнь явила  
Гармония моих стихов...

(„Соловей“.)

таков идеал поэзии Державина.

В «Объяснениях к своим произведениям Державин рассказывает о том, как он написал оду «Бог»; рассказ его неточен, поскольку он может быть проверен фактически; но не факты существенны в нем, а роман-

тическая концепция творчества. Державин пишет: «Автор первое вдохновение или мысль к написанию сей оды получил в 1780 году, быв во дворце у всенощной в светлое воскресенье»; потом дела и «суеты» отвлекли его от работы над одой; «беспрестанно, однако, был побуждаем внутренним чувством, и для того, чтоб удовлетворить оно, сказав первой своей жене, что он едет в польские свои деревни для осмотра оных, поехал и, прибыв в Нарву, оставил свою повозку у людей на постоялом дворе, нанял маленький покой в городе у одной старушки... где, запершись, сочинял оную несколько дней, но, не докончив последнего куплета сей оды, что было уже ночью, заснул перед светом; видит во сне, что блещет свет в глазах его. Проснулся, и в самом деле воображение так было разгорячено, что казалось ему, вокруг стен бегают свет, и с ним вместе полились потоки слез из глаз у него; он встал в ту же минуту, при освещающей лампе, написал последнюю сию строфу, окончив тем, что в самом деле проливал он благодарные слезы за те понятия, которые ему вперены были».

На обломках классической поэзии Державин начинал строить новое миропонимание в искусстве, несущее в себе элементы и предромантические и реалистические. Здесь возникало противоречие, ощутительное, но пока-что не разрушавшее системы.

**Практицизм и мораль од Державина.** Державин написал о себе:

Кто вел его на Геликон  
И управляя его шаги?

Не школ витийственных содом —  
Природа, нужда и враги.

Он настаивал на том, что основа его творчества — «природа», инстинктивное творчество, сама простая неупорядоченная жизнь. Рядом с «природой» — «нужда». Нужда, т. е. житейская практическая цель, — один из двигателей его творчества. Такова его собственная точка зрения. Поэзия для Державина может и должна иметь практическое назначение — как факт, предмет житейского обихода.

Здесь был скрыт существенный переворот в общем мировосприятии. Телеологическая точка зрения, проникшая уже в искусство, вскоре должна была переоценить устаревшие социальные отношения, убедиться в бессмысленности старой системы иерархии и отменить ее — в идее. Поэзия в руках Державина должна была создавать впечатление практичности, целеустремленности слова. Уже наличие персонажей, вещей, почти сюжетного единства автобиографического повествования, злободневных реалий, разрушая замкнутость словесного ряда, выдвигало в произведении все то, что могло осмысливаться как житейское высказывание автора. Стихи Державина — это его поступок, его выступление перед аудиторией; они — факт его активности, экспансии его интеллекта. Сама по себе такая установка была принципиально нова. Речь Державина — это целеустремленное слово: информационное (ср. газету), заинтересовывающее историей жизни живых людей (ср. сюжетные жанры); более того — оно не только сообщает, оно добивается, стремится, направляет свои удары, претендует на место в общественной жизни. Державин борется стихами со своими врагами. Поэтическое слово в его руках — оружие. Читатель прислушивается к голосу поэта, потому что слово поэта приносит вред одним, помощь другим. Императрица заинтересована в том, чтобы привлечь на свою сторону слово поэта. Вельможи

побаиваются разоблачений поэта и готовы считаться с ним, как с силой.

Еще в казарме «нужда», практическая цель, была двигателем поэзии Державина. Так и потом. Он борется со своими недоброжелателями, соперниками и врагами на чиновническом поприще все тем же оружием — стихами. Он не скрывает этого. Ведь и раньше поэты писали стихи нередко ради личных целей; но это было их личным делом, скрытым от посторонних глаз; сами стихи должны были иметь облик якобы самоцельной ценности. Державин, наоборот, подчеркивает свои цели, даже чисто личные, и тем вернее его победа. Слова его были его делами. Он лучше, чем кто-либо другой, понимал это; недаром он первый поставил вопрос об оценке слова и дела поэта единым судом. Он мог разно ценить моральный вес своих слов и своих дел, но принципиальной разницы между той и другой формами общественной активности для него не было (см. оду «Храповицкому»). Пушкин спорил с Державиным о словах и делах поэта потому, что не мог уже представить себе додержавинской точки зрения<sup>1</sup>. Сам Пушкин, возражая Державину, развивал в то же время его мысль.

Когда Ломоносова посадили под арест, он написал похвальную оду (1743), и его освободили; но в оде ничего этого не видно; в ней нет даже намек ни на печальные обстоятельства ее автора, ни на цель ее написания, — не поэтическую, по понятиям времени. Эта ода не отличается от других од Ломоносова. Когда Державин после губернаторства в Тамбове и суда попал в опалу, он пытался выбраться из неприятного положения через Зубова, но ничего не вышло. «Не оставалось другого средства, — говорит Державин в своих «Записках», — как прибегнуть к своему таланту; вследствие чего написал он оду «Изображение Фелицы» и к 22-му числу сентября, т. е. ко дню коронавания императрицы, передал ее ко двору». Ода имела успех; императрица, «прочетши оную (т. е. оду), приказала любимцу своему на другой день пригласить автора к нему ужинать и всегда принимать его в свою беседу». Самое существенное притом то, что в самом тексте оды «деловая» цель ее написания нисколько не скрыта от читателя. Наоборот, Державин как бы выставляет ее напоказ. Екатерина поняла державинскую оду. «Острые стрелы» недоброжелателей были отражены; зло не постигло Державина.

В эстетической практике Державина между поэтическим словом и разговорным, практическим был поставлен знак равенства. Для Державина (и для его читателя) обращенное на отвлеченную идею слово эпохи классицизма казалось пустой забавой. Для них язык, «творящий истину», был непонятен, мертв.

Когда Третьяковский писал памфлет, пасквиль на Сумарокова, он хотел повредить своему врагу в глазах столичной публики, так же, как он писал донос на него в синод, желая повредить ему в глазах официального духовенства. Но он не смел и думать, что он создает при этом литературное произведение. Даже обычных эпиграмм на определенных лиц поэты додержавинской поры не печат-

<sup>1</sup> См. Н. В. Гоголь, О том, что такое слово.

тали, не считали их настоящим делом, потому что они вне целей и законов искусства, так же, как газета, роман. Теперь у Державина именно эта практическая и непосредственно жизненная литература стала настоящей литературой.

Его стихи рвут из рук, их переписывают в заветные тетради, они не нуждаются даже в печати, их и без того все знают наизусть; они злоба дня, они попадают не в салон и не в школу, а на улицу; их читают не в тиши кабинетов, а на общественных гуляниях, за многолюдным обедом, в гостиной, в передней, в дворцовом аванзале, в офицерской кордегардии, в семинарском рекреационном зале, на веселой пирушке. Их не изучают, как «Россиаду», а используют по назначению. Всякому интересно заглянуть в стихи, где продернут известный вельможа, где остро говорится о политике, где автор высказывается о вчерашнем событии. Иногда стихи возмущают, иногда приводят в восторг. Автор рассылает своим читателям бюллетени о своих наблюдениях, сопровождая их своими замечаниями, и здесь перед нами опять всплывает вопрос о стихийной прогрессивности, заложенной объективно в самом художественном методе Державина. И его возвеличение поэта как сосуда вдохновения, и прямая политическая злободневность его поэзии, и — как основа того и другого — низвержение в его поэзии авторитетов феодальной иерархии норм искусства (а ведь они соотносились с нормами социального бытия), и ощущение права живой личности на самостоятельность — все это ставило Державина в позу независимости ко всем властям как вещественным, так и идейным. Державин-человек был непокорным бюрократором, сановником с неуживчивым характером; Державин-поэт оказывался непокорным гражданином, «вольно» беседующим с царями. Невозможно Державин-поэт становился силой, опасной для феодального самодержца. Голос человека, не желающего повиноваться ничему, кроме своих мнений и вдохновений, как бы ни хотел быть верноподданным этот человек, был неприятен для царя. Этот свободный голос мог дойти до читателей, искавших только поводов для выражения своего недовольства и иногда вовсе не верноподданных. Именно поэтому Державин, выступивший в начале 80-х годов почти как правительственный поэт, через десяток лет был взят тем же правительством под подозрение. Екатерина готова видеть в его стихах крамолу, которой в них, может быть, и нет, и в этом отношении она думает так же, как Радищев. Екатерина находит якобинскую пропаганду в державинском переложении 81-го псалма «Властителям и судиям»; Павел находит осуждение самодержавия в оде «Изображение Фелицы» и т. д. В самом деле, и тот же 81-й псалом, и «Вельможа», и жестокое послание Храповицкому, и многое другое, — все это было бы слишком «вольно», вероятно, и на взгляд самого Державина, если бы он сам мог до конца понять, что он написал. Другие понимали за него. Оды Державина читались и распространялись в списках как подпольная литература, потаенно, «морганически», как выразился А. Т. Болотов. «Появилось еще здесь едкое сочинение «Вельможа». Все целят на Державина, но он упирается», — писал один современник (Бантыш-Каменский) в письме от 1794 г.

**Державин — поэт-гражданин.** Взвзав на себя роль учителя своих читателей, настаивая на своем человеческом достоинстве и независимости своего суда над современностью, Державин прояснил тем самым еще одну важную идею, существенную для дальнейшего развития русской передовой литературы, идею личной ответственности поэта за свои суждения, личной искренности, правдивости до конца в своей идеологической пропаганде. Конечно, и Ломоносов, и Сумароков, и Херасков и еще раньше Кантемир были вполне правдивы и искренни, проповедуя свои идеи. Но они думали, что для читателя неважно, как и что думает лично сам поэт, а важна общечеловеческая доказательность его произведений. Они считали, что их устами говорит государство или сама отвлеченная истина, — и авторитет этих высоких идей снимал для них вопрос о личном авторитете человека-поэта. У Державина дело обстоит иначе. Он учит людей и и судит их именно как человек-поэт, и он должен высоко держать знамя своей личности, становящейся авторитетом нового идейного характера. И он всеми силами оберегает этот свой свободный авторитет гражданина. Отсюда возникает его замечательная стихотворная дискуссия с Храповицким, в которой так ясно, что Державин, монархист, как будто бы сам чувствует, что самодержавие удушает его:

Страх <span>а</span> связанным цепями	К солнцу нам парить умом?
И рожденным под жезлом,	А когда б и возлетали,
Можно ль орлими крылами	Чувствуем ярмо свое.

и ниже:

Раб и похвалить не может,  
Он лишь может только лстить.

Характерен такой случай: в 1796 г., еще при жизни Екатерины II, Державин воспел в оде «На покорение Дербента» поход в Персию русских войск и предводителя их В. А. Зубова, брата фаворита царицы; при этом, впрочем, он давал Зубову суровые уроки добродетели. Вскоре после этого Екатерина умерла, и Зубов оказался опальным. И вот Державина обвинили в лести. Князь С. В. Голицын упрекнул его за «Оду на покорение Дербента» и сказал, что теперь уже Зубов для Державина — «не Александр Македонский» и что «он уже лстить теперь не найдет за выгодное себе»; все это рассказал сам Державин, — и о продолжении дела: Державин ответил Голицыну, «что в рассуждении достоинств он никогда не меняет мыслей и никому не льстит, а пишет истину, что его сердце чувствует». — «Это неправда, — ответил Голицын, — нынче ему не напишешь». — «Вы увидите», — ответил Державин, поехал домой, и сел за оду «На возвращение гр. Зубова из Персии», в которой воспел опального, бывшего «в совершенном пленении»; ода не могла быть напечатана при Павле, но распространилась в списках. Державин мог быть доволен. Его авторитет как гражданина, как личности, с этих пор слитый с авторитетом поэта в глазах общества, был сохранен.

Таким же образом Державин демонстративно воспел в 1796 г. в оде «Афинейскому витязю» А. Г. Орлова, находившегося в опале,

и сам в начале этой оды подчеркнул значение независимости и правдивости хвал и осуждений в творчестве поэта и в частности в его, державинском, творчестве. Белинский отметил эту положительную черту характера Державина.

Он пишет: «Когда Суворов, в отставке, перед походом в Италию, проживал в деревне без дела (т. е. в ссылке под надзором. — Гр. Г.), Державин не боялся хвалить его печатно. Ода «На возвращение гр. Зубова из Персии» принадлежит к таким же смелым его поступкам. «Водопад», написанный после смерти Потемкина, есть, без сомнения, столько же благородный, сколько и поэтический подвиг. Судя по могуществу Потемкина, можно было бы предположить, что большая часть стихотворений Державина посвящена его прославлению; но Державин при жизни Потемкина очень мало писал в честь его... Должно сказать правду: за многие дела и самый сатирик не может не читать Державина. К числу таких дел принадлежит его ода «Памятник Герою», написанная в честь Репнина, который находился в то время под опалю у Потемкина». («Сочинения Державина».)

Державин и в самом деле был искренен в своих похвалах и, — что важно, — хотел, чтобы его читательская аудитория верила его искренности. Он воспевал «Фелицу»-Екатерину восторженно. Издавна она представлялась ему такою. Екатерина назначила его своим статс-секретарем. В глазах Державина обаяние Фелицы померкло при более близком знакомстве с нею и с ее политикой; и вот — Державин не мог более писать о ней в хвалебном тоне. Между тем, Екатерине надоело ждать новых прославлений, и она всеми способами показывала Державину свое желание прочесть новую «Фелицу»; Державину стали и прямо говорить и даже писать об этом придворные по наущению Екатерины. А он не мог, — даже пытался было, — и не мог ничего написать похвального, когда он не видел, за что хвалить, «не будучи возбужден каким-либо патриотическим славным подвигом, не мог он воспламенить своего духа, чтоб поддерживать свой высокий идеал, когда вблизи увидел подлинник человеческого с великими слабостями»; это слова самого Державина.

Он рассказал обо всем этом подробно в своих «Записках». Он сказал здесь, что не мог уже ничего «написать горячим, чистым сердцем в похвалу» Екатерины. Горячее, чистое сердце поэта — это был новый и прекрасный лозунг. Аналогична была история отношения Державина-поэта к Александру I, которого он, разойдясь с ним во взглядах, стал воспевать как красивого и обаятельного юношу в частном быту, — но не как государственного деятеля. Образ Державина запомнился еще поколению декабристов как образ твердого гражданина.

Державинская независимость привлекала к нему симпатии радикальной молодежи и заставляла «благонамеренных» слуг правительства видеть в нем «крамольника». Ему приписывались в списках всякие вольнодумные стихотворения — от оды Клушина, безбожника и разночинного бунтаря (ода «Человек»), до оды «Древность», автором которой скорей всего являлся Радищев.

Не только слава Державина, но и его влияние на русскую литературу было огромно. При этом важно подчеркнуть, что это влияние

было глубоко воспринято не идеалистически настроенными руководителями дворянского сентиментализма, а более демократическими литературными течениями. Ревностными учениками Державина оказались уже в конце XVIII в. молодые поэты-бунтари в журнале «Зритель» — Иван Крылов и Клушин. Их лирика производит иногда впечатление близкого подражания державинским одам. Но то, что было свойственно Державину стихийно, глубокий освобождающий смысл его тяги к реализму, его культ человека, личности, свобода его «простонародной» речи, — все это было идеологически, политически, осознано Крыловым и Клушиным и открыто связано в их творчестве с радикальным мировоззрением. Державинский художественный метод они сделали орудием своей антифеодальной пропаганды, потому что этот метод нес в себе глубокие возможности именно в таком направлении. В пору, когда Карамзин и Жуковский совершали свое завоевание читательских умов, одновременно с ними и в противовес им Державин оставался руководителем литературы, тяготевшей к реализму, и литературы гражданской. Не случайно особое внимание к Державину Радищева, испытавшего не малое влияние его в своей художественной практике. Именно Державин был единственным человеком, лично знакомым Радищеву, которому он переслал экземпляр своего «Путешествия»<sup>1</sup>. В упомянутой уже оде «Древность»<sup>2</sup>, вероятно принадлежащей Радищеву, говорится о всепожирающей силе времени и о тех именах великих мужей, которые останутся от XVIII в.; этих имен три:

Франклин, преломивший скиптр британский,  
 Рейналь с хартией в руке гражданской,  
 Как оракул вольных страны,  
 И мурза в чалме, певец Астреи,  
 Под венком дубовым, в гривне с шеи...

Муза в чалме — это Державин, поставленный между деятелем американской революции Франклином и радикальным публицистом, прославившим эту революцию, Рейналем.

Гражданская поэзия Державина высоко ценилась и декабристами и писателями их круга, и самый образ Державина, поэта-правдолюбца, учителя общественной свободной морали, импонировал им. Последняя из «дум» Рылеева — «Державин»; в ней Рылеев создал образ Державина-патриота:

Он выше всех на свете благ  
 Общественное благо ставил,  
 И в огненных своих стихах  
 Святую добродетель славил.  
 Он долг певца постиг вполне,

Он свить горел венков нетлсных,  
 И был в родной своей стране  
 Органом истины священной.  
 Везде певец народных благ,  
 Везде гонимых оборона,  
 И зла непримиримый враг...

<sup>1</sup> Замечу, что легенда о том, будто бы Державин донес Екатерине о том, что «Путешествие» Радищева — книга, заслуживающая осуждения, будто бы он передал ей свой экземпляр этой книги с отметкой наиболее сильных мест в ней, — ни на чем не основана, и, без сомнения, ложна.

<sup>2</sup> См. статью «Подпольная поэзия 1770-х—1810-х годов». «Литературное наследство» № 9—10, 1933.



Так Рылеев перебрасывал мост от поэзии Державина к своему декабристскому творчеству. Пушкин, испытавший влияние Державина в юности, затем, в первой половине 20-х годов, преодолевает его и осуждает Державина. Но в 30-х годах он возвращается к Державину как к своему предшественнику. Не даром он берет из «Жизни Званской» эпитафию для своей «Осени», представляющей своеобразное повторение в иных условиях замысла именно этой оды Державина. Уже в набросках статей 1826—1828 гг. (по поводу статьи Кюхельбекера, «Есть различная смелость», ответ на статью в «Атенее») Пушкин говорит о стихотворениях Державина с огромным уважением, ставит их в один ряд с величайшими произведениями поэзии. А сознательное напоминание о державинском «Памятнике» в пушкинском «Памятнике», проходящее через весь текст стихотворения, говорит о том, что именно на фоне понимания великой роли Державина в истории русской поэзии утверждает Пушкин свое собственное место как народного поэта. Белинский, который любил поэзию Державина, но боролся и страстно боролся с ее «риторикой», с остатками в ней классицизма, — потому что он должен был расчистить место для зрелого реализма, для Лермонтова, для правильного понимания Пушкина, тем не менее указывал на народность державинской поэзии. Подводя итог своему анализу творчества Державина, он написал: «Державин — отец русских поэтов», и ниже: «Державин был первым живым глаголом юной поэзии русской».

---

- Г. Р. Державин, Сочинения, под ред. Я. К. Грота, т. I—IX, СПб 1864—1883 (VIII том включает биографию Державина, написанную Я. К. Гротом, IX том — материалы для изучения Державина, составленные им же. Эти два тома были изданы и отдельно: Я. К. Грот, Жизнь Державина, т. I—II, СПб 1880—1883).
- Г. Р. Державин, Сочинения, под ред. Я. К. Грота, т. I—VII, СПб 1868—1878 (повторение I—VII томов указанного выше издания, но в малом формате).
- Державин, Стихотворения, под ред. Г. А. Гуковского, со вступ. статьей И. А. Виноградова, Л. 1935.
- В. Г. Белинский, Сочинения Державина.
- В. Г. Белинский, Литературные мечтания.
- Н. А. Полевой, Очерки русской литературы, СПб 1839.
- Д. Д. Благой, Державин (Д. Д. Благой, Три века, М. 1933).
- Г. А. Гуковский, Литературное наследство Державина («Литературное наследство» № 9—10 1933).
-



## Р А Д И Щ Е В

Одновременно с деятельностью величайшего русского поэта XVIII в., Державина, подготовлявшего пушкинский переворот в литературе, развернулась общественная и литературная деятельность величайшего русского мыслителя XVIII в., демократа и революционера — Александра Николаевича Радищева, которому суждено было подвести итог самым передовым исканиям и достижениям русской культуры за сто лет и который стоял в преддверии будущего развития русской общественной мысли от декабризма до Чернышевского, во многом определяя направление этого развития.

В. И. Ленин говорит: «Нам больше всего видеть и чувствовать, каким насилиям, гнету и издевательствам подвергают нашу прекрасную родину царские палачи, дворяне и капиталисты. Мы гордимся тем, что эти насилия вызвали отпор из нашей среды, из среды великоруссов, что эта среда выдвинула Радищева, декабристов, революционеров-разночинцев 70-х годов, что великорусский рабочий класс создал в 1905 году могучую революционную партию масс, что великорусский мужик начал в то же время становиться демократом, начал свергать попа и помещика»<sup>1</sup>.

Итак, линия преемственности революционной мысли и революционного действия, традиция подлинного демократизма в России находит свое первое замечательное проявление в деятельности Александра Николаевича Радищева.

Радищев — поистине колоссальная фигура. Очень и очень многое в русской действительности и культуре конца XVIII и начала XIX в. может нам уяснить именно изучение Радищева. Он был итогом накопления сил демократической мысли, и он явился на заре будущих революционных движений, — декабристского ближайшим образом. Пушкин, поэт декабристского движения, органически связан

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Соч., т. XVIII, стр. 81.

с опытом Радищева, определившим вообще множество наиболее прекрасных проявлений творческого духа и освободительной мысли в русском обществе в начале XIX в., да и много позднее.

В своем «Путешествии» Радищев выступил как подлинный демократ, выступил от лица всего народа против крепостников и их правительства, выступил с призывом к народной революции.

В этом его великая заслуга перед русской культурой, перед человечеством. В этом заслуга его века и русского народа, выдвинувшего гениального человека, мыслившего столь последовательно и глубоко революционно, как ни один из его современников во всей Европе.

**Радищев до 1789 г.** Александр Николаевич Радищев (1749—1802) вырос в богатой помещичьей семье, в деревне, в Саратовской губернии. Его отец был человеком образованным и не лишенным гуманных настроений; он не угнетал своих крестьян непомерно, и они впоследствии спасли его с семьей (с младшими братьями и сестрами писателя) от смерти во время пугачевского восстания. Когда Радищеву было восемь лет, его повезли в Москву. Здесь он жил у родственника, М. Ф. Аргамакова, и учился вместе с его детьми. Учителями его были профессора Московского университета (Аргамаков был в родстве с директором университета). Среди учителей был и француз-республиканец, бежавший из своего отечества именно из-за политических преследований. Радищев учился в Москве в те годы, когда в Московском университете уже работал Д. С. Аничков, когда в нем учился С. Е. Десницкий (в 1759—1760 гг.) и другие будущие ученые-демократы.

С самых ранних лет русская передовая общественная мысль была той почвой, на которой росло самосознание и мировоззрение Радищева. Позднее, на эту уже подготовленную почву упадут в душе Радищева семена, брошенные великими мыслителями Запада, просветителями и демократами.

В 1762 г. Радищев был «пожалован» в пажи. Пажеский корпус был в меньшей степени общеобразовательным учебным заведением, чем школой будущих придворных. Пажи учились немного, но их обязывали прислуживать при дворе императрице. Радищев с детства знал деревню, видел крепостные порядки. Потом, в Москве, он воспринял начатки передовой культуры. Теперь он узнал двор, и новые впечатления не могли не оказаться для него тяжелыми.

Осенью 1766 г. Радищев был отправлен в Лейпциг, в составе группы молодых дворян, для обучения в университете юридическим наукам: русское правительство нуждалось в образованных чиновниках, и их хотели подготовить за границей. Пять лет, проведенные Радищевым за границей, расширили его умственный горизонт весьма значительно. Он не терял даром времени и занимался науками чрезвычайно усердно. Помимо юридических и исторических наук, он изучал философию, естественные науки. Он прошел почти законченный курс медицинских наук, внимательно следил за художественной литературой Германии, Франции. В Лейпциге он смог подвести серьезное научное основание под те впечатления, которые он воспринял на родине. Между тем, жилось Радищеву в Лейпциге тяжело,

как и другим русским студентам. Большинство из них имело в России состоятельных родителей; но Екатерина послала их за границу под присмотром тупого негодяя, майора Бокума, который клал в свой карман деньги, отпущенные на содержание студентов, держал их в черном теле, заставлял жить впроголодь, морил холодом зимой, издевался над ними, а самых молодых из них даже бил. Студенты терпели до времени. Среди них были юноши, готовые стерпеть многое, лишь бы учиться, читать, узнавать. Это были вожаки всей группы. Главным из них, кроме Радищева, был Федор Васильевич Ушаков, самый взрослый из всех (когда он приехал в Германию, ему было 19 лет). В Лейпциге завязалась юношески-горячая романтическая дружба Ушакова и Радищева. Здесь же укрепилась дружба Радищева с А. М. Кутузовым, с которым вместе были они еще в России пажами и с которым потом долго они жили вместе по возвращении на родину.

Лейпцигский университет дал Радищеву и его друзьям научную школу. Но он мало мог дать им в направлении их идейного воспитания. Помимо лекций Радищев и Ушаков воспринимали науку и культуру из книг. Французские просветители, радикалы и демократы, готовившие в умах революцию, разразившуюся в действительности через двадцать лет, были подлинными учителями Радищева в его студенческие годы. Изучение их сочинений оформило тот «заквас» свободной мысли, который был усвоен им с детства на родине. Сам Радищев вспоминал впоследствии, как увлекался он со своими друзьями книгой материалиста-просветителя Гельвеция «Об уме», прочесть которую им посоветовал проезжавший через Лейпциг русский путешественник.

Ушаков, Радищев, а за ними и другие русские студенты, жаждавшие подвигов борьбы с тиранами, решили, что тираном для них является Бокум. Они подняли восстание против Бокума. Однажды Бокум дал пощечину студенту Насакину. Это было злѣком к возмущению. Студенты обсудили дело и вынесли постановление: Насакин должен вернуть пощечину тирану. Студенты отправились к Бокуму, и Насакин в запальчивости ударил его не один, а целых два раза. Бокум стал жаловаться властям. Испуганные юноши задумали бежать в Ост-Индию или Америку, но не успели. Их посадили под домашний арест. Сторожили их солдаты с ружьями. Ушаков написал жалобу в Петербург. В Петербурге на жалобу не обратили никакого внимания. Позднее о проделках Бокума узнал отец одного из студентов; это был сильный человек при дворе. Его жалоба оказала действие. Бокума укротили; потом его совсем убрали, но было уже поздно. Радищев уже окончил курс обучения. Надо было ехать в Россию. Не уехал с ним Ушаков. Он умер в Лейпциге.

Радищев отправился из Лейпцига вместе с Кутузовым. Оба они горячо, молодо мечтали о большой и свободной общественной деятельности на родине. Вспоминая через много лет об этом времени, Радищев писал, обращаясь к Кутузову:

«Вспомни нетерпение наше видеть себя паки на месте рождения нашего, вспомни о восторге нашем, когда мы узрели, между, Россию

от Курляндии отделяющую. Если кто бесстрастный ничего иного в восторге не видит, как неуверенность 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. Признаюсь, — и ты, мой любезный друг, в том же признаешься, — что последовавшее по возвращении нашем жар сей в нас гораздо умерило». («Житие Ф. В. Ушакова».)

Крепостническая страна, управляемая самодержавным произволом и грабительской бюрократией, встретила Радищева нерадостными впечатлениями. Он должен был служить, и его определили в сенат протоколистом. Ни о какой общественной деятельности не могло быть и речи; он был принужден писать канцелярские бумаги. Он бросил службу, поступил на другое место; в качестве юриста он сделался обер-аудитором, т. е. военным прокурором в штабе генерала Брюса. Радищев, глубоко страдавший от мысли о бесправии русского народа, о свирепой власти помещицкой монархии, должен был сам участвовать в механизме классового подавления и классовой расправы.

В 1775 г., когда Радищеву было 26 лет, он вышел в отставку и женился. Через два года он вновь стал служить; он поступил в коммерц-коллегию, ведавшую торговлей и промышленностью. Вопросы экономики России интересовали Радищева; занявшись ими практически, по службе, он засел за основательное изучение экономических наук. Президентом коммерц-коллегии был граф А. Р. Воронцов, аристократ-либерал, недовольный правительством Потемкина и Екатерины. Он оценил честность, работоспособность, огромную культуру и огромное дарование Радищева, и стал его другом на всю жизнь. С 1780 г. Радищев сделался помощником управляющего петербургской таможней; вскоре затем он начал фактически исполнять должность управляющего ею, наконец, в 1790 г. он был и официально назначен на эту должность. Он был довольно видным чиновником, человеком «со связями», человеком, известным в столице. Но в том же году произошла катастрофа, бросившая Радищева в Сибирь.

Служба не могла поглотить Радищева целиком. Он хотел служить своей родине иным способом, более трудным и опасным, но и более почетным для свободолюбца. Он хотел сделаться агитатором свободы. Так он понимал дело писателя в крепостнической стране.

Через несколько месяцев после возвращения Радищева из Лейпцига на родину, в журнале Новикова «Живописец» был опубликован анонимный отрывок из «Путешествия в\*\*\* И\*\*\* Т\*\*\*». Отрывок вызвал толки; им возмущались «наверху» общества. Это было первое произведение в русской литературе XVIII в., в котором была дана до конца правдивая картина ужаса крепостничества. В настоящее время советская наука признает, что «Отрывок» был написан Радищевым<sup>1</sup>.

Это был первый набросок будущего «Путешествия из Петербурга в Москву». В «Отрывке» нет еще тех революционных выво-

<sup>1</sup> См. выше стр. 269—270.

дов, которые Радищев делает в «Путешествии». Но глубокий демократизм «Отрывка», резко выраженная в нем ненависть к угнетению народа показывают, что основы мировоззрения Радищева были заложены уже в самый ранний период его деятельности. Если мы можем утверждать это в отношении к социальной проблеме крепостничества, судя по «Отрывку», то в отношении к политической проблеме самодержавия мы можем утверждать это же, судя по напечатанному в 1773 г. переводу Радищева книги Мабли «Размышления о греческой истории». Самый выбор автора — демократа и радикала — и книги показателен, но не только он. Дело в том, что Радищев сопроводил текст своего перевода (прекрасно выполненного) несколькими примечаниями, обнаруживающими его начитанность; одно из них, однако, имеет характер не фактической справки, а принципиального высказывания. В своем переводе Радищев передает по-русски слова *tyrannie*, *tyran*, *désotisme*; первые два слова он переводит: мучительство, мучитель, третье — самодержавство. К последнему слову, встретившемуся в тексте, он дает следующую сноску:

«Самодержавство есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние. Мы не токмо не можем дать над собою неограниченной власти, но ниже закон, извет общия воли, не имеет другого права наказывать преступников опречь права собственыя сохранности. Если мы живем под властью законов, то сие не для того, что мы оное делать долженствуем неотменно, но для того, что мы находим в оном выгоды. Если мы уделяем закону часть наших прав и наша природныя 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».

Мысли, выраженные в этом примечании Радищевым, не оригинальны; примечание представляет собой как бы краткий конспект положений знаменитой книжки Руссо «Об общественном договоре». Но Радищев не побоялся со всей решительностью заявить о своей солидарности с революционной концепцией Руссо.

К первой половине 1770-х годов относятся еще и другие дошедшие до нас литературные работы Радищева: перевод специально военного сочинения «Офицерские упражнения» и написание художественного очерка «Дневник одной недели». В 1780-х годах Радищев работал над «Путешествием из Петербурга в Москву», писал и другие произведения в прозе и стихах. В это время окончательно сложилось его мировоззрение. Это были годы огромного общественного подъема во всей Европе, годы обострения классовых противоречий и в России. Накопление элементов революционного мировоззрения в деятельности ранних русских демократов — Козельского, Десницкого и др.<sup>1</sup>, накопление их в идейном опыте самого Радищева

<sup>1</sup> Ср. например, революционную деятельность замечательного публициста-демократа 1780-х — начала 1790-х годов, Ф. В. Кречетова. См. о нем статьи М. Королькова, Поручик Федор Кречетов («Былое», 1906), И. Н. Чулкова, Ф. В. Кречетов, забытый радикальный публицист XVIII века. («Лит. наследство» № 9—10, 1933). См. также Г. А. Гуковский, Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века, Л. 1938.

в его молодые годы, по мере углубления противоречий феодально-крепостнического строя, — все более подводило к тому идейному взрыву, который был осуществлен в 1790 г. Радищевым.

**Общественная деятельность Радищева в конце 1780-х годов.** В частности, общественный подъем, связанный с началом революции во Франции, захватил Радищева. В этот острый политический момент, когда вся Европа кипела, как котел, готовый взорваться, когда, казалось, все народы вот-вот поднимутся против своих угнетателей, когда Екатерина со смертельным страхом ожидала, что французская «зараза» перебросится в Россию, а многие ее враги и друзья народа ожидали этого с надеждой, — в этот момент Радищев должен был действовать. Он ни мало не был только кабинетным человеком из того материала, из которого делаются вожди народов в теоретическом плане<sup>1</sup>. Он был бойцом и трибуном по натуре, человеком из того материала, из которого делаются вожди народов и революций, человеком прозорливым и твердым, пламенным и осторожным, решительным и настойчивым. Он рвался к практической революционной или, по крайней мере, радикальной общественной деятельности.

Его трагедия заключалась в том, что он не мог установить непосредственных связей с крестьянством, с широкими народными массами, бывшими социальной основой его революционного пафоса. Во время следствия о «Путешествии» Радищев писал в своем показании: «Если кто скажет, что я, писав сию книгу, хотел сделать возмущение, тому скажу, что ошибается, первое, и потому, что народ наш книг не читает...»

Но даже сознание трудности, может быть, — невозможности установить непосредственную связь с народом, не могло заставить Радищева сидеть сложа руки, быть только наблюдателем или даже изобразителем рабства. Он искал союзников, искал среды для пропаганды. До нас дошло мало материалов о деятельности Радищева как агитатора и организатора, и это понятно, так как следы такой деятельности уничтожались и властями и напуганными подданными; к тому же Радищев вел работу, видимо, стремясь конспирировать ее. Но что такая деятельность была, — это мы можем утверждать с несомненностью. Дошедшие до нас сведения о ней падают именно на 1789—1790 гг.<sup>2</sup>

Это был благоприятный момент, и Радищев использовал его не только в том отношении, что завел типографию у себя на дому и напечатал в ней свою революционную книгу. В 1789 г. в Петербурге образовалось полумистическое, полулиберальное «Общество друзей словесных наук», объединившее молодых литераторов, офицеров (главным образом моряков), чиновников.

---

<sup>1</sup> Именно таким его пытались нередко изобразить буржуазные ученые — например, Н. М. Павлов-Сильванский, Жизнь Радищева (Очерки по русской истории, СПб 1910) и др.

<sup>2</sup> Деятельность Радищева в 1789—90 гг. исследована в последней работе покойного В. П. Семенникова «Литературно-общественный круг Радищева». (А. Н. Радищев. Сборник Академии наук, М. — Л. 1936.)

Радищев вступил в это общество и повел в нем свою пропаганду; он стал захватывать в свои руки и печатный орган общества, журнал «Беседующий Гражданин». Он стал одним из центров общества, а оно было довольно многочисленно. В журнале он напечатал свою статью «Беседа о том, что есть сын отечества». В связи с обществом были и другие группы — кружок И. Г. Рахманинова, к которому примыкал и юноша Крылов. Влияние Радищева и на этот кружок не вызывает сомнений.

Журнал «Беседующий Гражданин» вступил в сношения с учрежденной за три года до того городской думой (упраздненной в 1798 г.). Радищев был явно замешан в этом деле. И вот в «Беседующем Гражданине» была опубликована пространная резолюция городской думы, представлявшая собой развернутое антидворянское выступление, своего рода обвинение дворян и обличение их, написанное в тонах той «гражданственности», которая культивировалась в «Обществе друзей», — говорит В. П. Семенников. Он же подчеркивает, что постановление думы было «сделано не так называемой шестигласной думой (т. е. исполнительным органом думы, позднее названным управой), а самой думой, в полном ее составе (насчитывавшем тогда 120 человек). Это, кстати сказать, наверно, первый случай, когда орган городского самоуправления решил обратиться к посредству печати для опубликования своих решений», причем обратиться к журналу далеко не официально. Постановление думы «сообщил» в журнал К. Л. Лубянович, «сотрудник журнала, в статье которого, помещенной в «Беседующем Гражданине» были мною отмечены близкие Радищеву мотивы» (В. П. Семенников).

Связи Радищева с городской думой этим не ограничились. В мае 1790 г. морская война со Швецией приняла оборот, опасный для Петербурга. И вот в этот момент Радищев оказался инициатором организации ополчения из добровольцев разного рода людей, вооруженных для защиты города. Осуществила эту инициативу городская дума, которая вынесла постановление о наборе команды в 200 человек, о снабжении ее амуницией и содержании на общественном жалованье. Правительство утвердило проект. При этом брали в ополчение и беглых от помещиков крестьян, т. е. самый явно недовольный слой народа, которому окончательно нечего было терять (тем самым их и легализовали).

30 июня 1790 г. Радищев был арестован. В начале июля дело его было в полном разгаре. И вот, 10 июля Екатерина приказала Брюсу «беглых помещичьих людей» из батальона думы отдать тем помещикам, которые захотят, а остальных — поверстать в обычные рекруты, т. е. в солдатчину. Таким образом, затея этого первого русского отряда национальной гвардии рухнула. В какой связи стоит распоряжение Екатерины с делом Радищева — неясно. Но вовсе не исключена возможность, что Екатерина вообще узнала во время следствия о «Путешествии» — и не от Радищева, — больше, чем это могло быть отражено в допросах Радищева; она, вероятно, знала о деятельности Радищева помимо написания и издания книги. Во всяком случае сведения о работе Радищева в «Обществе друзей» дошли до Екатерины.



Итак, Радищева окружали люди, более или менее близкие ему. Он начинал организовывать этих людей, воспитывать некоторых из них. Он готовился к большим политическим событиям, готовил даже вооруженную силу: В этот момент произошла катастрофа.

**«Житие Ушакова».** В 1789 г. Радищев вновь выступил в печати после более чем десятилетнего перерыва. Общий подъем отразился и в его литературной жизни. В этом году появилась его анонимная брошюра «Житие Федора Васильевича Ушакова». Брошюра состояла из двух частей: в первой Радищев дал художественно написанный очерк характеристику друга своей молодости и рассказал о жизни русских студентов в Лейпциге; вторую составили переводы философских и юридических набросков Ушакова, сделанные Радищевым. Наибольший интерес представляет, конечно, первая часть — очень тонко и глубоко задуманная повесть о молодежи. Самой жанровой формой, самым заглавием «Житие Ушакова» полемически заострено и против житий святых, и против панегириков вельможам. Это «житие» на новый лад. Его герой никак не святой. Он и не знаменитый вельможа или военачальник. Он незаметный юноша, чиновник, а потом студент. Но он человек будущего века, юноша, преданный науке и идеям свободы, и он ценнее для Радищева всех генералов и сановников.

Кроме того, — он друг Радищева. Тема экзальтированной дружбы, общая почти всем буржуазно-сентиментальным писателям Европы XVIII в., в частности сильно разрылась в творчестве немецких поэтов (Клопшток и его школа), у которых учился и Радищев. Жизнеописание друга Радищева — это вызов феодальной литературе «житий».

Содержание повести Радищева гораздо шире и значительнее внешней рамки мемуарного очерка. Повествуя о борьбе студентов с угнетавшим их начальником Бокумом, Радищев строит систему образов, заключающую мысль о борьбе народов с их угнетателями. Не только размышления Радищева, вкрапленные в повесть, вносят в нее тему революции, но и весь сюжет повести. Студенты у Радищева даны как народ, Бокум — как тиран; усиление гнета тирании приводит к революционизированию народа; поднимается восстание; оно подавлено, но пламень революции уже зажжен в умах. «Революция» группы юношей, выведенных из себя грубым немецким «гофмейстером», конечно, не очень великая вещь; Радищев знает это и повествует о ней с добродушным юмором. Но он полагает, что те же общественные и психологические законы, которые заставили студентов устроить смешную драку с Бокумом и дали им право бороться с ним, могут заставить народы потрясти мир грандиозными событиями; кроме того, наивные волнения юности, наивные порывы ее, закаляясь в жизненной борьбе, вырастают в могучую силу мысли и энтузиазма. Повесть Радищева заканчивается невесело: герой умер; других ждет суровый путь борьбы. С удивительным искусством Радищев объединил в небольшом произведении и психологический анализ юношеского сознания, анализ, до него неведомый русской литературе, и серьезно поставленную педагогическую тему, и живое описание быта, и глубокую революционную мысль.

Появление в печати «Жития Ушакова» произвело на читающую публику сильное впечатление.

Друг Радищева А. М. Кутузов, которому была посвящена книжка, вспоминая через год о выходе ее в свет, писал, что Радищев «по несчастию, был человек необыкновенных свойств, не мог писать, не поместив множество политических и саму подобных примечаний, которые немногим нравятся. Он изъяснялся живо и свободно, со смелостью, на которую во многих землях смотрят как будто бы на странную метеору... Книга наделала много шуму. Начали кричать: Какая дерзость, позволительно ли говорить так и проч. и проч. Нашлись и беспристрастные люди, отдававшие справедливость сочинителю. И сих-то последних похвала была, может быть, неумышленною причиною последовавшего за сим» (Письмо к Е. К. Голенищевой-Кутузовой от 6 декабря 1790 г.).

Тот агитационный эффект, который произвела книжка Радищева, при наличии накаленной общественной атмосферы 1789 г., с одной стороны, стимулировал его к дальнейшим действиям, с другой стороны, заставил реакцию настроиться.

**Процесс Радищева.** Между тем, в том же 1789 г. Радищев закончил свой многолетний труд «Путешествие из Петербурга в Москву». Скорее всего именно особый характер политического момента и удачный опыт выхода в свет «Жития Ушакова» побудили Радищева завершить тотчас же свою книгу и обнародовать ее. Он отдал рукопись ее в цензуру, и петербургский обер-полицмейстер Рылеев пропустил ее, не читая. Однако попытки издать революционную книгу в существовавших тогда издательских организациях ни к чему не привели. Тогда Радищев устроил у себя на дому маленькую типографию. Сначала, для опыта, он напечатал в ней свою брошюру «Письмо к другу, жительствоющему в Tobольске»; это была статья, написанная еще в 1782 г., посвященная описанию открытия памятника Петру I в Петербурге; она заключала глубокий анализ реформаторской деятельности Петра, которого Радищев ставил высоко как государственного деятеля, но осуждал за то, что он не дал своей стране свободы. Кончалась статья определенным указанием на безнадежность надежд на улучшение положения сверху, с трона, и приветствием Французской революции, прибавленным в 1789 г.

Затем Радищев приступил к печатанию своего основного труда. В мае 1790 г. в книжной лавке купца Зотова в Гостинном дворе появилось 25 экземпляров книги «Путешествие из Петербурга в Москву». Имени автора не было на книге. В конце книги была помета о том, что полицейская цензура разрешила ее. Остальные экземпляры книги (всего было напечатано около 600 экземпляров) Радищев оставил пока у себя. Он только роздал несколько экземпляров своим знакомым.

О книге заговорили в городе. Это было событие, и событие неслыханное. Набат революции зазвучал в царской столице. Книгой заинтересовалась Екатерина. Она принялась читать ее и пришла в ужас. Она написала свои замечания на книгу, не оставив ни одного места ее без злобной критики. Так, она писала:

«Сочинитель ко злости склонен», «81 стр. покрыта бранью и ругательством и злодейским толкованием», «Учинены вопросы

те, по которым теперь Франция разоряется», «Стр. 113, 114, 115, 116 доказывают, что сочинитель, совершенной деист и несходственны православному восточному учению», «Стр. 119 и следующие служат сочинителю к произведению его намерения, то-есть показать недостаток теперешнего правления и пороки оногo», «Противу двора и придворных ищет изливать свою злобу», «На стр. 137 изливается яд французской», «На 147 стр. едет оплакивать плачевную судьбу крестьянского состояния, хотя и то неоспоримо, что лучшая судьбы наших крестьян у хорошего помещика нет по всей вселенной», «Христианское учение сочинителем мало почитаемо, а вместо оногo принял некие умствования, несходственные закону христианскому и гражданскому установлению», «Стр. 239—252 — все сие... клонится к возмущению крестьян противу помещиков, войск противу начальства», «Проскакивают паки слова, клонящиеся к возмущению», «Уговаривает помещиков освободить крестьян, да никто не послушает», «Сочинитель везде ищет случай придраться к царю и власти», «Сочинитель не любит царей и где может к ним убавить любовь и почитание, тут жадно прицепляется с редкою смелостью», «Надежду полагает на бунт от мужиков», об оде «Вольности» — «Ода совершенно и явно бунтовская, где царям грозит плахoю. Кромвелев пример приведен с похвалами. Сии страницы криминального намерения, совершенно бунтовские», «Повесть о рекрутском наборе, о отягченных крестьянах и тому подобное, служащее к проведению вольности и к искоренению помещиков» «Тут введена хвала Мирабо, который не единой, но многия висельницы достоин» и т. д. Своему секретарю Екатерина сказала об авторе крамольной книги: «Он бунтовщик хуже Пугачева».

Немедленно начался розыск. Автора вскоре нашли. Екатерина поручила расследовать дело Степану Ивановичу Шешковскому; это был тайный палач и шпион, находившийся в распоряжении императрицы, свирепый «кнутобойца», имя которого внушало ужас. Узнав о том, что ему грозит опасность, Радищев успел сжечь все оставшиеся у него экземпляры книги. 30 июня его арестовали.

Жена Радищева умерла еще в 1783 г., оставив ему четырех детей. Воспитанием детей руководила сестра их покойной матери Елизавета Васильевна Рубановская, Когда Радищева увезли к Шешковскому, Елизавета Васильевна собрала все свои бриллианты и отослала их ночью со старым слугой к палачу. Таким образом Радищев избежал пытки.

Следствие тянулось меньше месяца. Радищев сидел в Петропавловской крепости и должен был бороться на допросах с Шешковским, действовавшим по подсказке Екатерины. Радищев вел линию самозащиты осторожно, но достаточно твердо. Говоря о его поведении в крепости, нужно помнить, что в условиях тайного следствия, которое вел палач, «кнутобойца» Шешковский, превратить допросы в средство пропаганды революционных идей было невозможно. Радищев был без сомнения потрясен всем случившимся с ним, хотя он знал о возможности такой участи еще тогда, когда писал книгу; недаром он обращался к царю словами странницы-истины: «Блудись и не дерзай его казнити, яко общего возмутителя. Призови его, угости его, яко странника. Ибо всяк, порицающий царя в самовластии его, есть странник земли, где все перед ним трепещет» (глава «Спасская Полесь»). Перед Радищевым во время следствия стояли три задачи: во-первых, не запутать в дело никого, кроме себя, во-вторых, избавить от опасности своих детей, в-третьих, по возможности обмануть Шешковского или, вернее, Екатерину, руководившую

делом, и спасти себя. Первую задачу он выполнил блестяще: ни один человек не был назван им, «соучастников» обнаружено не было, хотя в случае иного поведения Радищева можно было бы установить целую группу людей, в среде которых Радищев проповедывал свои идеи. Что же касается самозащиты, то Радищев вел ее в высшей степени умно, и в то же время не поступаясь самым главным. Он доказывал, что его книга — только обычное литературное произведение, вроде Стерна или Рейналя, не более. Он топил свои показания в покаянных словах, рассчитанных на уровень понимания Екатерины. Он бранил себя как мог: он явно не хотел легко дать себя съест тиранам, которых он ненавидел; ему надо было обязательно вырваться из их пуг. При этом на поддержку извне он рассчитывать не мог; ему оставалось полагаться только на себя. Но отказаться от главного он не хотел, — и не сделал этого. Он не отрекся от мыслей о свободе крестьян, о реакционной роли царской цензуры.

Именно потому отчасти, что Радищеву приходилось вести сложную линию самозащиты во время следствия, ему захотелось рассказать своим детям, а может быть и потомству, правду о себе.

И вот, сидя в тюрьме, Радищев начал писать повесть о святом Филарете Милостивом. По внешности это было именно «житие» святого; но смысл его был другой. Да Радищев и не следовал каноническому житию даже в отношении основных моментов сюжета. Под видом Филарета он изображал самого себя, и «житие» должно было явиться наполовину зашифрованной автобиографией. Если в документах следствия Радищев принужден был бранить себя, то здесь, где он писал о себе правду, он с полным сознанием величия своего дела изображал себя в образе праведника<sup>1</sup>.

Процесс не сломил Радищева; это достаточно удостоверено его творчеством и всей его деятельностью после 1790 г. Между тем; Екатерина, без сомнения, узнавшая во время следствия ряд фактов, опорочивших в ее глазах Радищева не только как автора «Путешествия», но и как революционного деятеля вообще, была вне себя от злобы. Самая кара, уготованная ею Радищеву, была обусловлена не только его революционной книгой, но и всей совокупностью сведений о Радищеве, бывших в руках правительства и освещавших особо ярким светом смысл и значение самой книги. В конце своих замечаний на «Путешествие» Екатерина написала о Радищеве: «Вероподобие оказывается, что он себя определил быть начальником, книгою ли или инако исторгнуть скиптр из рук царей, но, как сие исполнить один не мог, показываются уже следы, что несколько сообщников имел: то надлежит его допросить как о сем, так и о подлинном намерении, и сказать ему, чтоб он написал сам, как он говорит, что правду любит, как дело было; ежели же не напишет правду, тогда принудит мне сыскать доказательство и дело его сделается труднее прежнего».

<sup>1</sup> Автобиографический смысл повести о Филарете Милостивом доказан в статье П. Г. Любомирова, Автобиографическая повесть Радищева («Звенья» № 3—4, М. Л. 1934) и у Я. Л. Барскова — Материалы к изучению «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, 1935.

Радищев не назвал сообщников, и Екатерина исполнила угрозу. В середине июля 1790 г. дело Радищева поступило на суд петербургской уголовной палаты. Самое судебное разбирательство было пустой формальностью, трагикомедией, разыгранной по секретным указаниям Екатерины. Сначала читали вслух книгу Радищева. Силы его слова власти так боялись, что во время этого чтения из зала заседания были высланы даже секретари суда. Затем от Радищева потребовали ответов на пять вопросов; ответы были очень коротки:

«Вопрос 1-й: В каком намерении сочинили вы оную книгу?»

Ответ: Намерения при сочинении сей книги другого не имел, как быть известному в свете между сочинителями и дабы прослыть таковым, то-есть сочинителем остроумным.

Вопрос 2-й: Кто именно вам были в том сообщники?»

Ответ: Никого сообщников в оном не имел.

Вопрос 3-й. Чувствуете ли вы важность своего преступления?»

Ответ. Чувствую во внутренности души моей, что моя книга дерзновенная и приношу в том мою повинность.

Вопрос 4-й касался числа напечатанных и розданных экземпляров и вопрос 5-й — службы подсудимого.

Затем, после краткого допроса лиц, причастных к печатанию и продаже книги, судебный процесс окончился. Палата признала Радищева виновным в том, что он издал книгу, «наполненную самыми вредными умствованиями, разрушающими покой общественный и умаляющими должное ко властям уважение, стремящимися к тому, чтобы произвести в народе негодование противу начальников и начальства и, наконец, оскорбительными, неистовыми изречениями противу сана и власти царской».

24 июля палата вынесла Радищеву смертный приговор. 26 июля приговор поступил в сенат на утверждение, — и сенаторы 8 августа утвердили его. 19 августа доклад сената об этом приговоре дошел до государственного совета (так хотела Екатерина), и совет утвердил его. Радищев ждал смертной казни один месяц и 11 дней. 4 сентября был подписан указ Екатерины о замене ему казни ссылкой в Сибирь, в Илимский острог, на десять лет («помилование» было мотивировано торжеством мира с Швецией). Что же касается криминальной книги Радищева, она была осуждена на уничтожение.

Радищева увезли в Сибирь. Ссылка в Илимск, почти за семь тысяч верст, в глушь, была рассчитана на то, что Радищев не вынесет ее. Он бы и не смог ее вынести, если бы не А. Р. Воронцов. Это был человек с огромными связями и влиянием. Помимо императрицы, а где надо было и через нее, он добился того, что Радищев ехал в сносных условиях. Самое путешествие с остановками продолжалось более года. Остановка в Тобольске длилась семь месяцев. Сюда к Радищеву приехала Елизавета Васильевна Рубановская, привезла ему двоих младших детей и осталась с ним до конца в ссылке. Она стала его женой. Благодаря материальной поддержке и связям Воронцова, Радищеву жилось в Илимске не плохо. Воронцов посылал ему туда не только деньги, но и книги большими партиями, и инструменты для занятий естественными науками, и лечебные средства. Воронцов заботился о старших сыновьях Радищева, оставшихся в Европейской России, и о его семье вообще. Его роль в

жизни Радищева в этот период заслуживает самого глубокого уважения и благодарной памяти. Возмущенный лицемерием и деспотическим произволом Екатерины, ее жестокостью по отношению к Радищеву, которого он любил и почитал, Воронцов решил фактически отменить своей властью русского аристократа приговор деспотий, и он добился исполнения своего решения.

Радищев провел в Сибири шесть лет. Он много работал в ссылке, вел свое хозяйство в Илимске, воспитывал и учил своих детей, изучал природу Сибири, быт и экономическое положение этого края, лечил крестьян и не мало писал. Здесь им было написано рассуждение на экономическую тему «Письмо о китайском торге», адресованное А. Р. Воронцову. Здесь же он написал обширный философский трактат под названием «О человеке, его смертности и бессмертии».

**Философский трактат Радищева.** В своем трактате Радищев широко использовал философскую литературу XVIII в., французскую, немецкую и английскую. Вообще говоря, трактат обнаруживает огромную начтатность Радищева в самых различных областях знания, энциклопедичность его научных интересов, колоссальную широту его мысли. Но ближайшим образом, — в соответствии с темой работы, — Радищеву пришлось опираться в ней именно на философскую литературу. При этом он не только помнил при работе над трактатом общий смысл многочисленных философских учений его времени, но использовал книги своих предшественников в деталях, в отношении отдельных фактов, иногда следуя близко за изложением избранного им автора, иногда даже вольно переводя его целыми абзацами.

Таким образом, Радищев использовал, например; работы Гердера, Мендельсона, английского материалиста Пристли. Кроме того, он опирался на сочинения Бонне, Вольфа, Гольбаха, Ламетри, Мопертюи, Гельвеция, Локка, Адама Смита, Руссо, Робине, Лукреция, Декарта и др.<sup>1</sup>.

Следует подчеркнуть, что, широко используя своих предшественников, Радищев тем не менее сохранял полную независимость, оригинальность мысли. Он брал из Гердера, Пристли, Гольбаха и других только то, с чем он соглашался, отбрасывая другое; учения этих мыслителей приобретают совсем новый и своеобразный характер в обработке и в сочетании их элементов у Радищева, потому что Радищев не был эклектиком и вовсе не шел на поводу у своих предшественников.

---

<sup>1</sup> Вопрос об источниках философского трактата Радищева наиболее обстоятельно и полно освещен в ценной статье И. И. Лапшина, «Философские воззрения Радищева», помещенной в полном собрании сочинений Радищева под ред. А. К. Бороздина, И. И. Лапшина и П. Е. Щеголева, 1907, т. II. Впоследствии, в 1922 г. эта же статья в несколько сокращенном виде вышла отдельной брошюрой (Л.). Некоторые дополнения к работе И. И. Лапшина, суммировавшего и все накопленное в этом вопросе наукой до него, имеются в статье И. К. Луппола «Трагедия русского материализма XVIII в.» (И. К. Луппол, Историко-философские этюды, М. 1935), специально посвященной анализу трактата «О человеке».

Трактат Радищева разделен на четыре «книги». В первой из них Радищев устанавливает общие положения и исходные пункты рассуждения, определяет место, занимаемое человеком в природе, разбирает его умственные способности в плане постановки проблемы теории познания. Затем во второй книге он приводит доказательства в пользу смертности души, в пользу материализма; наконец, в третьей и четвертой — доказательства в пользу учения о бессмертии души, идеализма. Еще Пушкин писал о трактате «О человеке»: «Радищев, хотя и вооружается противу материализма, но в нем все еще виден ученик Гельвеция. Он охотнее излагает, нежели опровергает доводы чистого афеизма» («Александр Радищев»). В самом деле, Радищев в основах своего мышления — материалист. Его гносеология материалистична по существу. Затем, есть значительная разница в оценке самим Радищевым приводимых им аргументов в пользу материализма и в пользу бессмертия души. Смертность человека, материалистическую концепцию Радищев доказывает данными опыта научно и бесспорно. Он сам считает эти доказательства логически неопровержимыми. Совершенно иначе он относится к аргументации против материализма. Он считает, что приводимые им же самим доводы в пользу бессмертия логически шатки и могут быть убедительны лишь для чувства, а не для разума. Его сознательные убеждения материалистичны, а в бессмертии души он может только верить; слишком тяжела жизнь, особенно жизнь свободолюбца при деспотизме, слишком хочется человеку верить в то, что несчастье его не вечно, и в этом желании чувства — основание его веры в бессмертие, — такова мысль Радищева. И. К. Луппол пишет: «Предательски сомневающееся «если» часто встречаются на последних страницах трактата»; далее И. К. Луппол показывает, что и в последней части трактата Радищев, в отличие от использованных им философов-идеалистов (Мендельсона и Гердера), не принимает их аргументации по основным положениям идеализма, — о субстанциональности души, о том, что «материя рассуждать не может»<sup>1</sup>.

Затем И. К. Луппол пишет: «Изложив добросовестно аргументацию Мендельсона, Радищев признается, что в «достоинствах наших нет очевидности...» Постулируя все же субстанциональность души, Радищев еще раз принужден сознаться, что доводы его метафизичны, умозрительны и для многих покажутся слабыми.

---

<sup>1</sup> Именно И. К. Лупполу принадлежит честь установления материалистической основы мировоззрения Радищева, хотя он и подчеркивает неподсудимость его материализма (И. К. Луппол, Историко-философские этюды, М. 1935. Статья «Трагедия русского материализма XVIII в.»). Буржуазные ученые, не мало поработавшие над выяснением источников отдельных мест трактата «О человеке», были склонны считать, что Радищев выражает свои окончательные суждения именно во второй половине трактата, что он был идеалистом. Однако, их аргументация, не убедительна, а стремление присвоить себе философское наследие великого человека, оторвав его от материализма, слишком очевидно. Дело доходило до того, что проф. Е. Бобров силился доказать явно недоказуемый тезис о том, что Радищев был последователем философии Лейбница. (Е. Бобров, Материалы, исследования и заметки, вып. 3, Казань 1900).

«Я сам знаю, чувствую, — признается он, — что для убеждения в истине о бессмертии человека нужно нечто более, нежели доводы умственные, и поистине касающиеся до чувствования, чувствованием должно быть подкрепляемо»... И Гердер мало говорит рассудку Радищева. Он видит, что все его доводы — лишь мечтания, правда, приносящие ему некоторое утешение. Уже в самом конце трактата, когда, казалось бы, Радищев должен был удостовериться в истине своих взглядов и убедить самого себя, он снова впадает в скептицизм, умеряемый лишь в силу надежды, которую сулила ему вера в бессмертие: «Пускай рассуждение наше воображению будет смежно, но поспешим уловить его, потечем ему во след в радовании: мечта ли то будет или истинность, сблизиться с вами когда-либо мне есть рай. Лети, душа, жаждущая видети друзей моих, лети во сретение к самому свидению»... «Одной фразой разрушает (Радищев) все гердеровские построения, заявляя: «О, возлюбленные мои, я чувствую, что несуся в область догадок, и увь, догадка не есть действительность»».

Таким образом, следует признать, что Радищев был в основном человеком, мыслящим материалистически, хотя его материализм не был последовательным. При этом его художественный метод, как и его социально-политическое мировоззрение, также имели в самой своей сущности материалистический характер.

Кроме указанных уже сочинений, написанных в ссылке, Радищев начал тогда же писать «Краткое повествование о завоевании Сибири», исторический очерк страны, в которой ему пришлось жить.

**Радищев в 1797—1802 годах.** В конце 1796 г. умерла Екатерина II; Павел I, который любил все, сделанное его матерью, переделывать наоборот, позволил Радищеву вернуться в Европейскую Россию, но с тем, чтобы он жил в деревне под полицейским надзором и без права передвижения. На пути из Сибири 7 апреля 1797 г. в Тобольске умерла Елизавета Васильевна. Это был тяжелый удар для Радищева.

В деревне Радищев продолжал работать, думать, читать. Так, он написал здесь поэму «Бова», из которой до нас дошло только вступление и первая песнь; здесь же он написал замечательный очерк о поэме Тредиаковского «Тилемахида», заключающий весьма ценное исследование метрики и звуковой инструментовки русского стиха; обрамленное живо написанной пародийной новеллой<sup>1</sup>. Пушкин писал о Радищеве: «Его изучения Тилемахиды замечательны» («Путешествие из Москвы в Петербург»). В деревне Радищев начал писать «Описание моего владения», агрономический и экономический трактат, в котором он, как видно по дошедшему до нас началу, хотел научно доказать необходимость свободы для крестьян. Таким образом, возвратившись из Сибири, Радищев опять вернулся к разработке того же вопроса, который ставился в знаменитом «Путешествии», — пишет исследователь Радищева П. Г. Любомиров<sup>2</sup>. В самом деле, испытания не поколебали Радищева; он «принимался за старое», как его ни мучили.

В 1801 г. новый царь Александр I освободил Радищева совсем, вернул ему дворянство, чин и орден, отнятые приговором 1790 г.

<sup>1</sup> См. комментарий Л. В. Пумпянского, А. Н. Радищев. Полное собр. сочинений, т. II. Изд. Акад. наук (печатается).

<sup>2</sup> П. Г. Любомиров, «Описание моего владения» Радищева. «Радищев», Сборн. Акад. наук, 1936.



А. Р. Воронцов начал в это время играть роль в правительстве. Царь неопределенно обещал реформы в государстве, разыгрывал либерала и чуть-чуть не республиканца. Многие поверили ему и ждали обновления страны. Воронцов привлек Радищева к работе в Комиссии составления законов. Он принялся за дело с энергией. Он составлял планы нового свободного законодательства и представлял их Воронцову. В Комиссии он мужественно проводил свою независимую линию.

Одновременно с этим он не оставлял литературной работы. По-видимому, к этому времени относятся две замечательные поэмы Радищева (обе неоконченные) — «Песни древние» и «Песнь историческая». В первой из них, построенной отчасти на основе изучения «Слова о полку Игореве» (опубликованного в 1800 г.), центральным эпизодом поэмы является изображение вторжения в пределы славянской земли варваров-кельтов; враги напали на Новгород врасплох, в отсутствие в нем войска, и убивают людей, хватают их в рабство, грабят. Но мужественные славянские воины спешают на спасение своей родины. Они успели захватить врагов в Новгороде, и ничто не могло противостоять мужеству свободных граждан, защищающих свое отечество, своих жен и детей. О мести насильникам, мести беспощадной взывает Радищев, и в его словах достаточно ясно звучит призыв к мести насильникам народа и в его время. Патриотизм Радищева — революционный патриотизм. Его не могло подкупить лицемерие Александра I. Он быстро понял царя, увидел, что его словесный либерализм лишь маска.

В «Песни исторической», обширном стихотворном рассказе о мировой истории, изложенной с позиций свободолюбия и тираноборчества<sup>1</sup>, Радищев писал о гибели Тиверия, явно вспоминая гибель Павла и имея в виду его преемника:

Ах, сия ли участь смертных,  
Что и казнь тирана люта  
Не спасает их от бедствий!  
Коль мучительство нагнучу  
Во ярем высоко выю,  
То что нужды, кто им правит;  
Вождь падет, лицо сменится,

Но ярем, ярем пребудет.  
И как будто бы в насмешку  
Роду смертных, тиран новый  
Будет благ и будет кроток,  
Но надолго ль? На мгновенье!  
А потом он, усугубя  
Ярость лютоści и злобы,  
Он изрыгнет ад всем в души.

Надежд больше не было. Революция на Западе Европы шла на убыль и превращалась в военную диктатуру буржуазии, и зрелище это было тяжело для Радищева. В России он не видел возможности скорого взрыва. В Комиссии составления законов его твердость и свободные взгляды привели к трениям с начальством, для которого Радищев был бунтарь, который и во второй раз может попасть в Сибирь. Радищеву, видимо, даже делали намеки в этом смысле. Жизнь не представляла для Радищева ничего, во имя чего можно было бороться. 11 сентября 1802 г. он покончил жизнь самоубийством. Незадолго перед смертью он сказал: «Потомство за меня отомстит».

Радищев был человеком огромных знаний в самых разнообразных

<sup>1</sup> О связи этой поэмы с Монтескье см. В. В. Мияковский, «Песнь историческая» Радищева и «*Considérations*» Монтескье (Журн. Мин. Нар. Просв., т. III, 1914.)

областях; это был ученый энциклопедист. В этом отношении за его плечами в России стояла традиция, начатая Ломоносовым и продолженная более скромными деятелями, вроде Я. П. Козельского. Радищев не уступал в широте своей культуры лучшим людям мировой науки XVII—XVIII вв. При этом Радищев несколько не был коллекционером знаний. Во всем и всегда, в каждом вопросе и в каждой науке он был все тем же энтузиастом революции. Поразительна целеустремленность Радищева и глубоко активное отношение его ко всем вопросам. Все, что он знает, он использует для построения единого революционного мировоззрения. Он принципиален как революционер, о чем бы он ни говорил: первое, основное и важнейшее для него — это социально-политические проблемы. Но даже в «Путешествии» он ставит множество других проблем — и все под единым углом зрения. В «Путешествии» он говорит о философии, о праве, о морали и бытовых проблемах, о воспитании, об искусстве и литературе. Тем не менее «Путешествие» — книга совершенно единая по замыслу и по выполнению.

Социальное мышление Радищева опирается на учение французских просветителей и на Руссо, повидимому, бывшего первым и основным учителем Радищева. Однако уже в усвоении результатов французской литературы Радищев проявил высокую степень самостоятельности. Он несколько не пассивный ученик. Он сам — один из плеяды европейских просветителей XVIII в., притом один из наиболее сильных умов в этой блестящей плеяде. Он черпает не только из французских традиций, но и из английской. Наконец, он осложняет механистическую систему французского энциклопедизма исторической динамической концепцией, выросшей на почве германской философии, английской исторической науки и политической экономии. Он старается осмыслить историю как закономерный процесс, найти законы ее движения, и этот историзм делает его в ряде вопросов более прозорливым, чем могли быть его французские предшественники.

**Тема крепостничества в «Путешествии».** В игре мы имеем в «Путешествии» и в других произведениях Радищева своеобразную концепцию философского и социально-политического мировоззрения, выросшую на русской почве, хотя и вобравшую все передовые элементы западной мысли. Именно условия русской действительности заставили Радищева быть не совсем тем, чем был даже Руссо.

Может быть, именно крепостное рабство русских крестьян заставило его уяснить себе вопросы революции более отчетливо и шире, чем это мог сделать любой из публицистов Франции XVIII в., даже Мабли. «Путешествие из Петербурга в Москву» было рупором народного протеста и гнева, в наименьшей степени преломленного сквозь призму буржуазности, в силу специфических русских условий.

Первая, основная задача «Путешествия» — борьба с крепостничеством, как Радищев думал: борьба с угнетением человека человеком вообще. Он подходит к этой задаче с разных сторон. «Путешествие» — художественное произведение, и Радищев в ряде образов стремится показать неправоту, ужас, нелепость, варварство крепостного права. Но он не только хочет воздействовать на

эмоциональность читателя, он не только вызывает у него чувство гнева и возмущения. Он доказывает свой тезис рационально. Он использует при этом аргументацию моральную, юридическую, наконец, экономическую. Последнее, может быть, наиболее замечательно. Радищев доказывает, что крепостное право невыгодно с точки зрения народного хозяйства, что оно уменьшает количество материальных благ, добываемых данным народом, в частности в России. Он выдвигает тезис о том, что подневольный труд «на барина» менее эффективен, чем труд свободный, что человек работает на себя лучше, чем на угнетателя. Эту же мысль он развил еще в оде «Вольность». В «Путешествии», уже в начале книги, в главе «Любани», помещен разговор с крестьянином, который пашет на себя в воскресенье, так как помещик заставляет его пахать барщину шесть дней в неделю. Путешественник, видя «спорую» работу крестьянина, спрашивает: «Так ли ты работаешь на господина своего?» — «Нет, барин, грешно бы было так же работать. У него на пашне сто рук для одного рта, а у меня две для семи ртов, сам ты счет знаешь. Да хотя растянься на барской работе, то спасибо не скажут...»

В главе «Хотиллов», в «Проекте в будущем» Радищев подробно обосновывает эту же мысль.

Нет необходимости останавливаться на правовой аргументации Радищева против рабства. Она основана на теории естественного права и естественного равенства всех людей, воспринятой в наиболее радикальной трактовке Руссо. Радищев отрицает принципиально право одного человека угнетать другого.

Характернее социально-этические аргументы Радищева. Он доказывает, что крепостничество развращает человека, морально губит рабовладельца и может погубить морально раба. Мысль о рабах, вследствие угнетения ставших рабами по духу, отталкивает Радищев, потому что именно в поработанном народе он видит доблести граждан, достойных быть свободными (ср. в главе «Медное» образ слуги помещика.)

**Помещики в «Путешествии».** Мысль о развращении помещиков именно потому, что они рабовладельцы, проведена во всем «Путешествии». Изображая помещиков, Радищев не дает фигуры исключительные: это не редкие особи, не случайные явления в классе рабовладельцев (против таких, с их точки зрения, ненормальных явлений ратовали и дворянские либералы), а именно нормальные случаи, типические явления. Помещик по натуре своей необходимо — зверь, ибо условия его бытия делают его зверем, — это хочет сказать Радищев. Он изображает в главе «Зайцево» помещика из дворцовых лакеев; это — человек совершенно некультурный, мучитель своих крепостных. Но ведь дикость — типическое явление в дворянской среде, ибо рабовладелец не имеет импульса ни к благу, ни к культуре. Радищев дает целую галерею помещиков-извергов; они появляются в ряде глав книги. И если в главе «Городня» мы видим помещика, относящегося к крепостным по-человечески, то что пользы? Сын его тем жесточе мучит своих рабов, в частности своего раба-интеллигента, героя повести, а жена молодого барина — мучительница еще большая, чем он сам.

Книга Радищева — обвинительный акт против целого класса. Радищев подчеркивает, что никакие добродетели не свойственны дворянству. Нравственная порча отравила этот класс. Разврат, продажность, бескультурье, жестокость — свойства помещиков: мы сталкиваемся с ними в книге Радищева все время: то это рассуждение о дворянских матерях, продающих своих дочерей, то сценка-разговор с приятельницей бывшей проститутки и сводни, выходящей замуж за барона Дурындина, то описание помещика, почитаемого усовершенствователем земледелия, изошренно эксплуатирующего крестьян системой месячины (глава «Вышний Волочок»), и т. д. Во всей книге, если не считать старого барина в главе «Городня», лишь упоминаемого коротко, и, конечно, идеального отца в «Крестцах», нужного для изложения радищевских принципов воспитания, есть только два дворянина, нарушающих общее правило: во-первых, сам путешественник — ненавистник крепостничества (характерно, что Радищев поторопился уже в главе «Любани» отметить: «У меня, мой друг, мужиков нет, и для того никто меня не клянет»), во-вторых, — г-н Крестьянкин из главы «Зайцево», но уже его фамилия, не говоря о его поведении, показывает социальную ориентацию этого человека.

Помещичий класс в изображении Радищева в основном состоит из существ, утеравших право на звание человека и гражданина, — от вельможи до лакея асессора. Он гниет не только морально, но и физически. Проблема сифилиса, волнующая Радищева и всплывающая не один раз в его книге, разрешается им в социальной плоскости. Сифилис для Радищева — болезнь рабского общества, болезнь развращенного класса рабовладельцев. Вообще же отравка разврата идет в русском обществе сверху. Радищева ужасает опасность заразы, исходящей от «господ» и могущей осквернить их крепостных. Путешественник говорит Анюте (глава «Едрово») о ее жейхе крестьянине, которому угрожает опасность поехать в Питер на работу:

«Не пускай его, любезная Анюта, не пускай его: он идет на свою гибель. Там он научится пьянствовать, мотать, лакомиться, не любить пашню а больше всего и тебя любить перестанет... И тем скорее, Анюта, если ему случится служить в дворянском доме. Господский пример заражает верхних служителей, нижние заражаются от верхних, а от них язва разврата достигает и до деревень...»

**Народ в «Путешествии».** Разложению класса помещиков Радищев противопоставляет восторженную оценку достоинств народного характера. Этот контраст определяет многое даже в самом построении книги (см., например, главу «Едрово» после глав «Яжелбицы» и «Валдан»).

В «Сокращенном повествовании о приобретении Сибири» Радищев писал: «Твердость в предприятиях, неутомимость в исполнении суть качества отличающие народ российский... О народ, к величию и славе рожденный. Если они [качества эти] обращены в тебе будут на снискание всего того, что сделать может блаженство общественное!».

В «Путешествии» Радищев подробно обосновал свое народолюбие. Перед нами проходит целая вереница возвышенных образов: это

крестьяне. Они сильны духом, они здоровы морально и физически; им принадлежит будущее. В среде крестьян мы видим и талантливых людей, и людей с развитым моральным чувством, и людей, полных высоких республиканских доблестей. Обаятельный образ труженика дан уже в главе «Любани». В систербецкой повести (глава «Чудово») матрос героически спасает погибающих на море, тогда как чиновника нельзя даже разбудить ради спасения человеческих жизней. Целая эпопея крестьянских добродетелей дана в главе «Зайцево». Жених-крестьянин, мужественно претерпевающий муки и все же не уступающий своих человеческих прав, этот герой семейных доблестей, противопоставленный звероподобным помещикам, как бы напоминает героев римских легенд. Образы античных героев стоят за образами радищевских крестьян.

В этом отношении показательна и глава «Едрово». Анята Радищева несколько не идилична; Радищев постарался наделить ее всеми чертами реальной русской крестьянки; и все же образ ее необычайно возвышен; его можно сравнить с классическими образами римских матрон, героинь гражданской и семейственной доблести. Русский народ мог бы выдвинуть во множестве людей, не уступающих прославленным римлянам, если ему дать условия свободного развития, — такова мысль Радищева. В начале главы «Едрово» Радищев сравнивает пустых и развращенных дворянских жеманниц с красивыми, здоровыми, простыми крестьянками. Представительницей их и является Анята. В самой любви Аняты Радищев подчеркивает момент стремления к материнству, серьезность ее чувств. Анята окружена другими действующими лицами под стать ей, — это ее жених, ее мать. Замечательна сцена, когда благородные крестьяне отвергают подачку дворянина-путешественника, порочащую их (вещь невероятная в дворянской среде, как утверждает Радищев). Недаром Анята вырастает для Радищева в обобщающий образ, недаром он говорит о ней, как об учительнице жизни и правды.

В главе «Медное» мы опять встретим положительные образы крестьян. В главе «Городня» мы узнаем трагическую историю крепостного интеллигента, полного человеческого достоинства. В главе «Клин» — трогательная история слепого певца-мудреца и добродушной крестьянки; в главе «Пешки» — печальный образ крестьянки-матери.

Радищев в своем народолюбии готов впасть в панегирический тон, но и это увлечение в условиях его времени имело объективно-революционный смысл. Радищев идеализировал крестьян по линии выявления их гражданских добродетелей, стремясь показать, что история принадлежит народу, тогда как помещики, как класс, осуждены на гибель. Мысль Радищева сводится к тому, что только народ-работник вмещает в себе добродетели, глубокие, правдивые чувства, подлинное человеческое достоинство. Радищев не был либерально-благодушным эгалитаристом; его отношение к характеристике борющихся классов революционно. Здесь пролегал пропасть между ним и дворянским либерализмом. Карамзин говорил: «И крестьянки любить умеют». Радищев говорил: только крестьянки умеют любить, только им свойственно здоровое свободное чувство.

Такое отношение к народу определило и отношение Радищева к эстетической культуре народа. Интерес Радищева к фольклору имел иной характер, чем фольклорные увлечения русских писателей, работавших до него. Подражания народной поэзии у дворянских писателей означали допущение этой поэзии в круг явлений, признаваемых эстетически законными. Фольклоризацию более принципиальную мы видим у Чулкова и Попова. Но и у них нет, конечно, признания народной поэзии высшей ценностью, нет широкого принципиального подхода к ней. Радищев же, для которого моральная культура народа — высшая культура, видит в художественном творчестве народа основу подлинного искусства. Он чужд уважения к классическому космополитизму. Он усвоил точку зрения Гердера на национальную народную поэзию как на голоса народов и считает, что произведения индивидуальной книжной культуры должны включаться в единую систему этих голосов народа.

В главе «Клин» Радищев повествует о народном певце — слепом, поющем стих об Алексее-божьем человеке: «Неискусный хотя его напев, но нежностью изречения сопровождаемый, проникнул в сердце его слушателей, лучше природе внемлющих, нежели взрощенные во благогласии уши жителей Москвы и Петербурга внемлют кудрявому напеву Габриелли, Маркези или Тоди»... Радищев не только допускает народное искусство как факт, но заявляет, что оно в действительности более значительно, чем «кудрявое» искусство, чуждое народу, причем основа этого предпочтения Радищева — это утверждение о более здоровом эстетическом чувстве народа по сравнению с дворянскими «жителями Москвы и Петербурга».

Уже в самом начале «Путешествия», в главе «София», Радищев говорит о русских песнях как о памятнике народного духа, долженствующем предписать правителям народа нормы их деятельности: «Лошади меня мчат; извозчик мой затянул песню, по обыкновению заунывную. Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таких песен суть тону мягкого. — На сем музыкальном расположении народного уха умей учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа». Следовательно, именно народ должен, по Радищеву, определять характер правления, и эстетические проявления народного духа — не забава экзотического порядка, а воплощение мировоззрения народа, выраженное, может быть, косвенно в условиях рабства,

В данной связи существенно и стремление самого Радищева творить на основе русского фольклора; см. его поэмы «Бова» (Радищев считал Бову народной сказкой, какой она в сущности и стала в XVIII в.) и «Песни древние».

Вопрос о русском крестьянстве, русском народе и его возможностях интересовал Радищева ближайшим образом в слове о Ломоносове, которым он в окончательной редакции знаменательно закончил «Путешествие».

Радищев не безусловно восхищен Ломоносовым. Он хочет разобраться в проблемах жизни и творчества большого человека, едва ли не самого значительного из всех, созданных русской культурой,

притом, -- и это весьма важно, -- человека из народа. Ломоносова во второй половине XVIII в. усиленно присваивала себе официальная царская Россия; из него делали казенную икону, фальсифицируя облик великого человека. Радищев не хочет раболепствовать перед властью и в этом вопросе. Он не хочет писать официальный панегирик. Он не признает кумиров, созданных казенными славословиями, и он развенчивает этот кумир именно как кумир. Благоговейная казенщина, оскорбительная для свободной демократической мысли Радищева, может быть, и побудила его выступить со своим независимым словом о Ломоносове. В этом смысле прав Пушкин, сказавший о «Слове»: «Радищев имел тайное намерение нанести удар неприкосновенной славе российского Пиндара». Но характерны и следующие затем слова Пушкина: «Достоинно замечания и то, что Радищев тщательно прикрыл это намерение уловками уважения и обошелся со славой Ломоносова гораздо осторожнее, нежели с верховной властью, на которую он напал с такой безумной дерзостью» («Путешествие из Москвы в Петербург»).

Радищев обвинял Ломоносова в отсутствии революционной направленности его творчества. Он упрекал его в том, что он, «следуя общему обычаю ласкати царям, нередко недостойным не токмо похвалы, стройным гласом воспетой, но ниже гудочного бряцания... льстил похвалою в стихах Елисавете». Повидимому, тот же критерий заставил Радищева недооценить научные заслуги Ломоносова. В этом смысле характерно, что он предпочитает Ломоносову-историку Тацита, Рейналя, т. е. именно историков-публицистов, пропагандистов освободительных идей, а Ломоносову-физику он предпочитает Франклина, борца за свободу Америки. Не случайно и то, что Радищев как бы ставит в пример Ломоносову-оратору только ораторов-республиканцев, революционеров или общественных деятелей свободной, по его мнению, Англии: Питта, Берка, Фокса, затем — Демосфена, Цицерона, и, наконец, Мирабо.

Тем не менее, похвалы Ломоносову, в изобилии имеющиеся в «Слове», вовсе не следует считать проявлением вежливости, уважения к общепринятому мнению или осторожности. Радищев прежде всего оправдывает Ломоносова его историческим местом, его ролью начинающего. Радищев высоко ценит гений Ломоносова. Наконец, — и это может быть самое главное, — Радищев славит в Ломоносове его страсть к науке, силу его воли, титаническую мощь его природы, давшие возможность ему, «мужику», стать гордостью своей страны.

Ломоносов для Радищева — прежде всего человек из народа. Его достоинство — проявление народных качеств: «твердость в предприятях, неутомимость в исполнении».

И именно потому, надо думать, Радищев горько осуждает в Ломоносове его «лесь», что он жаждет видеть в русском народе своих Мирабо и Франклинов, что мысль о духовном поражении народа для него ужасна. Однако в общем построении «Путешествия» «Слово о Ломоносове» — торжественное и оптимистическое заключение его. Галерея образов крестьян обогащается уже близко к концу книги фигурой крепостного интеллигента (глава «Городня»); наконец,

она заканчивается изображением гениального крестьянского сына Ломоносова<sup>1</sup>.

Основное социальное противоречие русской жизни, как она показана в «Путешествии», — противоречие крестьянской массы и помещиков, — Радищев разрешал с позиций революционного народа; существенно важны в этом смысле и социальные оценки, данные Радищевым другим классовым группам русского общества его времени. Так, к русской буржуазии Радищев отнесся более чем подсызрительно. В «Путешествии» характеристика русских буржуа дана в главе «Новгород». Радищев дает здесь типическое изображение купеческой семьи, изображение глубоко отрицательное. Карп Деметьевич и его сын Алексей Карпович — жулики, выгодно и ловко обделяющие темные делишки. При этом они чувствуют себя в условиях российской помещичьей монархии превосходно. Они хорошо поладили с правительством Екатерины, законодательство которого предоставляет им лазейки для их мошеннических махинаций. Они совершенно развращенные люди. Ложь, фальшивое благолепие, прикрывающее разврат, пьянство, дикость — таков их отвратительный, бескультурный быт. Никаких признаков какого бы то ни было прогрессивного самосознания у радищевских купцов нет. Они совсем не похожи на философствующих, передовых, свободных духом, величественных буржуа Седена или Мерсье. Так же, как отрицательное отношение Радищева к буржуазии, характерно для него положительное, сочувственное изображение разночинца-интеллигента в главе «Подберезье». Это семинарист, человек, жаждущий знаний, человек того круга, который дал, например, замечательного учено-демократа С. Е. Десницкого, переводчика Блекстона, которого так ценит радищевский семинарист (он и читал его именно в переводе Десницкого). За культуру таких людей ратует Радищев. Все это снимает вопрос о связи Радищева якобы с идеологией русской буржуазии. Радищев опирается в своей борьбе с крепостничеством не на нее, а на поработенный народ. Конечно, он связан с традицией западной, в частности французской буржуазной революционной мысли, но это не делает его буржуазным идеологом. Вопрос этот следует решать в более широком масштабе.

Радищев принадлежит к числу столь больших деятелей культуры и социальной деятельности вообще, что рассматривать его только в узко местном, так сказать провинциальном, масштабе невозможно. Его книга принадлежит истории всей Европы, и понять ее можно лишь на фоне общеевропейского исторического движения. Радищев был рупором великой буржуазной революции конца XVIII в.; он был в значительной степени воспитан революционной мыслью западной буржуазии<sup>2</sup>, но он применил ее достижения к условиям русской

<sup>1</sup> О значении «Слова о Ломоносове» в идейном построении книги см. Г. П. Макогоненко, Композиция «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева. «XVIII век», Сборник Института литературы Академии наук СССР, т. II (печатается).

<sup>2</sup> Значительный материал сопоставлений идей Радищева с идеями его западных предшественников и современников заключен в примечаниях Я. Л. Барскова к тексту «Путешествия» А. Н. Радищева, М. 1935.



действительности, к условиям борьбы русского народа за свою свободу. Нельзя при этом забывать, что в пору своего революционного наступления французская буржуазия в борьбе с феодализмом сама объединялась с широкими народными массами, что буржуазная революция на своем подъеме опиралась на движение всего угнетенного феодализмом народа. Это определяет и отношение Радищева к буржуазной мысли Запада, но с характерными и специфическими чертами, связанными с тем, что он был идеологом именно русской революции. Радищев был идеологом антифеодальных, антимонархических, антипомещичьих сил в русских условиях. Буржуазные — в западноевропейском аспекте — идеи его преломлялись в этих условиях в том смысле, что в них акцентировались именно элементы народного, т. е. в условиях его времени — прежде всего крестьянского мировоззрения.

Радищев показывает крепостничество, как страшное зло, с самых различных точек зрения. Он показывает, что оно несправедливо, рисует жестокие картины дикого произвола помещиков, издевательства над крепостными, беспредельной эксплуатации их. Он доказывает, что крепостное право и незаконно. С подлинно революционным пафосом он требует его ликвидации.

При этом заслуживает внимания тот факт, что Радищев поставил с полной отчетливостью вопрос о социальном характере самого освобождения крестьян, к которому он стремился. Вопрос о земле, о том, кому должна принадлежать земля — крестьянину или помещику, — еще долго после Радищева вызывал дискуссии. Еще у декабристов мы встретим взгляд о желательности освобождения крестьян без земли, т. е. с сохранением экономической власти помещиков.

Решение вопроса о земле вплоть до середины XIX в., да и позднее, было одним из показателей революционного характера мировоззрения того или иного социального мыслителя. Радищев опередил свое время, разрешив этот кардинальный вопрос наиболее революционно, стремясь к полному устранению преобладания дворянства, становясь на крестьянскую точку зрения. Он требовал освобождения крестьян с передачей им всей земли (глава «Хотиллов»).

**Тема монархии в «Путешествии».** Решение вопроса о крепостном праве определяет радищевское отношение к проблемам политического бытия России. «Чудище обло. озорно, огромно, стозевно и лаяй» — это, конечно, в первую очередь крепостничество, но это в то же время — вообще русская, помещичья, чиновничья, царская государственность, русская монархия. Радищев — решительный противник монархии. Он, без сомнения, считал единственно положительной формой правления республику. В частности российская деспотия, самодержавие вызывает его негодование. В «Путешествии» Радищев неоднократно говорит о царской власти, и всегда в направлении полного и безоговорочного принципиального осуждения ее. Ода «Вольность» в основном посвящена именно вопросу о монархии, причем Радищев проклиняет ее.

С вопросом о деспотии Радищев в оде «Вольность» теснейшим образом связывает вопрос о бюрократии и церкви. Союз церкви и

монархии он рисует в строфе 10-й оды, после того, как дана уничтожающая характеристика реакционной роли церкви в обществе:

Власть царска веру охраняет,  
Власть царску вера утверждает,  
Союзно (т. е. вместе) общество  
гнетут:

Одна сковагь рассудок тщится,  
Другая волю стерть стремится, —  
„На пользу общую“, — рекут.

Бюрократия, различные звенья правительственной машины и различные представители ее проходят целой вереницей образов и зарисовок в «Путешествии». Радищев подчеркивает бесчеловечие, тупость, жестокость всей системы власти в России его времени, разращение властей, начиная от вельмож и вплоть до мелких чиновников. Вступив в борьбу с крепостнической монархией, Радищев не только показал ее механизм, как систему произвола и угнетения, так сказать вообще, но показал конкретные черты ее в России в XVIII в. Его книга вообще исключительно конкретна; она дает совершенно точные данные о социальной жизни его страны и его времен. Ставя проблему монархии, Радищев имел в виду и монархию вообще и непосредственно деятельность Екатерины II и Потемкина<sup>1</sup>.

Радищев был вполне в курсе всех правительственных дел. В главе «Спасская Полесь» Радищев говорит о царе; этот царь — Екатерина, и вся глава представляет собой суровое разоблачение официальной лжи о российской монархии, активно проповедывавшейся правительством и самой Екатериной в России и за границей. И тут же, как бы подчеркивая конкретность ряда злободневных намеков, рассеянных в этой главе, Радищев говорит о самом себе и о своей книге. Существенно важно для понимания отношения Радищева к русской монархии то, что он понимает классово-эгоистический характер правительства помещиков и его законодательства. Перед ним стоял вопрос о внутренней связи самодержавия со всем аппаратом его бюрократии, помещичьей власти и крепостничества. Радищевская постановка этого вопроса подвергнута рассмотрению в специальной статье покойного П. Г. Любомирова (к сожалению, до сих пор не напечатанной), причем выясняется, что Радищев считал крепостничество основой, а самодержавие — следствием. В самом деле, не только общее построение «Путешествия» говорит в пользу такого вывода, но и отдельные положения, изложенные в книге. Так, значительно в этом смысле знаменитое заключение главы «Медное» о всех тех, «кто бы мог свободе поборствовать», но являясь «великими отчинниками», не захотят «советовать» власти освободить крестьян. Следовательно, Радищев понимает, что царское правительство потому именно не дает свободы, что оно слушается «великих отчинников», что оно в руках у помещиков и в первую очередь у крупных помещиков. Классовый характер действий правительства императоров подчеркнут и в «Проекте в будущем», в главе «Хотелов»; здесь будущий царь обращается к своим подданным:

<sup>1</sup> Связь содержания «Путешествия» с политической современностью показана на обширнейшем материале в ценном труде Я. Л. Барскова, Материалы к изучению «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, М. 1935 (в статье «А. Н. Радищев, жизнь и личность» и в особенности в комментарии к тексту «Путешествия»).

«Известно вам из деяний отцов ваших, известно всем из наших летописей, что мудрые правители нашего народа, истинным подвижаемым человеколюбием, дознав естественную связь общественного союза, старались положить предел стоглавному сему злу (т. е. крепостничеству), но державшие их подвиги утцетились известным тогда гордым своими преимуществами в государстве нашем чиновостоянием, но ныне обветшалым и в презрение впадшим, дворянством наследственным. Державные предки наши, среди могущества сил скипетра своего, немощны были на разрушение оков гражданския неволи. Не токмо они не могли исполнить своих благих намерений, но ухищрением помянутого в государстве чиновостояния подвергнуты стали на противные рассудку их и сердцу правила...»

Наконец, яркая картина классовой сущности практики правительства Екатерины дана в главе «Зайцево». Крестьяне, восставшие против своего помещика и убившие его и его сыновей, должны быть осуждены на мучительное наказание уголовной палатой. Председатель ес, Крестьянкин, считает восставших против угнетателя рабов невинными. Против него за это ратуют все, как юдин, члены палаты, поддержанные наместником. Они клеветуют на Крестьянкина, обвиняют его в том, что он получил взятку; затем они выдвигают классовый аргумент:

«Председателю нашему, — вешали они, — сродно защищать убийство крестьян (т. е. убийство, совершенное крестьянами); спросите, какого он происхождения. Если не ошибаемся, он сам в молодости своей изволил ходить за сохой. Всегда новостатейные сии дворянчики странные имеют понятия о природном над крестьянами дворянском праве. Если бы от него зависело, он бы, думаем, всех нас поверстал бы в однодворцы, дабы тем уравнивать с нами свое происхождение». Но наиболее веский аргумент судей-крепостников таков: «По их мнению, при распространении моих вредных мнений исчезает домашняя сохранность. Может ли дворянин, — говорили они, — отныне жить в деревне спокоен? Может ли он видеть веления его исполняемы? Если ослушники воли господина своего, а паче его убийцы невинными признаваемы будут, то повинование прервется, связь, домашняя рушится, будет паки хаос, в начальных обществах обитающий».

Итак, крестьяне должны быть подвергнуты казни не в угоду какому бы то ни было понятию о праве, не ради принципа, пусть и неправильного, а ради сохранения власти угнетателей народа. Помещичий суд — не суд, а лишь орудие угнетения поработченной массы. Практика помещичьего правительства и в частности суда, как это показывает Радищев, обосновывается лишь задачей грубого подавления, классового террора. Не на право опирается помещичий строй и не нормами, юридическими или государственными, общественными, руководится он, а опирается он на откровенное насилие и руководствуется классовым эгоизмом помещиков. Вывод из всего этого ясен: общество обязано пресечь губительную власть монархии помещиков; против насилия есть лишь один способ борьбы: насилие же. Так перед Радищевым и перед его читателем ставится вопрос о революции.

**Тема революции в «Путешествии».** Спасти народ от тирании помещиков и царя может одно: революция, — такова мысль Радищева. Нет необходимости останавливаться на опровержении фальсификаторских взглядов на Радищева буржуазных историков, изображавших его либералом, отрицавших его революционность, заявлявших, что Радищев обращался со своей книгой к Екатерине и что он якобы хотел

договориться с ней, ожидал от нее реформ, отречения от основ ее власти<sup>1</sup>. Все эти поклепы на Радищева, откровенные извращения его учения слишком явно ложны.

Революцию в России Радищев представляет себе как крестьянскую революцию. Он проанализировал все основные группы общества своей родины и убедился, что резервуар революционных возможностей — это прежде всего крестьянство. Буржуазия, как мы видели, не была в его глазах (и совершенно справедливо) носительницей революции.

Как и к вопросу о крепостном праве, к вопросу о революции Радищев подходит многосторонне. Он зовет ее со всем пафосом подлинно революционного писателя, он оправдывает ее с правовой точки зрения, он считает ее неизбежной, как историк.

Радищев превосходно понимает, что одними правами народа без применения силы ничего не добьешься. В главе «Новгород» он пишет: «Примеры всех времен свидетельствуют, что право без силы было всегда в исполнении почитаемо пустым словом». В главе «Едрово» говорится: «Но крестьянин в законе мертв, сказали мы... Нет, нет, он жив, он жив будет, если того восхочет». В главе «Вышний Волочок», описывая помещика, доведшего эксплуатацию крестьян до чудовищных пределов, Радищев как бы произносит монолог, содержащий недвумисленные призывы к восстанию:

«Богатство сего кровопийца ему не принадлежит: оно нажито грабежом и заслуживает строгого в законе наказания. Вместо вашего поощрения к такому насилию, которое вы источником государственного богатства почитаете, прострите на сего общественного злодея ваше человеколюбивое мщение. Сокрушите орудия его земледелия. Сожгите его риги, овины, житницы и развейте пепел по нивам, на них же совершалось его мучительство...»

<sup>1</sup> Между тем, именно такое либерально-клеветническое истолкование наследия Радищева имело преимущественное хождение в буржуазной науке, сделавшей все возможное, чтобы объявить Радищева предтечей кадетов, либеральных буржуа. Таково, например, освещение Радищева в работах В. Я. Мякотина, На заре русской общественности (сборн. статей Мякотина, Из истории русского общества, СПб 1902; и отдельно 1904 и 1918 гг.), П. Н. Милюкова, Очерки по истории русской культуры (ч. III, вып. II, СПб 1904), Н. П. Павлова-Сильванского, Жизнь Радищева (сборн. статей Павлова-Сильванского, Очерки по русской истории XVIII—XIX вв., СПб 1910; раньше — при издании «Путешествия из Петербурга в Москву», 1905) и др. М. Туманов высказывал даже мысль, что радищевская книга оказала большое влияние на правительственную практику русских царей — Александра I и Николая I, которым были близки идеалы Радищева (М. Туманов, А. Н. Радищев, «Вестник Европы», т. II, 1904). В буржуазной науке был также распространен взгляд на Радищева как на одиночку, случайное явление, не характерное для истории русской общественной мысли. Влияние этих взглядов сказывалось, к сожалению, и позднее, уже после Октября. Призвуду для примера книгу М. Жижки «Радищев» (М. 1936), изобилующую грубо неправильными положениями, равно как и многочисленными грубейшими фактическими ошибками. В последнем она отличается от старых работ Мякотина, Милюкова, Павлова-Сильванского, еще раньше Сухомлинова и других, в которых мы находим ценный фактический материал, относящийся к истории жизни Радищева. Правильная оценка Радищева была дана советской прессой в дни празднования 175-летия со времени смерти Радищева, в 1937 г. (Ц. О. «Правда», «Известия», «Ленинградская Правда» от 23 и 24 сентября 1937 г.).

Наконец, специально теме революции посвящена ода «Вольность», содержащая страстное прославление революции — и именно революции народной (Радищев в оде связывает революцию против царя с освобождением народа от гнета рабства):

Возникнет рать повсюду бранна,  
Надежда всех вооружит,  
В крови мучителя венчанна,  
Омыть свой стыд уж всяк спешит.  
Меч остр, я зрю, везде сверкает,

В различных видах смерть летает,  
Над гордою главой паря,  
Ликуйте, склепанны народы!  
Се право мщениное природы  
На плаху возвело царя.

Революционный народ призовет царя на суд и осудит его на казнь. День революции — «избраннейший всех дней», и его зовет Радищев.

Радищев изучает вопрос о революции в правовом отношении и находит, что революция законна. Он не только желает ее, но и оправдывает ее теоретически, рационально. Уже в главе «Любани» он ставит этот вопрос, пока как будто в обще-этической плоскости: «Ведаешь ли, что в первенственном уложении, в сердце каждого написано? Если я кого ударю, тот и меня ударить может». Подробно этот вопрос освещен в главе «Зайцево». Эта глава — может быть, центральная в «Путешествии» по своей смысловой насыщенности. Показав образчик ужасающего мучительства крестьян помещиком, издевательств над ними, Радищев рассказывает о восстании крестьян и об убийстве помещиков. Итак — перед нами образчик не только крепостнических порядков, но и крестьянского восстания. Радищев изучает черты этого восстания и обсуждает вопрос о праве крестьян на восстание. И он целиком оправдывает восставших крестьян. Исходя из теории естественного права, он заявляет прямо, что крестьяне имели право, что они должны были сделать то, что сделали.

Теоретическое обоснование права народа на революцию, — речь идет здесь уже о настоящей всенародной революции, — дано в оде «Вольность». Сама по себе теория естественного права в ее революционной трактовке была известна Радищеву из западной философской и политической литературы, в частности из произведений Руссо. Но Радищев сделал самостоятельные конкретные выводы из этой теории в применении к России, причем выводы такой отчетливости и революционной силы, каких он не мог почерпнуть у своих французских учителей.

Именно конкретность мышления Радищева побудила его поставить вопрос о революции, — и конкретно о русской революции, не только в том смысле, что она желательна и законна, но и в том смысле, что она неизбежна, что она произойдет даже независимо от того, хочет ли ее сам Радищев или любой другой политический деятель или не хочет. Здесь Радищев перестает быть «теоретиком» и становится на почву фактов истории. Здесь он делает первый шаг к преодолению метафизического рассмотрения вопросов политики, характерного для французских просветителей XVIII в. Перед Радищевым стоит вопрос о том, каковы реальные возможности революции в России, т. е. насколько русский народ способен к восстанию. Он пытается разрешить этот вопрос, исходя из изучения национального характера

русского народа и из объективных исторических условий, в которые он поставлен. Он считает, что и то и другое предreshает неизбежность революции. Уже в самом начале «Путешествия» мы находим характерное замечание:

«Посмотри на русского человека: найдешь его задумчива. Если хочет разогнать скуку, или, как то он сам называет, если захочет повеселиться, то идет в кабак. В веселии своем порывист, отважен, сварлив. Если что-либо случится не по нем, то скоро начинает спор или битву. Бурлак, идущий в кабак, повеся голову, и возвращающийся обгагранный кровию от оплеух, многое, может решить, доселе гадательное в истории российской»<sup>1</sup>.

В главе «Зайцево» дается такой прогноз на основе изучения народного характера: «Я приметил из многочисленных примеров, что русский народ очень терпелив и терпит до самой крайности; но когда конец положит своему терпению, то ничто не может его удержать, чтобы не преклонился на жестокость».

Пример, приведенный Радищевым в изображении миниатюрного крестьянского восстания в главе «Зайцево», говорит о том же; Радищев считает, что угнетение крестьян приводит их к восстанию, что крестьянство может восстать — и восстанет.

В главе «Хотиллов» читаем: «Загубелые все чувства рабов, и благим свободой мановением в движение не приходящие, тем укрепят и усовершенствуют внутреннее чувствование. Поток, загражденный в стремлении своем, тем сильнее становится, чем тверже находит противоустояние. Прорвав оплот единожды, никто уже в разлитии его противиться не возможет. Таковы суть братии наши, во узах нами содержимые. Ждут случая и часа. Колокол ударяет. И се пагуба зверства (напоминаю, что текст взят из «манифеста». — Гр. Г.) разливается быстротечно. Мы узрим окрест нас меч и отраву. Смерть и пожигание нам будет посул за нашу суровость и бесчеловечие. И чем медлительнее и упорнее вы были в разрешении их уз, тем стремительнее они будут во мщении своем».

Далее Радищев переходит к изображению пугачевского восстания. Чрезвычайно важны те места «Путешествия», в которых говорится об этом восстании. Необходимо отметить, что Радищев был единственным из всех писателей XVIII и начала XIX в., который осмелился говорить о пугачевцах не только без ужаса и ненависти, не только без осуждения, но с сочувствием. Пугачевское восстание является для него доказательством того, что поработанный народ России каждое мгновение готов подняться против своих угнетателей.

В то же время Радищев трезво относится к пугачевскому движению и к крестьянским восстаниям вообще. Он видит очень хорошо стихийный характер таких восстаний, отсутствие в них идеологически обоснованной революционной программы. Он видит, что от пугачевского восстания до той революции, которую он предсказывает и призывает в Россию, еще далеко. Именно поэтому Радищев и говорил о грядущей революции: «Не мечта сие, но взор проникает густую завесу времени, от очей наших будущее скрывающую. Я зрю сквозь целое столетие» (глава «Городня»), и в другом месте: «О! горестная участь многих миллионов! Конец твой сокрыт еще от взора и ввучат моих...» (глава «Черная Грязь»).

<sup>1</sup> Бурлаками в XVIII в. называли не только рабочих, тянувших суда бечевою, но и вообще крестьян, работавших по найму в отходе.

Настаивая на неизбежности революции и прославляя ее, Радищев должен был отвести обычное в его время (да и позднее) возражение, связанное с вопросами культуры и государственного строительства. Как же быть с культурой, кто будет управлять государством? Ведь дворянские идеологи и даже дворянские либералы считали, что именно культура, дворянская «честь», традиции дворянства оправдывают его привилегии и господствующее положение, что народ один, без помещичьего руководства, не сможет сохранить государство. Подобные теории выдвигают и у Радищева крепостники-судьи против Крестьянкина (в главе «Зайцево»). Радищев отвечает помещичьим идеологам в главе «Городня»:

«О! если бы рабы, тяжкими узами отягченные, яряся в отчаянии своем, разбили железом, вольности их препятствующим, главы наши, главы бесчеловечных своих господ, и кровию нашею обагрить нигы свои. Что бы тем потеряло государство? Скоро бы из среды их исторгнулись великие мужи для засупления избитого племени; но были бы они других о себе мыслей и права угнетения лишены».

Народная культура — вот что придет, по мнению Радищева, на смену эксплуататорской, помещичьей культуре; и здесь он мыслит вполне последовательно-революционно.

**Историзм творчества Радищева.** Радищев мог говорить о неизбежности революции в России потому, что в его мировоззрении, хотя и взрощенном идеями французских просветителей, играли уже роль известные элементы историзма, исторического мышления.

Развитие мысли Радищева от механического «естественного права» к конкретно историческому пониманию человека было предопределено тенденциями русской демократической мысли до него. Эти же русские традиции отчасти определили обращение Радищева и к другим, новым источникам в самой западной культуре, помимо Вольтера, Гельвеция или Руссо. Нужно оговорить здесь же, что, конечно, именно Руссо был той основой, на которой строил свое социальное мировоззрение Радищев. Но те осложнения и видоизменения, которые Радищев внес в заимствованное у Руссо, он взял не у французов вообще. Строго говоря, он ни откуда не взял эти особенности своего мышления, но создал их сам на почве русской действительности. Однако мы можем говорить о тех импульсах извне, которые могли помочь ему в данном направлении.

Так, Радищев усвоил принцип исторической закономерности движения человечества, «открытый» Гердером, отбросив идеалистический характер его концепции. Он воспринял и идею о законах истории Вико, — вероятно, через его последователя Фергюсона<sup>1</sup>. Он обосновал свое представление об исторической закономерности изучением английских историков XVIII в. И вот, именно исходя из представлений о законах исторического процесса, Радищев формулировал свое утверждение о том, что угнетение неизбежно приводит к восстанию народа. Это утверждение он считает не догадкой,

<sup>1</sup> Вопрос о воздействии на Радищева Фергюсона, а через него Вико, был впервые поставлен В. П. Семеновым в его книге «Радищев» (Л. 1923).

а научно доказанным тезисом. Таким же образом и конкретно: неизбежность наступления в России революции, которую он готовил всей своей деятельностью, была для него не чаянием, а фактом несомненным.

Не менее существенно и то обстоятельство, что Радищев исходил в своем прогнозе из изучения конкретного материала русской народной культуры. Здесь важен был метод, применяя который, Радищев преодолевал механистичность и внеисторизм французского просвещения. В усвоении этого метода Радищев идет вместе со многими деятелями европейского искусства, — именно искусства в первую очередь, — закладывавшими основы романтического мышления. И для Радищева человек — уже не конгломерат рационализированных, всегда и повсюду себе равных способностей, психо-физических элементов, а живая индивидуальность. И для Радищева народ и его культура также представляются индивидуальным единством этнографического и исторического типа; он говорит: «При рассмотрении умственных сил человека явственно становится... различие, в оных примечаемое, не токмо у одного народа с другим, но у человека с человеком» («О человеке»). Но при этом Радищев с силой выдвигает на первый план именно социально-исторические категории определения индивидуальности, специфически оформляющие для него этнографический и фольклорный материал.

Только понимание действительной жизни народа, как исторически формирующейся и исторически своеобразно протекающей, только понимание народа как живой творческой индивидуальности, несходной в своих судьбах с другими народами, только отказ от механистичности политико-юридических представлений рационализма и отказ от схематического декретирования эстетики классицизма сделали возможным обращение западноевропейской мысли к фольклорным свидетельствам народного духа, к предромантическим поискам древних истоков культуры народов, характерное для эпохи созидания антифеодальной эстетики второй половины XVIII в. Сборник баллад и песен Перси, макферсоновская подделка оссиановской поэзии, «древнегерманские» оды Клопштока, работа Гердера по пропаганде поэзии различных народов, — все это были проявления движения к историческому осознанию бытия народов. И радищевская работа в данном направлении стоит в этом же ряду.

В русской народной песне Радищев искал отпечатка свойств русского народа, его исторически сложившегося характера и — в этом специфическая черта радищевского подхода — его будущей судьбы, его возможностей в смысле революционного действия. Русская старина для Радищева — не сфера удаления от современности, а сфера ориентирования в ней. Формы старинной русской поэзии являются для него проявлением того творческого национального духа, к восстановлению которого он стремится, выступая против дворянской космополитической культуры. Пафос гражданской демократической героики, а не феодальный консерватизм, побуждает Радищева писать поэму «Песни древние», попытку воссоздания бытия и психологии древних славян; и к «Слову о полку Игореве», использованному Радищевым в этой поэме, он относится именно в этом же плане.



Деятельность отдельных выдающихся членов общества Радищев стремится оценить, исходя не из отвлеченных схем морального или политического, тем более эстетического идеала. И в этом отношении замечательно «Слово о Ломоносове». Радищев во многом не согласен с Ломоносовым. Но оценка деятельности и творчества Ломоносова строится у него не на основе согласия или несогласия. Радищев «оправдывает» Ломоносова, исходя из его исторического места; он высоко ценит заслуги Ломоносова — именно потому, что ценит их исторически, стремясь показать их значение в развитии русской культуры и литературы в свое время на своем месте. Такой подход был новостью в русской критике, новостью, значение которой невозможно переоценить. Попытку осмыслить исторически деятельность Петра I находим у Радищева в «Письме к другу, жителюствующему в Тобольске». Изображение отдельных обыкновенных, «рядовых» людей у Радищева в «Путешествии» подчинено тому же закону, причем историческое определение человека здесь приобретает по преимуществу характер социального его определения. Социальная типичность таких образов, как ассессор в главе «Зайцево», или Анюта в главе «Едрово», или Карп Деменьтьевич в главе «Новгород», не снимающая индивидуализации этих образов, является органическим проявлением радищевского подхода к проблемам личности. Этот подход, характеризующий метод Радищева как революционный, отличает его от предромантиков западной литературы. В общем смысле в данном вопросе Радищев испытал влияние, с одной стороны, художественное, идущее от французской литературы, главным образом буржуазной драмы второй половины XVIII в., с другой стороны — методологическое, идущее, например, от Юма как автора «Истории Англии» (или, может быть, отчасти даже от Рейналя), которые фактам социального порядка уделяли относительно значительное внимание. И в данном вопросе, как и во всех других, Радищев усвоил огромное количество идеологических достижений передовой культуры Запада с тем, чтобы самостоятельно, творчески, революционно осмыслить их в своей собственной концепции действительности.

**Радищев как писатель.** Радищев привлекает наше внимание не только как великий революционный мыслитель, но как замечательный мастер слова, выдающийся художник-писатель. В частности «Путешествие из Петербурга в Москву» представляет собой далеко незаурядное художественное произведение. Это вовсе не политический трактат, лишь условно оформленный беллетристически; это книга глубокая и совершенная в непосредственно эстетическом смысле, а не только в отношении чисто идейном.

Преодоление классической эстетики и зарождение элементов реализма шло в русской литературе 1770—1780 гг. по нескольким линиям, составлявшим как бы ответвления единого процесса. При этом ни одно из этих ответвлений не давало и не могло дать законченной реалистической системы. Фонвизин являет наиболее яркий пример формирования элементов реализма в той группе фактов русской литературы, которую Белинский назвал сатирическим направлением ее. Характерной чертой данного типа форми-

рования реализма можно считать критику общественного уклада России XVIII в., связанную с прогрессивным смыслом отрицания, заложенного в самой социально-политической борьбе, например Фонвизина. С другой стороны, элементы реализма имеются в художественной практике Чулкова (беру и его как типическое явление, представляющее целую группу литературных фактов) и, несколько иначе, у Державина; они имеют характер эмпирический, не поднимаясь до принципиального обобщения действительности и тяготея к натурализму.

Все указанные линии литературного развития так или иначе соотносятся с единым течением западноевропейского, вернее — общеевропейского масштаба, течением антифеодалным, предромантическим или, иначе, — сентиментальным, включающим и Макферсона, и Ричардсона, и Руссо, и (молодого) Гете, и Клопштока, и Дидро. С этим же течением, давшим в западных литературах, как и в русской, первые формирования реалистического искусства XVIII в. и осуществившим первый этап подготовки реализма XIX в., соотносится и интерес к фольклору в русской литературной практике 1770—1780-х годов.

Между тем, именно обращение к народной поэзии могло сыграть роль наиболее мощного импульса реализма в искусстве; стихия народного искусства, сближавшая писателя с народом, самая объективность коллективного опыта, отстоявшегося в фольклоре, реализм мировоззрения и стиля фольклора, возникшего как правдивое отражение народной жизни, — все это давало фольклорному искусству ту силу опоры и воздействия, которая могла оплодотворить искусство «книжное» на путях преодоления классицизма и в поисках жизненности.

В самом деле, приобщение к стихии народного творчества значительно обогатило русскую литературу конца XVIII в., но оно могло дать подлинный результат лишь тогда, когда писатель сумел увидеть в обращении к фольклору путь к народному сознанию, народной жизни в целом. Такое понимание фольклора именно и отличает Радищева.

Общий характер мировоззрения Радищева обеспечивал возможность появления наиболее глубоких и принципиальных обоснований будущего реализма именно в его творчестве. Историзм радищевского понимания общества и социальность его понимания человека обусловили то обстоятельство, что человеческие образы, созданные им, типологичны не в рационалистически-классическом смысле, а в собирательно-социальном, что не противоречит индивидуальности их черт. Для Радищева самый язык — исторически данная ему реальность накопленной в слове культуры народа, и он не подгоняет его под отвлеченные нормы, а пытается использовать его традиции, не насилуя их, относясь к ним как к высшей ценности национального творчества.

Революционность мировоззрения Радищева определяла максимальную зоркость и максимальную правдивость его изображения жизни. Реалистическая устремленность творчества Радищева не противоречит, конечно, тому, что он как писатель является представителем того общеевропейского литературного движения, которое

в русской истории литературы носило обычно наименование сентиментализма, которое на Западе называли предромантизмом, в Германии — отчасти «периодом бури и натиска» (Sturm und Drang-Periode) и т. д.<sup>1</sup>

Дело, конечно, не в названии, и условно можно даже продолжать называть данный круг явлений сентиментализмом. Важно же то, что на Западе в радикальных своих проявлениях, как и в творчестве Радищева, именно это движение осуществляло поступательный ход литературы по направлению к реализму, одним из этапов становления которого оно и являлось.

Сентиментализм разрушал эстетику классицизма. Нормы, правила, образцы и авторитеты — все это были для него сковывающие путы своего рода феодального принуждения. Сентименталисты хотели говорить о жизни, о человеческой жизни и о своем отношении к ней, о человеческих чувствах и переживаниях. Сентименталистов интересует прежде всего именно индивидуальный человек. Их искусство в высшей степени человечно. Человек, со всеми его психологическими переживаниями, для них — высшая ценность. Они объявляют человека высоким существом, если он глубоко чувствует, потому что они уверены, что подлинное здоровое человеческое чувство всегда «добродетельно». Сентиментализм поднимает как свое знамя свободное человеческое чувство, признанное классицизмом незаконной «страстью», подлежащей подавлению. Свобода чувства была для Руссо основой требования свободы личности. Культ человека у него заключал в себе будущую декларацию прав человека и гражданина французской буржуазной революции.

Сентиментализм культивировал интерес к конкретным переживаниям человека. Руссо и в «Новой Элоизе» и в гениальной «Исповеди» показал всю сложность эмоциональной, психологической жизни личности. Но это вовсе не значит, что чувствительный герой сентиментальных произведений — слезлив и что сентиментализм — это плаксивость. Руссо жужд в «Исповеди» какой бы то ни было слащавости; Ричардсон местами до грубости резок в изображении действительности; Стерн более ироничен, чем слезлив. Сентиментализм создал произведения мужественные и боевые, наравне с нежными. Чувствительный человек был, в понятиях данного стиля, человеком, остро и сильно реагирующим на жизнь, на высокие проявления ее и, с другой стороны, на несправедливость, на тиранию. Чувствительный человек — это не холодный аналитик классицизма (так думали сентименталисты), а человек, полный интереса к жизни, пламенно откликающийся на ее призывы.

Ричардсон открыл европейской литературе частный быт с такой подробностью, такой конкретностью и принципиальностью, как этого никто не делал до него. Жизнь, быт, простые, обычные люди, их повседневные интересы, их горе и счастье — вот куда привели искус-

---

<sup>1</sup> Ср. А. Скафтымов, О реализме и сентиментализме в «Путешествии» Радищева. (Ученые зап. Саратовского университета, т. VII, 1929.) Утверждение этой содержательной статьи о том, что Радищев — вовсе не сентименталист, вызывает серьезные возражения.

ство с высот отвлеченной мысли сентименталисты. Они вглядываются в быт, но быт для них — прежде всего внешняя проекция психологических состояний. Трудно назвать их реалистами в полном смысле слова, хотя основы буржуазного реализма заложили они. Их реализм ограничен их индивидуалистическим психологизмом. Они хотят во всем увидеть душу человеческую и готовы поставить на этом точку. Весь мир замыкается для писателя-сентименталиста в сознании его героя, в конце концов — в его собственном сознании. Не случайно они пишут чаще всего либо романы в письмах, либо книги в форме записок, путешествий, — всегда ст. первого лица. Мир, вещи, быт, природа существуют для них не сами по себе, а лишь как внешние возбудители состояний, настроений, мыслей героя. И все же и быт, и подлинные единичные вещи, и отдельные люди, и природа — в особенности природа, — все это было по-новому открыто именно писателями-сентименталистами. Культ природы в высшей степени характерен для них.

Радищев воспринял сентиментализм от наиболее передового, революционного из писателей данного стиля — от Жан-Жака Руссо, в руках которого этот стиль был одним из мощных орудий разрушения феодального мира и построения демократического мировоззрения.

Радищев — один из наиболее ярких представителей европейского сентиментализма, хотя именно в его творчестве человек понимается в его социальном функционировании, что поднимает Радищева выше его западных учителей и в этом вопросе. Классические правила и образцы для Радищева не существуют; он хочет писать о настоящей жизни и настоящих людях.

Радищев преодолел полностью схематизм эстетики классицизма. Он вступил в борьбу с классическими критиками, с «точными» предписаниями, начертанными «хладнокровными критиками». Он вообще отрицает возможность рецептов в искусстве, в частности отрицает риторику, теорию словесности как нормативную дисциплину. Он видит основание эстетических критериев не в закономерности произведения, а в его субъективной характерности. Он протестует против каких-либо предвзятых ограничений индивидуальности в ее творчестве. Произведение возникает, с точки зрения Радищева, лишь как продукт неповторимого индивидуального момента данной личной творческой энергии: в данных исторических условиях. Он говорит о великих ораторах: «Правила их речи почерпаемы в обстоятельствах, сладость изречения в их чувствах, сила доводов в их остроумии». Природа, история и личная гениальность творит великих людей и великие произведения, а вовсе не выучка, не холодное размышление или следование образцам.

Радищев-писатель, Радищев-сентименталист — не эпигон западноевропейской буржуазной литературы XVIII в. Огромная эрудиция Радищева в области иностранной литературы не оторвала его от русской почвы. Он крепко связан с традициями русского искусства даже тогда, когда он борется с ними. Он учится не только у Руссо, но и у Ломоносова, хотя у последнего учится для того, чтобы опровергнуть его с помощью оружия, отточенного на его изучении. Он усиленно черпает материал для создания своего языкового стиля

из церковной литературы. Псалтырь для него источник, так же как и Ломоносов. Опыты пересадки западного буржуазного стиля на русскую почву известны ему и учтены им. Он знает Геснера в подлиннике так же, как и в передаче русских дворянских писателей школы Хераскова; он знает поэзию природы не только у Руссо, Макферсона или Гельти, но и у Державина. Самый пафос свободного слова у Радищева не сводился к повторению западных образцов.

Характерны жанровые формы, в которые отливались образы и замыслы художественного творчества Радищева. Это в основном «сентиментальные» жанры, хорошо известные и широко распространенные в западной буржуазной литературе XVIII в.

Так, уже одна из самых ранних вещей Радищева — «Дневник одной недели» — представляет собой историко-литературное событие большого значения (хотя оно и не было напечатано при жизни Радищева). Написанный в ту пору, когда сентиментальные веяния только еще начинали проникать в русскую литературу (1770-е годы), этот очерк осуществил впервые на русском языке попытку дать углубленный анализ психологических состояний; при этом психологизм Радищева имеет весьма характерные очертания; с одной стороны, всякое переживание гипертрофируется; оно как бы рассматривается в микроскоп и предстает в увеличенных размерах; это и есть та самая «чувствительность», которая специфична для сентиментализма и которую совершенно напрасно часто понимали как слезливость.

С другой стороны, Радищев весьма отчетливо показал хаотичность, противоречивость мгновенно сменяемых впечатлений, настроений, мыслей, весь этот неупорядоченный поток субъективистской эмпирии, который существенно определял метод анализа человеческой психики в течение целого столетия после Радищева в пределах искусства критического реализма. Радищеву, как и другим психологам-писателям XVIII в., не нужен сюжет, не нужны внешние коллизии для создания движения в повести. Она движется развитием и столкновениями психических состояний, рождающихся по преимуществу одно из другого. Поток событий заменен потоком психических состояний. При этом, конечно, рушились рационалистические отвлеченные схемы оценки людей, свойственные литературе классицизма, так же как рушился метод показа человека на плоскости одной или двух унифицированных черт его поведения.

В высшей степени распространен был в европейской сентиментальной литературе жанр путешествия, традиция которого была открыта «Сентиментальным путешествием по Франции и Италии» Стерна. С этой традицией связано и «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева. От Стерна и традиции, связанной с ним, Радищев взял ряд технических приемов связывания кусков произведения; мы встретим у него и найденную рукопись, и рассказ встреченного в путешествии человека, и экскурсии в воспоминания самого путешественника в качестве методов включения в книгу ее отдельных частей. Но механизм использован Радищевым вовсе не по-стерновски и с другими целями. Его интересует не столько психология его героя, сколько социально-политическая среда, его окружающая.

Однако же и Радищев не лишен черт индивидуализма. Основной культуры, как и основой общественного бытия, по Радищеву, вообще была личность, заявляющая свое право на жизнь, свободу, счастье, творчество. Именно Радищеву принадлежит первая большая критико-биографическая работа о русском писателе («Слово о Ломоносове»), именно он впервые поставил творчество поэта и даже ученого в связь с его характером и биографией. Субъективизм мировосприятия Радищева был тем не менее формой освоения и в то же время формой выражения вполне реального, конкретного мира, осуществленного и в обществе и в природе. В историческом смысле, по отношению к литературе классицизма, искусство Радищева было новаторским именно в качестве реалистического искусства. Радищев видит людей, вещи, отношения и события сквозь призму своего личного восприятия, но он видит весь этот мир и стремится изобразить его так, как он видит его. Поэзия классицизма не стремилась увидеть и запечатлеть внешний мир, а сама строила свой мир из элементов отвлеченной мысли. Реальность, признававшаяся классической поэзией, метафизична. Наоборот, объект изображения в творчестве Радищева конкретен и реален.

Радищев описывает единичные неповторимые события, конкретные наблюдения, данные, реальные факты. Все то, что он описывает, типично, но не как условное выражение предвзятой концепции, а как характерное проявление общественной структуры, самой по себе специфичной, исторически данной и конкретной. Если политические романисты типа Фенелона, а в России — Хераскова, разбирали в своих произведениях вопросы бытия государства вообще, то Радищев в «Путешествии» ставит вопрос именно о данном государстве, о России, со всеми конкретными ее особенностями, с исторически сложившимся общественно-политическим укладом.

Изображая людей, Радищев старается наделять их индивидуальной характеристикой, иногда описывает их внешность. При этом опять он дает черты типические, в его представлении, для социального типа, но самый тип понимается по-новому, и степень характерности облика этого типа строится на новом основании. Портрет ассессора из главы «Зайцево», или губернатора в «Спасской Полести» в «Путешествии», или яркий психологический рисунок в изображении крепостного интеллигента в главе «Городня» и др. могут служить примером характерологической установки Радищева. Показательны черты внешнего портрета купеческой семьи в главе «Новгород»: «Кари Дементьевич — седая борода в восемь вершков от нижней губы, нос кляпом, глаза ввалились, брови, как смоль, кланяется об руку, бороду гладит, всех величает: благодетель мой», — и другие описания всех членов семьи.

Реалистическим новаторством явились и зарисовки быта, подлинного, конкретного быта в «Путешествии» Радищева. Поэзия Державина подготовила интерес к быту, так же как творчество Фонвизина. Но принципиально новый характер приобретает «бытовизм» у Радищева, который подошел к обыденщине как обличитель, с намерением сорвать с нее последние покровы. Именно эта установка социального протеста, отрицания и борьбы дала возможность Радищеву пока-

зять быт конкретно и реалистично. Напомню описание крестьянской избы в главе «Пешки», историю с устрицами в «Спасской Полести», трагедию, описанную в главе «Зайцево», и др.

Прогрессивная в XVIII в. западная буржуазия (в особенности же ее революционный авангард) внесла в искусство принцип активности, пропагандистской динамичности, открытой идейной направленности. Соответствующую позицию в русской литературе занял Радищев.

Радищев хотел не только увидеть и сказать правду о своей стране, но он хотел в то же время открыто ввести литературу в круг активных факторов социальной борьбы. «Путешествие» целиком пропитано публицистикой, политикой, идеями о воспитании, философией. При этом весь этот пропагандистский материал не сочетается с элементами словесного искусства в порядке педагогического облегчения серьезного чтения. Наоборот, он органически и изнутри строит свое словесно-художественное оформление, он является художественным материалом по преимуществу. Для Радищева сущность искусства заключается в его активности; пропагандистский характер есть для него один из основных признаков эстетического факта.

Радищев осуществил на русской почве тот момент в развитии художественной идеологии Европы, который, может быть, наиболее четко был реализован в революционной Франции, где словесное искусство дало едва ли не высшие свои достижения в речах Мирабо или Дантона, в революционных приказах по армии и в политических статьях Марата.

Как стилист Радищев необычайно смел; конечно, он не новаторствует во что бы то ни стало; установки на новизну стиля, как таковую, у него нет. Но он ищет неиспробованных форм для нового содержания, для реалистического изображения быта, для психологического анализа, для революционных идей и революционного пафоса. Его язык иногда очень сложен, синтаксис запутан, слова необычны, речь ритмична. И все же он ни в малой мере не «орнаменталист», так как в его стиле нет несколько эстетизации языка как самостоятельной художественной сферы. Новая философская мысль требует для выражения сложных связей, идей и понятий сложного построения фразы. Новизна самих понятий и новое освещение старых требует словаря необычного, соответствующего новизне этих понятий. Эмоциональный подъем требует ритма, а пропагандистская установка — оратурской интонации.

Язык Радищева весьма разнообразен. Каждое из его произведений пестро по своему стилистическому составу, и каждая тема приносит с собой свой стилистический рисунок. У Радищева нет единого, общего для всех его произведений или даже единого для целого произведения стиля. «Путешествие» включает различные куски в отношении языка. Бытовые сцены написаны разговорным, живым, легким языком. Они реалистичны и в стилистическом отношении. Другие отрывки (например, рассказ о сестрорецких путешественниках в главе «Чудово») написаны более «высоким», более литературно-условным языком. Наконец, там, где Радищев говорит о политике, о философии, о праве человека и гражданина, он говорит славянским,

напряженно-торжественным, библейским и в то же время ораторски-страстным языком<sup>1</sup>.

Он умеет и дифференцировать язык персонажей. Купец, семинарист, поэт, помещик, крестьянин говорят у него разными языками. Здесь — существенное отличие Радищева, например, от Карамзина, у которого повесть, личное частное письмо, объявление о журнале, речи бедной Лизы и речи западного философа построены по единому стилистическому типу «средней», сглаженной речи. Приподнятость радищевского языка в тех местах, где он проповедует свои идеи, вызывала недоумение и осуждение критиков, начиная с Пушкина. Их смущало обилие славянизмов, славянских оборотов; в самом деле, Радищев нередко до предела насыщает свою речь элементами, связанными в его представлении и в представлении читателя с идеей церковно-славянского и древнерусского языков.

Ораторские страницы «Путешествия» Радищева славянизированы гуще, чем это было даже в «высоком штиле» у Ломоносова. При этом они славянизированы нарочито, подчеркнуто. Однако славянизмы Радищева не должны считаться признаком его принадлежности к «архаистам», тем более принадлежности его стиля к сфере идеологического влияния дворянства.

«Теория трех штилей» Ломоносова была, между прочим, направлена против дворянской эстетики и поэзии. Светское дворянское воспитание вытеснило еще в 60-х годах навыки церковного чтения в высшем обществе, так же как осторожное вольнодумство дворянских салонов оттеснило церковное влияние.

Наоборот, Псалтырь оставалась чтением «низов» — купечества, людей «третьего чина», подьячих. Подьячий, с ненавистью опорочиваемый дворянской литературой, в ее изображении обязательно славянизирует свою речь; он начитан от священного писания, так же как купец. Церковная речь, не как придворный «высокий штиль» Ломоносова, а как язык церкви и прежде всего старинной русской культуры, формировала словесное мышление недворянских слоев культуры. При этом дело здесь было не в религиозном мировоззрении, а именно

---

<sup>1</sup> Патетический стиль Радищева в научной литературе о нем часто связывали с влиянием на него книги Рейналя «История обеих Индий», изобилующей страстными и несколько риторическими пассажами, содержащими гневные выпады против рабства, деспотизма, ограбления народов. Сам Радищев, отвечая на вопросы Шешковского во время следствия о «Путешествии», указал на испытанное им влияние Рейналя. О Рейнале вспомнила и Екатерина в своих замечаниях на радищевскую книгу. Между тем, не оспаривая положения о воздействии Рейналя, следует расширить его указанием на то, что книга Рейналя не является чем-либо исключительным по своему стилистическому характеру во французской передовой литературе второй половины XVIII в. Патетический стиль Радищева складывался под несомненным влиянием литературной манеры Руссо. Аналогичный ораторски-приподнятый стиль, нашедший потом завещание в речах Мирабо, мы находим, например, в книге «Опыт о предрассудках» (эту книгу, повидимому, написал Гольбах, хотя вышла она под именем Дюмарсе), вообще оказавшей влияние на Радищева, и др. О книге Рейналя и о влиянии ее на русскую литературу см. работу Л. Лехтблау, Из истории просветительной литературы в России, «Историк-марксист» № 1, 1939.



в традициях национальной культуры, противопоставляемых космополитизму дворянской идеологической практики.

Весьма существенны и поиски Радищевым новых форм поэзии. До нас дошло немного стихотворных произведений Радищева (их было, без сомнения, больше). Первым из дошедших до нас крупным датированным (и то не совсем точно) стихотворением его является ода «Вольность», написанная в 1781—1783 гг. в связи с победой американской революции и являющаяся частично как бы приветствием русского революционера своим собратям за океаном<sup>1</sup>.

Ода «Вольность» вырастает на основе старой классической жанровой формы «философской оды», но наполненной новым содержанием. Повидимому, в области поэзии Радищев отказался от классических традиций позднее, чем в области прозы. Однако это не значит, что жанр оды «Вольность» связан только с опытом дворянской поэзии. От русских дворянских поэтов-классицистов Радищев взял лишь некоторые внешние признаки композиционного, метрического и, может быть, языкового порядка. Общий же характер оды связывает ее с той традицией французской политической декламационной поэзии, которая выросла на основе классических норм перед великой революцией и в начале ее. Это была поэзия од и песен, революционных по содержанию, дублирующих в поэзии художественную установку таких прозаиков, как Мирабо или даже Камилл Дюмулен, — например, поэзия Экушар Лебрена, Мари-Жозефа Шенье; с этой же традицией классической оды, обновленной в интересах буржуазной революции, связана и песня-ода Руже-де-Лилля «Марсельеза».

Ода «Вольность» не является отказом Радищева от революционных позиций даже в области стиля и жанра, но она показывает, что еще в начале 80-х годов Радищев как поэт ориентировался скорее на французскую традицию, передовую по существу, но не отказывавшуюся от использования в своих целях поэтических форм старого искусства, чем на предромантическую поэзию германских народов. Потом учителями Радищева-поэта стали немцы.

Он увлекается проблемами метрики, отказывается от канонизированных, застывших в дворянской поэзии форм. Именно поиски индивидуально-выразительных форм стиля привели Радищева и к исканиям в области новых ритмических возможностей стиха. Нивелировка размеров (засилье ямба) в поэзии была так же враждебна ему, как сглаживание стилистической характерности в прозе. Он предлагает ввести в русскую поэзию все богатство античной метрики, использо-

<sup>1</sup> Ода «Вольность» была первоначально включена Радищевым в текст «Путешествия» целиком, но затем в печатной редакции «Путешествия» он поместил только часть строф в главе «Тверь». Полный текст оды без купюр был опубликован в печати только в 1906 г., а затем — исправнее в 1922 г. в брошюре В. П. Семенникова, Новый текст «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева (Л.). В течение ряда лет ученые ошибочно относили оду «Вольность» ко времени издания «Путешествия» и заключенное в ней обращение к революционному народу понимали, как обращение к французам 1789 г. В. П. Семенников в своей книге «Радищев» (Л. 1923) бесспорно доказал, что речь в оде идет об американской революции и установил ее датировку. Вопрос о тексте оды «Вольность» и других стихотворений Радищева освещен в примечаниях к ним в I томе полного собрания сочинений Радищева, изд. Академии наук СССР, 1938.

важное уже современными ему немецкими поэтами: тогда ритмическое построение стихотворения сможет отвечать его содержанию, а не будет заданным, как механически-метрический импульс. Радищев защищал свою точку зрения теоретически и в то же время пропагандировал ее своими поэтическими опытами. В частности он предлагал узаконить соединение разнообразных размеров в пределах одного произведения и попытался практически осуществить это соединение в неоконченной им поэме-оратории «Творение мира». Античные размеры он использует в стихотворении «Осьмнадцатое столетие» (элегические двустушия) и «Сафические строфы». Он работает над усвоением русской поэзии безрифменного стиха («Идиллия», «Журавли», поэмы), над строфикой («Песня», «Ода к другу моему»).

Поиски выразительности, даже изобразительности стиха заставляют Радищева нарушать не только классические правила, но и сделавшиеся обычными нормы легкой стихотворной речи. В этом смысле замечательно принципиальное оправдание Радищевым своего собственного стиха из оды «Вольность» — «Во свет рабствá тьму претвори».

В «Путешествии», в главе «Тверь», Радищев пишет по поводу строфы, заключающей этот стих:

«Сию строфу обвинили для двух причин: за стих *во свет рабства тьму претвори*, — 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 итальянском... Согласен... Хотя иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия».

Здесь очень ярко противопоставлены две точки зрения на стих: с одной стороны априорные нормы классической эстетики, с другой — отказ от понятий «художественного» или «нехудожественного», как независимых категорий в творческом мышлении самого Радищева.

Вообще говоря, революционная тенденция всего мировоззрения Радищева нашла свое выражение и в его поисках как поэта. Он стремится построить поэзию пропагандистскую, включающую при этом всю глубину и сложность философской и политической проблематики передового учения о мире. Ода «Вольность» написана как пламенный гимн, как поэтическая ораторская речь и в то же время это — своего рода трактат в стихах, в котором излагаются определенные положения политической экономии, дается изложение целой концепции философии истории и т. д. Это — в подлинном смысле слова научная поэзия, и в этом смысле она перекликается с ломоносовской. В некоторых других стихотворениях Радищева соединение агитационной патетики с научностью, иногда с крайней сжатостью, сложностью смысла, не менее, если не более, заметно. Радищев строит — с такой последовательной глубиной едва ли не первый в России — подлинно философскую поэзию. До него русские поэты писали не мало од-размышлений («Философических од»), но они размышляли почти исключительно на темы морально-учительные, иногда политические. Даже религиозные темы трактовались

в плоскости морали или же в плоскости лирической. Державин осмелился разрешить тему философски в оде «Бог», и Радищев подхватил его опыт. «Осьмнадцатое столетие» — это опять целая концепция философии истории, это картина прогресса человеческого разума, включающая чрезвычайно поэтическое изображение успехов конкретных наук: физики, астрономии, географии и др. И все обширное научно-философское содержание этого стихотворения согрето пафосом подлинно общечеловеческого гуманизма. Научный характер имеет поэма Радищева «Песнь историческая», поскольку она заключает изложение исторических взглядов поэта; в то же время — это революционно-пропагандистское произведение, направленное против тирании всяческого вида.

Особую ветвь стихотворных произведений Радищева, теснейшим образом связанную с его научно-революционной поэзией, составляют его поэмы, построенные на основе изучения и пропаганды национальных истоков русской культуры: поэма «Бова» и «Песни древние». В первой Радищев стремится использовать сказку, ставшую достоянием фольклора, причем трактует сказочную поэму в духе вольтеровой «Девственницы»; он создает произведение, полемически направленное против истолкования жанра поэмы-сказки поэтами русского дворянского сентиментализма, уведившими читателя от острой социальной тематики в мир романтической грезы. Наоборот, «Бова» Радищева пронизан сатирическими нотами, полон пафоса низвержения феодального мировоззрения<sup>1</sup>. В «Песнях древних» Радищев воспевает патриотизм и дух свободы, искони свойственный русскому народу. Наконец, принципиальный характер имеет и личная, интимная лирика Радищева. В ней он строит глубоко индивидуальный и глубоко человеческий образ внутренней жизни, сомнений и надежд человека — борца за свет и правду. Таков стихотворный диалог «Почто, мой друг, почто слеза из глаз катится»<sup>2</sup> и басня или, вернее, элегия (как заметил Пушкин<sup>3</sup>) «Журавли».

Таким образом, эстетические искания и революционность Радищева-мыслителя отразились и в творчестве Радищева-поэта.

Теоретическая и практическая эстетика Радищева сыграла огромную роль в движении русского словесного искусства по пути к Пушкину.

**Наследие Радищева.** Оба главных произведения Радищева — «Путешествие из Петербурга в Москву» и ода «Вольность» — были на много десятилетий подвергнуты запрету царского правительства. Приговор, осудивший самого Радищева в 1790 г., осудил и его книгу на уничтожение. Изданное в 1806—1811 гг. сыновьями Радищева собрание его сочинений в шести томиках, не включавшее ни «Путешествия», ни «Вольности», было тем не менее изъято из распро-

<sup>1</sup> См. Л. М. Лотман. «Бова» Радищева. Ученые зап. Ленингр. Гос. ун-та, № 5, 1939; ср. статью Н. Г. Павловой Сказка «Бова» у Радищева и Пушкина как вид политической сатиры. «Звенья», т. I, 1932 (впрочем, статья эта содержит некоторые весьма неубедительные догадки).

<sup>2</sup> См. А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, изд. Академии наук СССР, т. I, 1938. Ранее печаталось неправильно в виде «Послания».

<sup>3</sup> Пушкин, Полное собрание сочинений, Государственное издательство художественной литературы, т. VI, 1936, стр. 219.

странения. Самое имя Радищева сделалось запретным. О нем нельзя было, за редкими исключениями, говорить в печати. Царская власть решила признать Радищева и его творчество «якобы не бывшим», и, казалось, дело его погребло, проповедь его не принесла плодов.

Однако все усилия царизма уничтожить память о Радищеве не привели ни к чему. Он дошел до потомства, и влияние его произведений, память о его героической личности, о его судьбе были глубоко плодотворны. Пушкин написал в «Послании цензору» (1822):

Радищев, рабства враг, цензуры избежал.

Еще в момент своего выхода в свет «Путешествие» Радищева нашло своих читателей. В России в то время было не мало людей, способных понять проповедь Радищева, подготовленных к восприятию его агитации. В этом смысле важно свидетельство, говорящее об успехе «Путешествия», о впечатлении, произведенном книгой. Граф Безбородко, человек в высшей степени осведомленный, писал В. С. Попову 16 июля 1790 г. (во время процесса Радищева) о «Путешествии»: «Книга сия начала входить в моду у многих шали, но, по счастью, скоро ее узнали». Книгопродавец В. К. Зотов, продававший книгу Радищева, показывал на допросах, что книга вызвала большой интерес. Так, например, во время допроса 29 июня он показал, что «многие стали спрашивать книгу». Чиновник И. Вальц, привлеченный по делу Радищева, в своем показании упомянул, что «Путешествие» — книга, о которой «по всему городу говорят».

После осуждения Радищева и его книги, интерес к последней несколько не понизился. Есть известие современника (Массона) о том, что были люди, которые добывали экземпляры «Путешествия» на время и платили за прочтение книги большие деньги. Примечательно и большое количество дошедших до нас списков «Путешествия» — не менее двадцати девяти. Уже в конце XVIII в. они проникли даже в Сибирь. Сам Радищев, возвращаясь из Сибири в мае 1797 г., видел «копию моей книги» в Кунгуре («Дневник путешествия из Сибири»). Массон говорит: «Несмотря на розыски в домах, учиненные деспотизмом, его книга [«Путешествие» Радищева] находится у многих его соотечественников, и его память дорога всем разумным и чувствительным людям»; другой современник, Гельбих, писал: «Конфискацией книги не помешали тому, чтобы она стала известна. В России появились в обращении списки с нее, и были экземпляры (списков), проникшие за границу».

Когда Радищев вернулся из ссылки в Петербург, вокруг него сразу же сплотилась группа молодежи, подготовленной к восприятию его идей. Наиболее выдающимся из этих молодых людей был поэт и публицист Иван Петрович Пнин. Уже в 1798 г. он руководил изданием «Санктпетербургского журнала» и поместил в нем несколько стихотворений. Это был человек, настроенный радикально и в политическом и в философском отношении, воспитанный идеями французской революции, энтузиаст свободы и противник рабства. Философски-политические оды Пнина явственно зависят от оды «Вольность» Радищева.

В 1801 г. целая группа молодых литераторов передового направления объединилась в «Дружеское общество любителей изящного» (впоследствии переименованное в «Вольное общество любителей словесности»). Кроме Пнина, вступившего в общество в 1802 г., в нем состояли такие радикалы-свободолюбцы, как В. В. Попугаев или И. М. Борн. Членами общества были и два сына Радищева, Николай и Василий. В поэтическом творчестве члена общества А. Х. Востокова, крупного поэта, продолжают разрабатываться художественные проблемы, выдвинутые Радищевым. «В первые годы своего существования «Общество» является гнездом «радищевцев», своего рода подпольным центром буржуазно-демократической оппозиции в современной литературе и публицистике», — пишет исследователь «Общества» В. Н. Орлов<sup>1</sup>. В издании «Общества» появился единственный в литературе 1800-х годов горячий отклик на смерть Радищева, некролог Борна, написанный наполовину стихами, наполовину прозой; для Борна Радищев — великий человек, патриот, просветитель, вольный гражданин, философ, пламенный человеклюб; Борн не может писать открыто о своем сочувствии политическому направлению Радищева, но он явственно намекает на него. Пнин откликнулся на смерть Радищева стихами (изданными лишь в 1858 г.), в которых говорил:

Уста, что истину вешали,  
Увы! навеки замолчали  
И пламенный ума погас,  
Кто к счастью вел путем свободы  
.....<sup>2</sup>  
На век, на век оставил нас...

... Кто был отечеству сын верный,  
Был гражданин, отец примерный,  
И смело правду говорил,  
Кто ни пред кем не изгибался,  
До гроба лестию гнушался,  
Я чаю, тот довольно жил.

В 1805 г. в журнале «Северный Вестник», бывшем по существу неофициальным органом «Общества», была помещена (анонимно) одна глава из «Путешествия» Радищева.

Имеется не мало и других данных, свидетельствующих о том, что «труды и дни» вольного общества (в первые годы его существования) прошли под знаком Радищева<sup>3</sup>. Впрочем, следует подчеркнуть, что ни один из членов «Общества» не достиг высот революционной мысли, достигнутых Радищевым. Политический радикализм Пнина, Борна, Попугаева и других, воспитанный Радищевым, тем не менее имел более умеренный характер, чем у него самого.

Между тем, еще до организации «Общества» Пнин не был единственным писателем, творчество которого следует связать с примером Радищева. В 1798 г. в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» некто А. Побединский напечатал стихотворение «Инквизиция» — гневную инвективу против тирании церковной и против тирании вообще, написанную в радищевской манере. В 1794 г. была написана (напечатана в 1817 г.) анонимная драма

<sup>1</sup> «Поэты-радищевцы», ред. В. Н. Орлова, Л. 1935, стр. 94—95.

<sup>2</sup> Стих был пропущен в публикации 1858 г., очевидно, по цензурным соображениям.

<sup>3</sup> Там же, стр. 92.

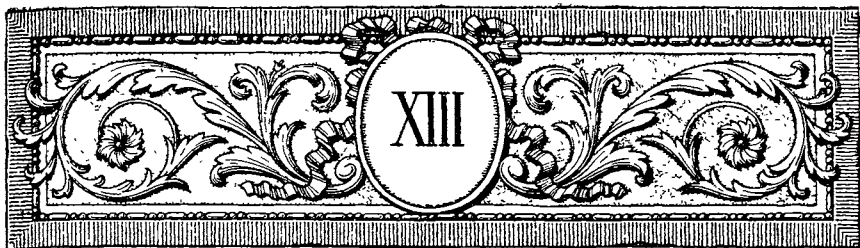
«Солдатская школа», яркое произведение, с негодованием изображающее угнетение русских крестьян, героические образы которых походят на образы «Путешествия». Самый стиль пьесы, sentimentalный в демократическом изводе этого течения и предреалистический, близок к радищевскому. Едва ли можно сомневаться в влиянии Радищева и на творчество молодого Крылова.

Таким образом, в 1790—1800-х годах радищевское течение в русской литературе не иссякло. Радищев нашел учеников, пусть не поднявшихся до его открытой революционности, но все же донесших его традицию до преддверий декабризма. Роль радищевской проповеди в формировании политических идей декабристов бесспорна. Пушкинская ода «Вольность» связана с одой «Вольность» Радищева. Пушкинское начало поэмы о Бове (1814) открыто возведено самим юношей-поэтом к примеру радищевского «Бовы». 13 июня 1823 г. Пушкин писал А. А. Бестужеву, не упомянувшему (может быть, вследствие цензурного зажима) в своей статье о русской литературе Радищева: «Как можно в статье о русской словесности забыть Радищева? Кого же мы будем помнить?» В 1830-х годах Пушкин боролся с Радищевым, преодолевал его и все же не порывал с ним в своих работах, посвященных ему: неоконченной статье «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833—1835) и статье «Александр Радищев» (1836). В 1836 г. в первоначальном варианте так называемого «Памятника» Пушкин писал:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что звуки новые для песен я обрел,  
Что вслед Радищеву восславил я свободу,  
И милосердие воспел.

Статья Пушкина о Радищеве не была пропущена в печать. Но Радищева продолжали помнить и наследники декабризма. Герцен напечатал его «Путешествие» в Лондоне в 1858 г., впервые после 1790 г. Затем было еще два издания «Путешествия» за границей (1876). В России оно все еще было под запретом. В 1872 г. было напечатано П. А. Ефремовым двухтомное собрание сочинений Радищева, включавшее «Путешествие», и оно было арестовано правительством, а в следующем году уничтожено. В 1888 и 1899 гг. «Путешествие» было издано Сувориным и Бурцевым в крайне ограниченном количестве экземпляров, лишь для узкого круга ценителей редких книг. В 1902 г. П. А. Картавов издал «Путешествие» в числе 2 900 экземпляров: царское правительство уничтожило это издание. И только в 1905—1907 гг. несколько раз было издано «Путешествие», причем три раза вместе с другими произведениями Радищева. Затем, в годы реакции, вплоть до 1917 г. Радищев вновь не издавался. Только Октябрьская революция освободила его. В 1918 г. в Ленинграде был поставлен памятник Радищеву. В. И. Ленин лично следил за ходом работ по постановке памятника. На торжественном открытии памятника А. В. Луначарский произнес пламенную речь о великом русском революционном писателе.

- В. И. Ленин, О национальной гордости великороссов (Сочинения, т. XVIII).
- А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, изд. Академии наук СССР, под ред. И. К. Луппола, Г. А. Гуковского и В. А. Десницкого, т. I, 1938, т. II печатается.
- А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, под ред. А. К. Бороздина, И. И. Лапшина и П. Е. Щеголева, т. I—II, СПб 1907.
- А. Н. Радищев, Полное собрание сочинений, ред. В. В. Каллаша, т. I—II, М. 1907.
- А. Н. Радищев, Путешествие из Петербурга в Москву, с предисл. (Фототипическая перепечатка издания 1790 г.).
- А. Н. Радищев, Путешествие из Петербурга в Москву, с предисл. В. А. Десницкого, Л. 1939.
- М. И. Сухомлинов, Исследования и статьи по русской литературе и просвещению, т. I, СПб 1889 (статья «А. Н. Радищев»).
- Н. П. Павлов-Сильванский, Очерки по русской истории XVIII—XIX вв. СПб 1910 (статья «Жизнь Радищева»).
- И. И. Лапшин, Философские воззрения Радищева, П. 1922.
- В. П. Семенников, Радищев, М. 1923.
- И. К. Луппол, Историко-философские этюды, М. 1935 (статья «Трагедия русского материализма XVIII в.»).
- Г. А. Гуковский, Очерки по истории русской литературы и общественной жизни XVIII в., Л. 1938.
- Я. Л. Барсков, А. Н. Радищев, жизнь и личность (в книге «Материалы к изучению «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева), М. 1935.
-



## К Р Ы Л О В

**О**ДНИМ из ближайших следствий радищевской деятельности следует считать расцвет бунтарского творчества молодого Крылова в 1789 г. и ближайшие затем годы. Крылов соприкоснулся с кругом Радищева около 1788—1789 гг. Нет сомнения в том, что Крылов испытал и личное благотворное влияние Радищева.

**Юность Крылова.** Крылов не обладал ни колоссальной образованностью, ни продуманной глубиной философских взглядов Радищева. Но он умел с детства ненавидеть дворянскую государственность и дворянскую культуру. Дворянин по паспорту, а на самом деле «маленький человек», по происхождению скромный «подьячий», он испытал и нужду и унижение с первых же шагов своей сознательной жизни. Он мог ощущать себя «плебеем», хотя не дорос до сознания кровной связи с широкими массами поработенного народа. Индивидуализм, бесперспективность личного бунтарства ставили предел революционизированию его взглядов. Он ясно видел, кто его враг, но не видел достаточно мощной дружеской среды, которая научила бы его, за что и за кого бороться. Отсюда и неустойчивость крыловского протеста и туманность его положительных идеалов. И все же сила этого протеста, озлобленность нападок Крылова делали его одним из наиболее смелых и радикальных демократических писателей конца XVIII в.

Иван Андреевич Крылов родился в 1769 г. Его отец был дворянином, но не был помещиком. Дворянство Крыловых было не родовое, а выслуженное по чину; по понятиям, крепко державшимся в среде помещиков, это было ненастоящее дворянство. Крылов-отец был подьячим при шпаге, человеком без прав, но с множеством обязанностей. Тринадцать лет он служил солдатом в армии, затем был брошен в Оренбург: в столичной воинской части он был «парадными вещами исправлять себя не в состоянии». На Урале А. П. Крылов участвовал в гражданской войне против восставшего во главе с Пуга-



чевым народа. В конце 1773 г. он защищал от Пугачева Яицкий городок (Уральск).

После пугачевского восстания А. П. Крылов перевелся в гражданскую службу, стал провинциальным чиновником в Твери. Он умер в 1778 г., когда его сыну Ивану было девять лет. Для семьи наступила пора безнадежной бедности. Мать и двое сыновей, Иван и Лев (тогда — годовалый ребенок), остались совершенно без средств.

Дома Крылов мало чему мог научиться. Его мать была совсем необразованная женщина. Крылов учился самоучкой, читал книги, оставленные отцом. Затем он как-то проник в дом местного тверского помещика либо чиновника из важных, повидимому Н. П. Львова, и здесь, вместе с детьми хозяина, учился, между прочим, и французскому языку. Одновременно он числился на службе. Он был записан в подьячие еще восьми лет от роду — подканцеляристом в калязинский нижний земский суд; конечно, эта служба была фиктивной. Она должна была принести Крылову «выслугу лет», служебный стаж. В следующем году Крылова перевели в тверской губернский магистрат с тем же чином. Когда началась его действительная служба, неизвестно, но, повидимому, очень рано.

В 1782 г. тринадцатилетний Крылов вместе с матерью перебрался из Твери в Петербург. В Петербурге он поступил в казенную палату и вскоре получил чин провинциального секретаря. Это был очень маленький чин. Служил он, повидимому, без жалованья. Но в 1786 г. ему было уже назначено не то восемьдесят, не то девяносто рублей в год. В это время Крылов был уже писателем.

Когда Крылов написал «Кофейницу»<sup>1</sup>, ему было около четырнадцати лет; но направление его мысли уже намечено в этом произведении достаточно отчетливо. Это социальная сатира. Дворянка помещица, светская женщина, модница, проявляет дикую жестокость по отношению к своим крепостным; она увлечена каким-то палочным вдохновением; в то же время она невежественна. Тема оперы — ужас крепостного права, бесправие и угнетение крестьян, выжимание из них всех соков. Крылов примыкает здесь как будто к традиции либеральной драматургии — отчасти «Нedorосля» и в особенности «Несчастья от кареты» Княжнина (1779); с этой комической оперой «Кофейница» имеет не мало общего и по сюжетной основе (вообще же схема: злой приказчик хочет жениться на крестьянской девушке и ведет интригу против ее возлюбленного — лежит в основе сюжета многих комедий и опер XVIII в., французских и русских). Не случайно и заимствование или совпадение самого мотива сатиры на кофейниц-гадалок с новиковским «Живописцем»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> «Кофейница», написанная в 1783—1784 гг., была опубликована впервые Я. К. Гротом в «Сборнике отделения русского языка и словесности Академии наук», т. VI, 1869.

<sup>2</sup> См. В. В. Каллаш, Заметка о «Кофейнице» в Полн. собр. соч. Крылова, изданном под ред. Каллаша в 1904—1905 гг. СПб. В биографии Крылова, предпосланной этому четырехтому изданию и в напечатанных в нем заметках об отдельных его произведениях, собран обширный материал как биографического, так и историко-литературного характера.

Однако Крылов, еще почти что мальчик, органически воспринимает социальную тему иначе, еще более остро, чем Новиков, Фонвизин и Княжнин. Может быть и бессознательно, Крылов внес в свое изображение такую ненависть к помещику и трезвость реального взгляда на вещи, которые были недоступны даже наиболее передовым дворянским либералам.

Вслед за комической оперой Крылов принялся за трагедию, без сомнения, привлекавшую его значительностью и принципиальностью проблем, которые обычно разрабатывались в этом жанре, проблем этики и политики в первую очередь. Первый опыт Крылова в этом направлении — «Клеопатра» — до нас не дошел: Дмитревский, которому Крылов дал свою трагедию на отзыв, вежливо, но решительно забракował ее. Тогда Крылов написал «Филомелу» (1786). Многие в этой трагедии восходят к образцам Сумарокова; заметно в ней стремление подражать и французским драматургам. Это — юношеская, незрелая и несамостоятельная вещь; но существенно в ней то, что юноша-автор стремится поставить в ней проблемы права царя на произвол и народа на восстание, проблемы семейной морали, что он стремится написать идейную, принципиальную и смелую пьесу в духе Вольтера<sup>1</sup>.

После неудачи опытов трагического творчества («Филомела» также не попала на сцену) Крылов вернулся к комической драматургии. Около того же 1786 г. он написал комическую оперу «Бешеная семья» и комедию «Сочинитель в прихожей». К 1787—1788 гг. относится комедия «Проказники».

Центральная тема всех этих комедий — разложение нравов высшего дворянского «света». В «Бешеной семье» любовная горячка, увлечение флиртом, нарядами и т. д., охватившие всех родственниц Сумбура, от его дочери до старухи-бабушки, — изображена в тонах веселой буффонады, и сатира отступает на второй план по сравнению с фарсом; в комедиях, пришедших на смену опере, тема дана уже в остро-сатирическом плане, причем сатира приобретает явственно социальный характер. Это — те же обвинения, выдвинутые против Альмавив и прочих графов, владевших всеми феодальными привилегиями, в гнилости, пустоте, разврате, которые настойчиво повторялись французской предреволюционной буржуазной драматургией. Эти обвинения заострены и оформлены со всей прямолинейностью юношеского задора и со всей откровенностью русской комедийной традиции. У Крылова смешались элементы сумароковского фарса с фонвизинским реализмом, и эта смесь была осмыслена как гротеск, как кривое зеркало отталкивающей действительности — зараженного гангреной класса.

Комедии Крылова не ограничиваются темами общесоциальной сатиры. Они направлены против литературных врагов писателя-разно-

<sup>1</sup> Анализ «Филомелы» и сравнение ее с трагедиями Сумарокова содержится в статье А. В. Десницкого «Этюды о творчестве И. А. Крылова» (Ученые записки Гос. педагогического инст. им. Герцена, т. II, Л. 1937). Попытку реконструкции содержания «Клеопатры», заключающуюся в этой статье, следует признать неудавшейся, да и неосуществимой вообще вследствие отсутствия каких бы то ни было данных.

чинца. В «Сочинителе в прихожей» дан памфлет против репильных стихотворцев, пишущих похвальные стишки знатым людям. Крылов ратует тем самым за высокое достоинство писателя, за свободу высказывания и учительную роль литературы. Служебность придворно-шинельного искусства он предаёт осмеянию.

В «Проказниках» дело обстоит сложнее; эта комедия — прежде всего памфлет на реальных живых людей, на поэта Княжнина, его жену, ее друга. Резкость, грубость нападок позволяют говорить даже о том, что комедия имеет характер пасквиля. Крылов решительно нападает на лидера дворянского либерализма в литературе, на одного из последних представителей панинской и сумароковской школы. Для него, бедняка и радикала нового, мелкобуржуазного закъаса, оппозиционность аристократического салона враждебна. Самая памфлетность комедии характерна. Крылов с озлоблением бросается на своего врага, на помещицью культуру. Для него дело идет не о критике внутренних непорядков своего класса, а о ненависти к классу, право которого на власть он отрицает. Он выступает на арену политической борьбы, и он может презреть уставы литературного приличия ради более значительной цели: уничтожить врага любой ценой. Литература, сцена — для Крылова не храм муз, а арена открытой классово́й борьбы, и в этом подлинное значение его памфлета, в этом — отрицание дворянской эстетики и утверждение новой, по существу революционной, хотя, быть может, и бессознательно.

Нет сомнения, что эту новую буржуазно-радикальную ноту почували в драматургии юноши Крылова правители театра, от которых зависела судьба самих комедий. Во всяком случае, ни «Бешеная семья», ни «Сочинитель в прихожей», ни «Проказники» (как раньше «Филомела» и «Кофейница») не попали в это время на сцену. Между тем, комедии и оперы молодого Крылова были написаны несколько не хуже среднего уровня драматических пьес того времени. И если «Проказники» были задержаны как памфлет на известного человека, то этот мотив отсутствовал по отношению к другим пьесам Крылова.

Около 1785—1786 г. Крылов познакомился с Дмитревским, который взял на себя роль его учителя по части драматургии и который «всем моим сочинениям делает честь, их переправляя» (слова Крылова в 1789 г.). В конце 1786 г. Крылов ушел с прежней службы; 1 мая 1787 г. он поступил на службу в горную экспедицию, которою заведывал П. А. Соймонов, руководивший в то же время театром. Крылов работает для сцены по заказу Соймонова (переводит оперу «L'infante de Zamora»), отдает ему свои пьесы для постановки (в 1788 г. он написал еще оперу «Американцы») и т. д. Но уже в мае 1788 г. девятнадцатилетний Крылов, маленький чиновник, поссорился с вельможей Соймоновым и ушел со службы. Соймонов злится на Крылова; пьесы Крылова не могут быть поставлены. Крылов пишет Соймонову и Княжнину беспримерные по дерзости два письма-памфлета по поводу «Проказников», видимо, ходившие по рукам. В результате конфликта Крылов был принужден приостановить драматургическое творчество.

С 1788 г. вплоть до 1801 г., т. е. до вступления на престол

Александра I, Крылов не служил больше в правительственных канцеляриях. Он стал профессионалом-писателем.

В 1787 г. Крылов начал печататься в журнале «Лекарство от Скуки и Забот». В 1788 г. он помещает ряд стихотворений в «Утренних Часах»<sup>1</sup>. Владельцем и, повидимому, руководителем (и сотрудником) журнала был И. Г. Рахманинов.

В 1789 г. Крылов сам стал во главе журнала «Почта Духов», издававшегося в типографии Рахманинова. Близость Крылова с Рахманиновым не случайна. Двух этих столь разных людей (Рахманинов, состоятельный помещик, был гораздо старше Крылова) сближало вольнодумство. Рахманинов был вольтерьянцем. Он переводил Вольтера, издал много его сочинений. Но его радикализм имел более отвлеченный характер, а Крылова волновали, в первую очередь, социально-политические вопросы.

«Почта Духов». Именно в журналистике, в журнальной сатире, Крылов по-настоящему «нашел себя». «Почта Духов», «зритель» — это был наивысший пункт, которого достиг Крылов-радикал в XVIII в. Он встретился с Радищевым; затем началась французская революция. Он пережил подлинный творческий и идейный подъем. Он был еще совсем молод: когда он издавал «Почту Духов», ему было двадцать лет. Он был очень резок, очень смел.

«Почта Духов», без сомнения, один из самых замечательных журналов XVIII в. Впрочем, на журнал она не совсем похожа. Это сборник очерков (в виде переписки разных гномов, сильфов и т. д. с волшебником Маликулмульком), выходивший помесечно. Весь журнал анонимен. Скорей всего он написан целиком Крыловым или, по крайней мере, весь материал обработан им. Впрочем, существовало мнение, что в «Почте Духов» сотрудничал А. Н. Радищев. По этому вопросу в науке имеется целая литература. Мне кажется, что аргументы противников «радищевской» гипотезы убедительны<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Здесь были напечатаны и ранние басни Крылова. См. Ф. А. Витберг, Первые басни И. А. Крылова, СПб 1900.

<sup>2</sup> Вопрос об участии Радищева в «Почте Духов» возник вследствие того, что мемуарист-современник Массон (француз) в своей книге «Секретные мемуары о России» (том II, Париж 1800), сообщил смутное и во всяком случае неточное известие о том, что якобы Радищев был автором книги «Почта Духов». А. Н. Пыпин на этом основании готов был приписать Радищеву философски-нравоучительные письма в журнале Крылова («Крылов и Радищев» — «Вестник Европы», май 1868), А. Н. Пыпину возразил знаток Крылова Я. К. Грот, указавший на то, что Крылов сам признавал «Почту Духов» за свой труд («Дополнительное биографическое известие о Крылове» и «Сатира Крылова и его «Почта Духов» — Труды Я. К. Грота, т. III, СПб 1901). Мнение Пыпина было потом поддержано и развито рядом ученых: Алексеем Веселовским («Этюды о Мольере», 1881, и другие работы), А. И. Лященко («Биография Крылова» — «Исторический Вестник», ноябрь 1894), Л. Н. Майковым («Историко-литературные очерки», СПб 1895), А. А. Гавриленко («Радищев до сылки», «Вестник Европы», июнь 1907), З. И. Чучмаревым («Участие Радищева в журнальной литературе его времени» — Научные записки Научно-исслед. кафедры истории европейской культуры, т. II, 1927), М. Жижко («Радищев», М. 1934) и др. При этом указывалось на близкие мотивы в произведениях Радищева и в «Почте Духов». Наоборот, В. В. Каллаш, автор многих исследований о Крылове, знаток его, примкнул

Называли еще имена Рахманинова и Н. Эмина, как лиц, причастных к работе журнала. Во всяком случае, Крылов вполне ответствен за весь материал, за все высказывания журнала.

«Почта Духов» была органом радикальной идеологии. Крылов обрушивается в своем журнале на всю систему власти и культуры крепостническо-бюрократического государства. Произвол и разврат представителей власти, придворных и чиновников разоблачаются «Почтой Духов». Знать, вельможи — мишень озлобленных нападок Крылова, много раз возвращающегося к сатире, направленной против них. Здесь он беспощаден. Он выступает и против аристократических претензий дворянских лидеров и против власти сильных и богатых вообще. Он изобличает судей и чиновников, ханжей и лицемеров, не боится нападать и на самую царскую власть, на все правительство в целом; при этом его критика и злободневна и глубока. Разложение нравов «высшего общества» составляет также одну из основных тем журнала. Крылов ставит в «Почте Духов» и экономические вопросы, причем он борется против засилья иностранных товаров, и в связи с этим стоит его борьба с галломанией (и с англуманией).

Однако Крылов нападает и на русских купцов, прекрасно чувствующих себя при самодержавии. Его путь — не путь купца, консерватора в вопросах политики, и в этом он близок к Радищеву. Крылов все «третье сословие» противопоставляет разлагающейся знати даже в вопросах культуры. Демократизм убеждений «Почты Духов» проявляется достаточно отчетливо. Журнал нападает и на крепостное право. Философская позиция «Почты Духов» также характерна. Журнал выступает против рационализма французских просветителей. Но это критика не справа, с позиций, близких к тем, которые защищал Руссо.

Позднее, в то время, когда Крылов уже сделался баснописцем по преимуществу или незадолго до этого, он обратился к французским просветителям-материалистам и, без сомнения, испытал их влияние, осложнившее его руссоизм. Оно сказалось в двух больших стихотворениях Крылова, весьма важных для характеристики его мировоззрения: «Послании о пользе страстей» и «Письме о пользе желаний».

Развивая свою систему социального мировоззрения, «Почта Духов» ни мале не отрывалась от злобы дня, от современности. Ее сатира — вовсе не сатира вообще, не «общечеловеческая» сатира;

---

к мнению Я. К. Грота (хотя и непоследовательно). В 1908 г. появилась статья П. Е. Щеголева «Из истории журнальной деятельности А. Н. Радищева» («Минувшие годы», декабрь 1908—перепечатано в книге П. Е. Щеголева, «Исторические этюды», СПб 1913), в которой был установлен факт участия Радищева в «Беседующем гражданине» 1789 г.; так как «Почта Духов» нападала на «Беседующего гражданина», то Щеголев считал невозможным участие в ней Радищева. Вопрос этот (и самая история его) обстоятельно освещен в статье Б. И. Коплана, «Философические письма «Почты Духов» (1789) в сборнике «А. Н. Радищев», 1936. Б. И. Коплан убедительно доказывает несостоятельность догадки об авторском участии Радищева в журнале Крылова, а сходные мотивы объясняет наличием общего источника, именно «Философических снов» Мерсье.

она бьет по совершенно конкретным фактам социальной жизни России конца царствования Екатерины II. Не боится «Почта Духов» и прямых указаний на лица и факты.

Так, гном Зор (несомненно сам Крылов) пишет:

«Я принял вид молодого и пригожего человека, потому что цетушная молодость, приятность и красота в нынешнее время также в весьма не малом уважении и при некоторых случаях, как сказывают, производят чудеса...» и т. д. Трудно не видеть здесь дерзкого намека на любовников императрицы, людей «в случае», т. е. в фаворе (характерен этот каламбур на слово «случай»). В другом письме того же гнома (т. е. опять, несомненно, самого Крылова) выведен некий спившийся художник Трудолюбов. Рассказ о нем — это горькая жалоба на тяжкое положение мастеров искусства в крепостнической стране и в то же время конкретный рассказ об участии известного гравера и рисовальщика Г. И. Скородумова (умер в 1792 г.). В XXV письме части второй дана резкая характеристика знатного вельможи, едва ли не имеющая в виду Безбородко и т. д.

Не мало места уделено в «Почте Духов» и литературной полемике, в первую очередь с Княжниним.

Необычайная смелость журнала, резкость и озлобленность его нападок, его радикализм не могли не обратить на себя внимание правительства. Крылову приходилось заботиться о спасении журнала путем литературных «прикрытий», уступок власти. Уже в письме III есть, правда, несколько двусмысленный, комплимент российскому правосудию. В конце издания Крылов, видимо, имел основания особенно беспокоиться. Он дает то постную морально-религиозную статью, то ура-патриотический в правительственном духе фельетон о турецкой войне, то прославляет Екатерину и установленное ею «блаженство россиян» в прозе и даже в стихах.

В «Почте Духов» Крылов проявил себя незаурядным мастером литературы, мастером-сатириком. Как писатель он менее, чем Радищев, зависит от примера Руссо и прозаиков его круга. Но и он связан с западным сентиментализмом. В «Почте Духов» мы видим яркие и широкие зарисовки быта, стремление построить характер, местами (например в введении к журналу) даже элементы реалистического психологического романа о бедном, незаметном человеке. Конечно, фантастика у Крылова дана не «всерьез», а лишь как композиционный и сатирический мотив, так же, как она была дана в повестях Вольтера. Вообще же Вольтер оказал значительное влияние на сатирическую прозу Крылова.

Ядовитый вольтеровский сарказм, беглые, краткие характеристики людей, быстро сменяющиеся сатирические темы-образы, уничтожающая ирония, блестящее остроумие изложения, самый стиль легкий, точный, эпиграмматически отточенный, — всему этому искусству политического и социального памфлета Крылов научился прежде всего у Вольтера. Конечно, Крылов хорошо усвоил опыт и русской сатиры и комедии, — и Новикова и Фонвизина, но его демократизм приводит его к насмешке и над тем, что они считали не подлежащим осмеянию.

Для Крылова вся социальная действительность официальной России его времени сверху до низу презренна. Он — отрицатель по преимуществу. Отсутствие у него достаточно оформленной положитель-

ной программы выдвигало элементы отрицания, обличения на первый план.

Впрочем, все же элементы социальных симпатий проглядывают у Крылова среди множества образов, связанных с его социальными антипатиями. Его сочувствие вызывает художник, не продающий своего искусства знатым негодям, вообще скромные труженики, такие, каким он был в это время сам.

«Почта Духов» прекратилась на августовском номере (1789). Журнал имел мало подписчиков, но, видимо, не это было основанием для его прекращения, а нажим правительства, напуганного Французской революцией. Затем Крылов почти совсем не выступал в печати в течение двух лет.

В это время он подружился с Александром Ивановичем Клушиным, таким же полуразночинцем, как он сам («родом из дворян; но отец его служил канцеляристом», «подьяческий сын», — пишет Болотов), таким же самоучкой и бедняком; оба они были тверяки и, может быть, были знакомы с детства. Болотов писал о Клушине: «Умен, хороший писатель, но... но сердце имел скверное: величайший безбожник, атеист и ругатель христианского закона; нельзя быть с ним: даже сквернословит и ругает, а особливо всех духовных и святых». Повидимому, Клушин был несколько менее радикален в своих политических взглядах, чем Крылов. Были между ними различия и в философских позициях; Клушин, видимо, был ближе к материалистам, Крылов — к Руссо. Во всяком случае, несмотря на разногласия, Крылов и Клушин были и людьми и писателями одного лагеря.

— В конце 1791 г. И. А. Крылов, А. И. Клушин, И. А. Дмитревский и П. А. Плавильщиков основали собственную типографию.

П. А. Плавильщиков, актер, драматург, писатель, был одним из замечательных деятелей литературы конца XVIII в. Купец по происхождению, он был последователен в своем стремлении создать национальный театр буржуазного характера. Его комедия «Сиделец» (1807) предсказывает Островского. Политического радикализма Плавильщиков в 1790-е годы не проявил; но еще в 1782 г. именно он издавал журнал «Утра», в котором помещалось не мало вещей достаточно передовой настроенности.

Все четыре совладельца типографии были писателями, и все четыре имели прикосновение к театру. Ни один из них не был помещиком, и ни один из них не был богат. Крылов и Клушин были, конечно, гораздо беднее двух других. Все четверо сотоварищей были людьми практическими, людьми, знавшими жизнь «снизу», людьми нового склада. Все они разными путями и с разных позиций боролись против одного врага — дворянского мировоззрения, дворянского преобладания в стране. Их типография была и денежным предприятием и материальной базой для идеологической борьбы. Новиков научил русских интеллигентов, как пользоваться типографскими предприятиями и для того и для другого.

**«Зритель».** В типографии «Крылова с товарищи» печатались книги (немного, исключительно художественная литература), афиши, клубные билеты. В ней же печатался журнал «Зритель» (это название повторяет название знаменитого сатирико-нравоучительного журнала

Аддисона и Стиля «The Spectator»), начавший выходить ежемесячно с февраля 1792 г. (последний номер — декабрь 1792 г.).

Редакторами «Зрителя» были, повидимому, Крылов и Клушин, может быть третьим был Плавильщиков. Они трое заполняли значительную часть журнала своей прозой и стихами. «Зритель» был журналом с резко выраженным направлением. Это был орган «третьего сословия», орган антидворянский.

Крылов напечатал в «Зрителе» ряд очерков в прозе. Мы найдем в них злую сатиру и пафос обличения, в форме, близкой к радищевской.

В замечательной повести «Ночи» Крылов писал:

«Гордый городской житель! если тебе случится быть ночью на великолепнейшей площади, окинь взором вокруг себя, сравни, если ты можешь, между собою пышные здания твоих сограждан и покажи мне, когда смеешь, различие между убогим шалашом и огромными чертогами гордости. Где пышные те здания, за несколько перед сим часов удивлявшие мимохожих и наружностью коих гордилось целое государство? Наступила ночь и сравняла их с шалашами убогих...» и т. д. Ср. у Радищева: «А вы, о жители Петербурга, питающиеся избытками изобильных краев отечества вашего, при великолепных пиршествах, или на дружеском пиру, или наедине, когда рука ваша вознесет первый кусок хлеба, определенный на ваше насыщение, остановитесь и помыслите» и т. д. («Путешествие», глава «Вышний Волочок»).

В другом месте той же повести Крылов писал:

«Крестьянин потеет и трудится целые годы, чтобы выплатить колесо богатой кареты или пуговицу с кафтана своего господина Промотова, которых он никогда не увидит».

Без сомнения, наибольшее значение из всего, напечатанного Крыловым в «Зрителе», имеют два его произведения — восточная повесть «Каиб» и «Похвальная речь в память моему дедушке».

В повести «Каиб» мы видим руссоистические мотивы, характерные для молодого Крылова: счастье и добродетель расцветают в удалении от мира, в глухом лесу, в уединении. Здесь подчеркивается, что удаление от мира, о котором тщетно мечтает Крылов, — вовсе не то, что изображает дворянская идиллия. Наоборот, именно в «Каибе» Крылов с исключительной силой разоблачает дворянскую идиллию в сцене встречи Каиба с пастухом. Вместо счастливого аркадского пастуха он показывает реального и, конечно, русского крестьянина, голодного, нищего и вовсе не благодушного. В этой же повести Крылов разоблачил и одическую ложь дворянской поэзии. Но если он видит, что герой оды — на самом деле негодяй, а герой идиллии — на самом деле раб, — он не может все-таки увидеть в этом рабе ни героя республиканских доблестей, ни пугачевского повстанца, как это видел Радищев.

«Каиб» — одно из наиболее замечательных произведений русской литературы XVIII в. Основная тема его — самодержавие, и притом русское самодержавие времен Крылова. Восточная декорация рассказа не могла обмануть даже правительство, тем более, что в XVIII в. перенесение действия на условный сказочный Восток было довольно распространенной противоцензурной уловкой передовых писателей и в Европе. Крылов показывает в своей повести механизм



самодержавного правительства, показывает вельмож, показывает и убийственно высмеивает безобразный произвол деспотии, ее внутреннюю гнилость. И опять он прежде всего бичует, издевается, опять он не может предложить ничего взамен той системы, которую он обличает. Конечно, Крылов знал, что именно можно предложить взамен помещичьей деспотии; но он, очевидно, считал такую замену нереальной, неосуществимой и не видел поэтому ни необходимости, ни смысла ратовать за нее. Но сама по себе его сатира, столь ярко публицистически, политически окрашенная, сатира, переходящая в памфлет на весь государственный строй России, была объективным фактом борьбы против этого строя.

В «Каибе» на первый план выдвинут вопрос о монархии; в «Похвальной речи в память моему дедушке» — на первом плане вопрос о крепостном праве. Самая форма этого памфлета характерна: это — пародия на официальный и весьма дворянский и даже иногда церковно-освященный жанр поминальных хвалебных речей. Речи в память «героев» и идеологов дворянской власти или общественности составлялись по особому риторическому канону. Крылов раскрывает ложь этого канона острым орудием пародии и вскрывает суть подвигов всего класса помещиков в целом в собирательной фигуре «дедушки». Крылову вообще была свойственна пародическая манера борьбы с враждебной ему идеологией: он пародировал идиллию в «Каибе», дворянскую трагедию в «Подщипе»; поминальную или похвальную речь он пародировал не один раз. «Похвальная речь в память моему дедушке» — высшая точка антикрепостнического подъема мысли Крылова. Здесь он высказал все, что думал о помещиках, об их культуре, об их привилегиях.

Вокруг редакции «Зрителя» сгруппировались писатели, в той или иной степени близкие ей; назову, например, А. Бухарского, И. Варакина.

Общественная атмосфера в 1792 г., когда издавался «Зритель», была в высшей степени накалена. Победы Французской революции приводили в ужас монархов всей Европы. Реакция была тревогу. Внутри страны было также неспокойно.

Правительство спешно вооружалось: оно готовилось спасти положение внешней экспансией и внутренним террором. Радищев был в Сибири. Массонская организация была разгромлена, и Новиков в 1792 г. был заключен в Шлиссельбург. Явно антифеодальное направление журнала, издаваемого двумя молодыми людьми почти без роду, без племени, дерзость юношеского радикализма журнала не могли не быть заметны правительству. Через много лет после 1792 г. Крылов рассказывал М. Е. Лобанову: «Одну из моих повестей, которую уже набирали в типографии, потребовала к себе императрица Екатерина: рукопись не воротилась назад, да так и пропала». В самом деле, в мае 1792 г. Екатерина приказала полиции расследовать дело о типографии «Крылова с товарищи», произвести в ней обыск и в частности найти сочинение Крылова «Мои горячки» и др.

Полиция произвела обыск и допросила владельцев типографии. Кроме «Мои горячек», полицию заинтересовало одно произведение

Клушина, «Горлицы», не найденное ею. Клушину пришлось изложить его содержание на бумаге. Из этого изложения ясно, что речь в «Горлицах» шла о французах, творящих новую жизнь в революции (горлицы) и о правительствах, готовящих интервенцию против революционной Франции, т. е. в первую очередь об Австрии и России Екатерины II (вороны). Нужно полагать, что сочувствие к революционной Франции было достаточно ярко выражено в поэме, если пришлось ее уничтожить заблаговременно.

После обыска за Крыловым и Клушиным наблюдала полиция.

3 января 1793 г. Карамзин писал Дмитриеву из Москвы: «Мне сказывали, будто издателей «Зрителя» брали под караул; правда ли это и за что?» Повидимому, это поздний отклик на все ту же майскую историю с обыском и допросом, по слухам, докатившимся в Москву только в конце года<sup>1</sup>.

**«Санктпетербургский Меркурий».** С начала 1793 г. Крылов и Клушин начали издавать новый журнал — «Санктпетербургский Меркурий», который был в значительной мере продолжением «Зрителя». Он выходил ровно год, помесечно. Редакторами были Крылов и Клушин. Они подписали и «Предисловие» к журналу. Состав сотрудников «Меркурия» несколько изменился по сравнению с «Зрителем». Совсем не работал в новом журнале Плавильщиков; зато появились другие сотрудники: Карабанов, Горчаков, Мартынов, Николев. Этот подбор людей характерен: Крылов и Клушин были принуждены сдавать свои позиции; новые сотрудники, Горчаков, Николев — либералы, но в основном дворянского толка. Карабанов — дворянский салонный поэт, в достаточной мере низкопоклонный.

«Санктпетербургский Меркурий» значительно более сдержан в вопросах социальных и политических, чем «Зритель». Это уже не боевой орган нападающей группы. Нельзя не видеть в этом результат воздействия «свыше». Крылову и Клушину достаточно ясно дали понять, что можно и чего нельзя, и они принуждены были уступить. Шел девяносто третий год, год революционной диктатуры во Франции.

Между тем, уступки редакторов «Меркурия» не выражали их подлинного отношения к действительности. Несмотря на то, что Крылов и Клушин, издавая «Меркурий», проявили больше «благоразумия» и готовности смириться перед властью, чем в «Зрителе», правительство не могло не видеть в них опасных литераторов. Их надо было обезвредить без шума и «мягко», так как не было поводов для открытого преследования, и в то же время Екатерина боялась открытых скандалов. Но терпеть рядом с собой литературный орган буржуазно-демократической ориентации в то самое время, как на Западе, в Париже революция отрубила голову французскому королю, она не могла; она ведь была убеждена, что революцию сделали французские писатели — Вольтеры, Руссо, Гельвеции и Рейналы. Рейналя признал своим вдохновителем и Радищев во время следст-

<sup>1</sup> В некоторых историко-литературных работах говорится о том, что будто бы Крылов был в 1792 г. брошен в тюрьму. Источником этой ни мало не достоверной легенды является, без сомнения, указанный вопрос Карамзина.

вия по делу о «Путешествии». «Аббереналь», как писала Екатерина, был в ее глазах одним из главных «поджигателей». И вот именно этого самого Рейналя через три года после радищевского процесса осмелились переводить и печатать Крылов и Клушин. В июльской книжке их журнала помещена статья «Об открытии Америки» из «*Esprit de Raynal*» (перевод С. Т. Ляпидевского).

Так или иначе, но летом обнаружилась невозможность дальше издавать «Меркурий» в типографии Крылова и Клушина, издавать его без ближайшего контроля власти. Кроме того, видимо, типография не оправдывала себя и как коммерческое предприятие.

Во всяком случае Крылов и Клушин были вынуждены отказаться от своей типографии. Они отдали Дашковой для напечатания в ее сборниках «Российский Феатр» свои пьесы (семь пьес: комедии, оперы и трагедии) и за это получили по полному комплекту «Феатра» и разрешение перевести издание «Меркурия» в типографию и «на счет» Академии наук, «но с подписанным от управы цензурным дозволением».

С августа журнал стал издаваться в Академии наук. Одновременно в нем стал играть большую роль И. И. Мартынов, человек более благонадежного склада, чем прежние издатели журнала. Правительство наложило свою руку на журнал. В августовской книжке еще была напечатана рецензия на «Вадима» Княжнина, хоть и обставленная оговорками и порицаниями, но все же не враждебная; но в сентябре журнал стал совсем беззуб; «благонамеренность» восторжествовала в нем. Последний, декабрьский, номер журнала заканчивается заметкой, подписанной «А. Клушин, И. Крылов»; они писали: «Год Меркурия кончился — и за отлучкой издателей продолжаться не будет...» и т. д. Типография «Крылова с товарищи» перешла в другие руки.

Неблагонадежная журнально-литературная деятельность двух разnochинцев была прекращена, и они сами были укрощены. Клушин должен был ехать за границу на казенный счет, видимо учиться. Болотов пишет, что Крылов должен был ехать с ним, но «они остались и не поехали по причине, что промотали денежки взятые». И. И. Мартынов, однако, сообщает, что за границу должен был ехать только Клушин, получивший деньги на пять лет вперед, всего 1500 рублей. Клушин доехал до Ревеля, женился и потом поселился в Орле у своего брата, также человека бедного. Здесь Клушин продолжал писать, изучал немецкий язык, но в литературе в течение нескольких лет не появлялся. Крылов уехал из Петербурга к «какому-то помещику в деревню», — как пишет Мартынов, — и исчез. Он и Клушин были изъяты из литературы правительством Екатерины. В 1793 г. закончился первый период литературной деятельности Крылова.

Между тем, именно в «Санктпетербургском Меркурии» развернулось дарование Крылова как поэта. Он поместил в этом журнале несколько своих стихотворных посланий, за которыми последовали лирические стихотворения, написанные в ближайшие за 1793-м годы, но изданные в большинстве лишь после смерти Крылова. Поэтические искания Крылова этого времени весьма интересны и зна-

чительны. Так, например, для его поэтической работы в «Санкт-петербургском Меркурии» характерно послание «К другу моему А. И. К.» (т. е. Клушину). Это стихотворение Крылова примечательно как одно из самых ранних дружеских посланий в русской поэзии. Этот литературный жанр приобрел впоследствии, в начале XIX в., особое развитие в творчестве поэтов-карамзинистов — Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина. После Крылова, в 1794 г. два дружеских послания написал Карамзин («К Дмитриеву» и «К А. Плещееву»). В стихотворении Крылова намечены уже почти все основные признаки «свободного» жанра дружеского послания. Правда, оно построено еще почти целиком вокруг одной темы любви, но в эту тему характерным образом вплетаются и общие размышления морального и философского характера, и сатирические бытовые мотивы. Самый состав и тех и других типичен. Так например, тему недоверия к философским школам, — и самый каталог имен философов, — мы встретим и у Крылова, и у других поэтов.

Однако если у Карамзина эта тема приобретает характер обоснования пессимизма, оправдания ухода от жизни, замыкания в скорлупу своего личного тихого домашнего благодушия, то у Крылова она звучит как отрицание схоластики, как ниспровержение школьной ферулы во имя бодрой, живой жизни, полнокровного ощущения реальности, рвущей оковы пустого философствования; Карамзин и здесь — дворянский упадочник, Крылов — реалист и бунтарь:

Премудрым вооружась Платоном,  
Угрюмым Юнгом, Фенелоном,  
Задумал целый век я свой  
Против страстей стоять горой.  
Кто ж мог тогда мне быть опасен?—

Ужли дитя в пятнадцать лет?  
Конечно — вот каков здесь свет!  
Ни в чем надежды верной нет;  
И труд мой стал совсем напрасен,  
Лишь встретился с Анютой я.

Характерно для жанра дружеских посланий и стремление создать автобиографический образ поэта, связав его в сознании читателя с представлением о подлинном житейском облике автора, и указание на его безденежье, и самая характеристика его некрасивой внешности (ср. еще у Пушкина о себе: «потомок негров безобразный» — в послании Юрьеву). Сюда же относится и описание скромной обстановки поэта («В тулупе летом, дома сидя»), связанное с его отказом от светских успехов и чиновничьей карьеры, впоследствии отверженное как постоянная тема в дружеских посланиях, где скромная «хата» поэта и его принципиальная неофициальность культивировались как целая жизненная программа. Впрочем, и здесь не без различий: Крылов выступает здесь как плебей и демократ, карамзинисты готовы прославить тишину и покой неказенного вольного быта скромного помещика-интеллигента. Даже тема преходящего увлечения мечтами о военной службе осталась в дружеских посланиях и дошла до Пушкина (послания к Юдину, В. Л. Пушкину и отчасти Орлову). Типична для жанра и тема интимной дружбы, не раз всплывающая у карамзинистов.

Крыловское послание написано тем подчеркнуто легким разговорным языком, который надолго остался признаком этого жанра. Конечно, Крылов не создал этого жанра впервые. Он имел предшественников на Западе, в частности, послания («Epîtres») Грессе,

знаменитые и в XVIII и в начале XIX в., создали уже в основном тип жанра в том виде, как он был усвоен и карамзинистами. Мы найдем у Грессе и отдельные типические темы, отмеченные выше, и описание более чем скромной обстановки творческого уединения поэта, и сатирические (против света), и в частности литературно-сатирические выпады, и каталог литературных имен; найдем и тон непринужденного душевного разговора в стихах на разные темы — и лирические и медитативные.

С другой стороны послание Крылова явственно зависит и от примера Державина, подготовившего своей автобиографической и философской лирикой появление в русской литературе дружеского послания. В послании Крылова слышатся кое-где отзвуки державинской поэзии. Державинские мотивы, образы, стилистические приемы заметны и в других стихотворениях Крылова (например, в его оде «К счастью»; ср. оду «На счастье» Державина). Мотив любви к Анюте включает послание Крылова к Клушину в целый цикл его стихотворений<sup>1</sup>, объединенных художественной манерой, особым стилем. Это «легкая поэзия» (как называл ее Батюшков, нечто вроде *poésie fugitive* французов). Это — свободный поток действительно легких стихов, написанных живо, просто, остроумно, — такова их стилистическая установка — не скованных строфой не скованных классическими жанрами; у Крылова в стихах этого цикла — и лирика, и сатира, и даже бытописание, и размышления о жизни переплетаются и образуют стихотворную беседу с самим собой, с предполагаемым адресатом стихотворения, с читателем.

Свобода личного высказывания, свобода индивидуальной речи образует внутреннее единство этих стихотворений, и в этом одна из сторон их новаторского устремления, направленного против дворянской эстетики. «Легкие» стихи Крылова — не единичное явление. Он культивировал легкий стиль вместе с целой плеядой поэтов, из которых большинство участвовало в журналах, которых он был издателем, в «Зрителе» и «Санктпетербургском Меркурии»; здесь печатали стихи того же стиля и А. Клушин, и А. Бухарский, и П. Карабанов, здесь же печатался и Г. Хованский. «Легкая поэзия» сближала Крылова и с его литературными и социальными врагами — Дмитриевым, Карамзиным. У него тот же «средний» слог, то же стремление к изяществу речи, то же удаление и от высокой напряженности речи, и от «простонародного», «низкого» языка.

Однако Крылов не удерживает равновесия и гладкости условно-поэтического стиля Карамзина. Его «разночинская» угловатость, его демократизм и радикализм, его стремление к активной, социально-заостренной литературе, его антидворянский пафос взрывают стихию «легкой поэзии». В стихах данного цикла у него появляются и злая сатира, и серьезная медитация, и реалистическая рисовка быта; державинская речь вдруг начинает звучать среди «благозвучных»

<sup>1</sup> По вопросу о том, существовала ли на самом деле героиня этого цикла и кто она была, если существовала — см. П. Алабин, К биографии Крылова, «Русский Архив», 1878; А. И. Лященко, И. А. Крылов, «Исторический Вестник», т. VIII, 1834; Д. Языков, Ложные сочинения И. А. Крылова, «Русский Архив» № 12, 1879.

стихов, как будто предсказывающих Батюшкова. Преодолев дворянский классицизм, Крылов как будто оказывается попутчиком Карамзина и Дмитриева, создававших эстетику сентиментальной поэзии; но тут же обнаруживается разница: помещичий сентиментализм, сознательно мирный и сглаживающий все острые углы стиля и жизни, неприемлем для радикала и разночинца-демократа Крылова. И уже в первом стихотворении цикла «Утешение», Крыловская Анюта — вовсе не идиллическая сентиментальная дева, полупастушка, полугероиня возвышенного романа, а скорее бытовой персонаж, окруженный реальным дворянским бытом, поданным притом иронически.

Тематика, которая эстетизировалась Дмитриевым, разоблачается крыловским бытовым реализмом и крыловской радикальной антидворянской установкой. Стихия демократизма звучит и в разговорных формулах речи («Что ж, мой друг, тому виною?») или: «Не по мысли все твоей» или, например: «Пять минут с тобой дороже...»).

Другой цикл в лирике Крылова составляют его социально-философские стихотворения. В них рядом с сатирическими, мужественными и злыми мотивами протеста, обличения дворянского «общества» сильно звучат мотивы руссоизма, сильнее, чем в его прозе. Крылов проклинает город, вместилище власти дворянского разврата, богатеев, и зовет в природу, в деревню. Но и он знает, что тишины нет в деревне, что крестьянин — не аркадский пастушок, а замученный раб. Руссоизм и культ природы окрашиваются для него в тона пессимизма, безнадежности. Лишь в полном одиночестве — спасение. и этого одиночества ищет Крылов.

К данному циклу относится, например, стихотворение «На случай грозы в деревне», судя по стилю и по содержанию относящееся также к 90-м годам XVIII в.

Конец этого стихотворения — редкий по смелости и мрачной энергии образец лирики социального гнева и мести, объективно имеющий, в сущности, революционный характер.

Особенно следует отметить резкий выпад Крылова против дворянского искусства, против функции и роли этого искусства. Крылов в данном стихотворении, связанном с радикальными страницами «Почты Духов», «Каиба» и др., стоявший открыто на позициях агитационной, социально-направленной поэзии, поэзии активной, воинствующей, презирает дворянское искусство, которое «щекочет сердце» согласьем, поэта, который «порокам песни хвальны и сладострастны в душу льет».

Таким же образом в стихотворении «Уединение» Крылов формулирует не только свои руссоистические настроения, но и свой социально-политический радикализм. Руссоизм, тяга к простоте первобытной жизни и к уединению были для Крылова не эстетической позой, не проявлением примиренчества, отказа от борьбы, влечения в уют крепостнического поместья или даже не идеалом отвлеченного либерализма: руссоизм Крылова созвучен позиции самого Руссо. Это настроение радикального индивидуалиста и в то же время борца и демократа; Крылов, как и Руссо, ненавидит феодальную культуру и феодальное рабство; он прославляет бегство из сферы его влияния в уединение, в дикую природу, но он не смиряется пред врагом, а

борется с ним. «Уединение» — это не только индивидуально-лирическое стихотворение, но и гражданская политическая ода, инвектива в стихах. Крылов проклинает мир, где «скрежет злобы, бедных стон», где кровавые слезы и преступления, где у подножия храмов (может быть, жилищ властителей земли) «бедность стонет, едва на камнях смея сесть», пиршества сильных мира, у которых в хрустальных «пенится кровавый пот народов» и т. д. Проповеднический подъем демократа радикального толка, резкое, жестокое название вещей своими именами составляют основу стихотворения.

**Литературная позиция Крылова и его журналов.** Художественная позиция Крылова за время 1789—1793 гг., как и позиция Клушина, связана с направлением, осуществленным в русской литературе Радищевым.

Крылов, в частности начиная уже с «Почты Духов», движется в русле формирования реалистического подхода к действительности. Как бы очерк реалистического романа заключает большая повесть Крылова «Ночи»; реализм и психологизм этой повести, в основном сатирической, приближают Крылова к проблеме построения романа в духе западноевропейских поисков этого жанра у Прево, Мариво, Руссо. Крылов зависит при этом отчасти и от Стерна, но понимает его не в карамзинском эмоциональном смысле, а в плоскости конкретной рисовки психологии и быта, подчеркивая и выдвигая политическую, учительную насыщенность своей манеры, русской по происхождению.

Крылова отличает от Радищева тяготение к сатирическому роду творчества, влияние вольтеровской прозы, вольтеровской сатирической хватки. Но в сатире Крылова заметно, с другой стороны, воздействие художественной публицистики и романов Дидро, одного из представителей радикального французского сентиментализма. В «Каибе» вся декорация прозрачно-условного Востока и ряд мотивов восходит к «Нескромным сокровищам» Дидро. Вообще говоря, связи молодого Крылова, как и Клушина, с западным радикальным сентиментализмом достаточно значительны. В то же время Крылов и Клушин вступают в борьбу с дворянским сентиментализмом карамзинского консервативного толка. Эта борьба развернулась уже в 1792 г., в «Зрителе».

14 июня 1792 г. Карамзин писал Дмитриеву: «Каков тебе кажется петербургский Зритель, который жестоко разит петербургских актеров нижнего разбору и венеринных жриц?» И дальше: «Что Львов, сочинитель Памелы? Стенает ли он от нечестивых? Чувствует ли удары Зрителя?» Первая стрела Карамзина была направлена по адресу сатирических картин разложения нравов дворянства. Карамзин как будто бы не хочет понять, против кого направлена сатира «Зрителя». Вторая стрела — по поводу последовательных нападок «Зрителя» на «Антирихардсона», т. е. П. Ю. Львова, автора «Российской Памелы», идилического дворянского сентименталиста.

В июньском номере «Зрителя» Клушин поместил рецепты от бессонницы, и между ними такой: «Не забудь присоединить к сему редких и избранных изображений, какие, например, помещены в ..... О инструмент моей печали! О магнитная сила моих удовольствий! — прибавь к сему рифмопрозаическое творение: «Вахмистр», рассуждение о поэмах, помещенное в примечание на К. и Г., — сверни все это в кипу, положи поближе к сердцу, но берегись продержатъ более пяти минут. Ибо первый опыт усыпляет только на двое суток, а переход за семь охлаждает кровь навсегда».

Клушин имеет в виду карамзинский «изящный» салонный стиль, затем стихотворение Дмитриева «Отставной вахмистр» («Московский журнал», ч. V, 1792) и рецензию Карамзина на «Кадма и Гармонию», роман Хераскова (там же, ч. I, 1791). Итак, «Московский журнал» и «Зритель» оказались врагами.

18 июня того же 1792 г. Карамзин пишет Дмитриеву: «Что принадлежит до Зрителей, мой друг, то я столько уважаю себя, что не войду с ними ни в какой бой. Пусть они уничтожают примечание на Кадма и Гармонию и все, все, что им угодно! Qu'est ce qu'il y a de commun entre nous? <sup>1</sup> скажу я с одним французом. — Твой Вахмистр в Москве гораздо счастливее, нежели в Петербурге. У нас его хвалят, и очень хвалят... Впрочем, я думаю, что Коклюшкин не есть петербургская публика...» и т. д. все в том же духе аристократического презрения к людям, с которыми он не хочет даже считаться (характерно пренебрежительное калечение «плебейской» фамилии Клушина).

Напал на Клушина и друг и единомышленник Карамзина Дмитриев. На оду Клушина «Человек» он написал эпиграмму:

О Бардус, не глуши своим нас лирным звоном;  
Мольв просто: человек — семь Бардуса с Невтоном.

В сатире «Чужой толк» он говорит о «стихотворителе»,

Которого трудов Меркурий наш, и Зритель,  
И книжный магазин, и лавочки полны,

т. е. скорей всего — о Крылове или, может быть, о Клушине.

Неправильно было бы думать, что «Зритель» (и потом «Санкт-петербургский Меркурий») был врагом Карамзина и его журнала потому, что он был против сентиментализма, но он был против сентиментализма пассивного, умиротворенного по отношению к крепостничеству, воспевающего природу из окон барского дома, стремящегося к салонному изяществу, занимающегося вопросами морали в первую очередь, создающего «средний», гладкий, отвлеченно-музыкальный стиль, идеализирующего быт, — словом, дворянского сентиментализма. Эстетика феодальной иерархии, эстетика высокого искусства и рафинированной культуры, салонной отделки стиля и рефлексированной эмоциональности уступает в нем место эстетике практики жизни и откровенного разглядывания ее противоречий.

Сентиментализм «Зрителя» общественно активен: он полон разрушительных элементов, приближающих его к его французскому прообразу; он окрашен в отчетливые тона национального самосознания и демократизма. И вот именно за барский эстетизм, «формалистический» подход к литературе, за бессодержательность (с точки зрения Крылова), за модничанье, за аристократический космополитизм и западничество, за изысканность языка обрушивается Крылов на Карамзина.

«Зритель» нисколько не отказывается от западного сентиментализма. Крылов находится под влиянием Стерна. Он несколько раз апеллирует к авторитету сочинителя «Новой Элоизы» — Руссо. «Зритель» уважает Ричардсона, он зависит от традиции предромантической «поэзии ночи», переплетенной у него с предромантической иронией.

В стихотворении А. Бухарского «Письмо к другу» дается список писателей-образцов — и в первую очередь сочувственная характери-

<sup>1</sup> Что между нами общего?



стика Геснера, Арно, «Рихардсона», Мильтона, причем они показаны именно в плоскости идеалистической, а не только эстетической, как это было у карамзинистов, против безыдейности которых направлено все послание. Элегия И. Варакина «Долина» написана в духе «Сельского кладбища» Грея. В журнале помещены пространные переводы из Оссиана (И. Захарова), затем — подражание Геснеру («Утренняя песнь») и перевод поэмы Захарие «Четыре возраста женщины» — прославление буржуазного идеала женщины в семье.

Писатели из «Зрителя» принципиальны в своем неприятии карамзинизма, как и всей дворянской литературы. Клушин писал: «И теперь еще могут быть столь великие люди-писатели, ежели истребят ложных меценатов, которые не покровительствуют, но подавляют науки». Образ свободного поэта прославляет А. Бухарский в «Оде на день моего рождения».

В статье, может быть принадлежащей Плавильщикову, дается резкая отповедь культуре салонов «высокого тона», где слова «милый» и «любезный» — высшая похвала и где забыт культ добродетелей. А ведь эти «милые» и «любезные» — это и есть культура Карамзина. Безыдейность Карамзина-критика (автора примечаний к стихам в «Московском Журнале»), который замечает только пустые грамматические мелочи и «не касается рассматривания авторовых мыслей, плана сочинения, характеров действующих лиц, ума и способностей», высмеяна Клушиным.

Примиренчество дворянской сентиментально-идиллической литературы изобразил Крылов в «Каибе», в сцене встречи калифа с пастухом.

В отношении литературном редакторы и главные сотрудники «Санктпетербургского Меркурия» (1793) продолжают линию «Зрителя»; в поэзии они, в особенности Клушин, идут путями Державина (Клушин нередко попросту копирует его) и в то же время создают легкую поэзию живого остроумного рассказа, философской болтовни и т. п. В основах своего эстетического мышления вообще они радикальные сентименталисты. Памфлет против Карамзина включает статья Крылова: «Похвальная речь Ермалафиду». Клушин поместил в журнале свою повесть «Несчастный М-в», опыт русского Вертера с резко бьющей в глаза тенденцией социального протеста в мелкобуржуазном духе.

«Вертер» и «Новая Элоиза» — книги, которые питают душу героя. «Чтение первого увеличивало движение души его и делало несносными его несчастья». Крайний, доведенный до предела сентиментализм характеризует эту замечательную повесть Клушина.

«Санктпетербургский Меркурий» посвящает специальную восторженную статью Ричардсону, в которой высоко оценен также Руссо, и именно как учитель общества (статья переведена с французского Ф. Пучковым). Особая статья посвящена также «Английской комедии». Характерны и переводы из Геснера, сентиментальная песня Николева «Полно, сизенький, кружиться» и т. д.

Среди проявлений сентименталистического уклада мысли «Меркурия» обращает на себя внимание как бы диссонирующий факт; Клушин специально посвятил заметку-примечание вопросу о новой немецкой дра-

матургии (примечание к статье из Вольтера «Рассуждение об английской трагедии»), в которой с ожесточением напал на «сих безобразных выроdkов литературы, в которых нет никаких правил...» и т. д.; при этом он назвал произведения Шиллера («Разбойники»), Лессинга («Мисс Сара Самсон», «Эмилия Галотти»), Коцебу («Ненависть к людям и раскаяние»). Это кажущееся противоречие объяснимо. Прежде всего необходимо отметить, что высказывание Клушина не случайность. Еще в «Почте Духов» Крылова защищались «правила» для драматических произведений. Дело в том, что, выступая прогив германской буржуазной драматургии, Клушин и Крылов боролись прежде всего с теми русскими драматургами, которые усвоили традицию германцев и отчасти буржуазной драмы Западной Европы вообще. Херасков, Веревкин и др. создали русскую традицию сентиментальной драмы, формально зависящую от уроков Запада, но по существу перестраивающую западную систему.

У Хераскова, Веревкина или любого из авторов их толка слезная драма служит задачам дворянской культуры, и это изменяет весь идейный и художественный состав русских дворянских сентиментальных пьес по сравнению с радикальной буржуазной драмой Запада.

Только в конце XVIII в. появляются в России первые подлинно буржуазные сентиментальные драмы (если не говорить о не до конца проясненных тенденциях творчества Лукина). Среди них виднейшее место занимают произведения Плавильщикова, товарища Клушина и Крылова по типографии и «Зрителю». Очевидно, что и Клушин и Крылов не против таких драм, но они против увлечения немецким театром в том виде, как им увлекались учителя Карамзина.

Между тем, Плавильщиков же писал и «правильные трагедии»; он же защищал сумароковские трагедии. Государственная тематика, прямая политическая насыщенность классической трагедии, видимо, говорит в ее пользу с точки зрения радикалов из «Зрителя», особенно на фоне политического примиренчества карамзинского германизирования.

**Крылов после 1793 г.** Крылов надолго скрылся с глаз правительства. Что он делал в течение пяти лет, — доподлинно мы не знаем. Но в общем можно составить представление об этих годах, когда боевой журналист и драматург вновь превратился в «маленького человека», разночинца, без определенного положения в жизни.

Крылов жил у разных вельмож; кроме того, он играл в карты, как говорили, выигрывал большие деньги, — до первого проигрыша.

В эти годы произошел перелом в жизни Крылова. Не то, чтобы он уверовал в благополучие россиян под властью самодержца или в возможность улучшений и даже настоящей борьбы. При этом он не имел поместий, в которые он мог бы удалиться, не имел имени, которое давало бы ему основание кичиться молчаливой оппозицией.

В 1796 г. Крылов поместил два стихотворения в «Аонидах» Карамзина; в 1796—1797 гг. он сотрудничал в журнале карамзинистов «Приятное и полезное препровождение времени». Между тем, он несомненно продолжал по существу враждебно относиться к Карамзину и его школе. Это сказалось впоследствии в его комедии «Пирог».

Около 1797 г. Крылов познакомился с князем С. Ф. Голицыным.

Вскоре (может быть, в 1798 г.) он сделался личным секретарем князя. В 1799 г. князь был назначен командовать войсками в Литве, и с ним был Крылов, но в том же году Павел I рассердился на Голицына и прогнал его. Князь оказался в опале, был сослан в свою деревню; там же поселился и Крылов — в селе Казацком.

В 1800 г. Крылов написал для любительского спектакля в Казацком свою «шутю-трагедию» «Подщипа»<sup>1</sup>.

В ней, с одной стороны, он смеется над павловской фрунтоницей по немецкому образцу и тем, может быть, хочет угодить своему покровителю Голицыну, обиженному Павлом. С другой — он рад воспользоваться случаем поиздеваться и над привычками царя Павла и вообще над русскими царями и князьями<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В 1789 г. Крылов перевел с итальянского оперу «Сонный порошок, или похищенная крестьянка»; опубликовал ее В. В. Каллаш в «Известиях отд. русск. языка и словесн. Акад. наук», т. X, кн. 2, 1905.

<sup>2</sup> «Подщипа» не могла быть издана при жизни Крылова. Впервые она была напечатана (крайне неисправно) в Берлине в 1859 г. под названием «Трумф». В 1871 г. ее напечатал в «Русской Старине» (февраль) В. Ф. Кеневич, старавшийся во вступительной заметке «оправдать» пьесу, снять с нее «обвинение» в сатире на Павла I и его время, — конечно, чтобы провести ее в печать (затем она помещалась в Собраниях сочинений Крылова). Между тем, в «Подщипе», несомненно, заключена сатира на царя. Уже во 2-м явлении шютю-трагедии в рассказе Чернавки о вторжении Трумфа в царство Вакулы явственно видны черты, иронически рисующие вторжение Павла с его гатчинцами во дворец Екатерины и расправу его с прежними «генералами и министрами». Затем любовь Трумфа к своим фельдфебелям и капралам (д. 1, явл. 2), его тираническое самодурство — обещание сгонять людей во дворец на балы палкой (Там же) — опять ведут нас к Павлу I. В явл. 6 того же действия Вакула говорит вновь о неуважительном обращении Трумфа с ним самим и его приближенными, — и опять здесь трудно не видеть намека на отношение Павла к людям круга Голицына. В явл. 5 второго действия описание внешности Трумфа (в реплике цыганки), его длинной косы, толстых буклей и журавлиной походки имеет в виду характерные признаки прически военных людей на прусский образец, введенной Павлом, и гатчинской фрунтовой выучки. Может быть, не следует в Трумфе видеть прямую карикатуру на самого Павла лично; но представляется несомненным, что в шютю-трагедии Крылова дана карикатура на павловские порядки вообще. Комической манера Крылова в «Подщипе» связана с опытом героико-комической поэмы XVIII в. Но еще более, чем с героико-комической поэмой, «Подщипа» связана с трагедиями-пародиями Баркова. Нужно отметить также, что пародии на классическую трагедию или перелицовки этого жанра не были исключительным явлением в литературе XVIII в. как русской, так и французской.

Что касается комического приема Крылова в передаче немецкого произношения речи Трумфа (исковерканной, с примесью немецких слов) и сюсюканья Слюняя, то и здесь Крылов был не одинок. Общеизвестен аналогичный прием в написании роли Вральмана в «Недоросле» Фонвизина. В книжке Н. Страхова (анонимной) «Переписка моды» (1791, стр. 161—164) есть письмо иностранных учителей, коверкающих русский язык но на французский манер (ср. с этим речь француза Трише в комедии Крылова «Модная лавка» 1806). У г. Хованского, поэта, связанного с Крыловым по его журнальной деятельности, есть сказка «Проворный курьер», в которой немец-трактирщик говорит совсем как Трумф («Жертва музам, или собрания разных сочинений, подражаний и переводов в стихах князя Григория Хованского», М. 1795, стр. 53—56).

Попытку приблизить правописание текста драматического произведения к фонетике устной речи сделал А. Кошнев в комедии в 1 действии «Что наше гово нам и не нада», СПб 1794, здесь напечатано: «Княиня», аткуда ты взялся? здравствуй, братец! смотри пожалуй... да ты в мундире адет парядашно...» и т. д. Между прочим, героиня комедии, «княиня», молодая вдова, сюсюкает, как крыловский Слюняй: «Пастойте с... пагаварите мне сьто-нибудь... только пазяласта, сьто-нибудь не влюблюнае... вить знаись, как эти fadais'ы скусьны, «панесьна», «заль» (жаль), «отвезитесь» (отвяжитесь) и так вся роль.

Идиот Вакула, кретин и трус Слюняй, совет царя Вакулы, Дурдур-ран, — вот они русские «герои» и цари, которых так риторически изображала русская классическая трагедия. Пародия на эту трагедию у Крылова далеко переросла формы простой литературной шутки; пьеска для любительского спектакля стала еще одним жестоким политическим памфлетом, попутно расправляющимся с одним из оплотов классицизма — трагедией сумароковской традиции, уже окостеневшей. В основном мышление и творчество Крылова навсегда оставались демократическими по существу.

При Александре I Крылов вернулся в столицу. С 1805 г. он начал писать басни (несколько юношеских басен не в счет). Через несколько лет за ним сложилась прочная репутация баснописца, и его басни заслонили собой все, написанное им прежде.

В Петербурге Крылов снова сблизился с литераторами, но это были люди совсем иного типа, чем друзья его молодости. Это были по большей части сановники пера, слуги монархии. Сначала они не доверяли Крылову, помня его вольнолюбивую молодость. Затем они увидели в Крылове несколько опустившегося толстяка, обжору и лентяя.

В это время стал складываться анекдотический образ Крылова, человека, которому лень пошевелиться, который думает только о еде и не интересуется ничем другим, который живет в пыли и грязи, ничего не делает и только почитывает глупейшие романы. Этот безразличный ко всему Крылов был одобрен правительственными кругами. Он принялся делать официальную карьеру. В 1812 г. Крылов поступил в Публичную библиотеку и прослужил в библиотеке двадцать девять лет. В его жизни уже больше ничего не менялось, если не считать роста его успеха у читателей. Он стал бывать во дворце, он получил от царя пенсию, которая с годами все увеличивалась.

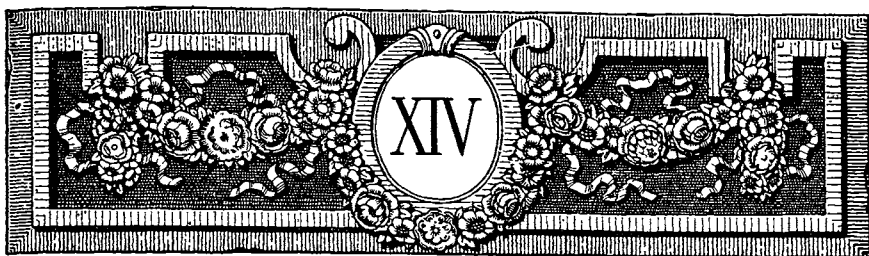
Крылов добился и денег, и орденов, и связей. Он стал членом реакционной литературной организации «Беседа любителей русского слова». Начальство, царь, царская родня соединенными усилиями создавали легенду о «добром Крылове», беспечном и кротком человеке, философствующем сквозь сон. Эта версия была удобна царскому правительству, но она была ложна. И в этот период своей жизни Крылов не был ни благостен, ни равнодушен. Современник Ф. Ф. Вигель писал о нем: «Этот человек никогда не знал ни дружбы, ни любви, никого не устаивал своего гнева, никого не ненавидел, ни о ком не жалел». Вигель ошибался. Крылов умел любить и ненавидеть, а к старости научился и презирать. Весь Крылов, подлинный Крылов, попрежнему демократический и очень далекий от «идеалов» царского двора, весь отражен в баснях. Мы увидим в этих баснях Крылова, ненавидящего монархию, бюрократию, врага дворян, друга народа. Мы увидим в баснях Крылова наблюдателя жизни, внимательно вглядывающегося в нее. Во многих своих баснях Крылов изображал аллегорически определенные политические события, метил в определенных лиц, и сатира его не щадила ни вельмож, ни самого царя. Крылов следил и за современной ему литературой. Он оценил молодого Пушкина, и тот в свою очередь

навсегда сохранил глубокое уважение к творчеству Крылова, самого народного из русских поэтов, как он его назвал.

В самом деле, глубокий реализм басен Крылова, их демократизм, их великолепный, яркий, простой, подлинно народный язык доставили ему огромную заслуженную славу и выдвинули его на одно из виднейших мест в истории русской литературы. Но басни Крылова относятся к истории литературы XIX в., и потому о них не может идти речь в настоящем курсе.

В 1841 г. старик-Крылов вышел в отставку. Он умер через три года после этого.

- 
- И. А. Крылов, Полное собрание сочинений, под ред. В. В. Каллаша, т. I—IV, СПб.  
И. А. Крылов, Стихотворения, «Библиотека Поэта»; статьи Г. А. Гукковского, В. А. Гофмана, Б. И. Коплана; т. I—II, Л. 1935.  
В. Кеневич, Библиографические и исторические примечания к басням Крылова, изд. 2-е, СПб 1878.  
Я. К. Грот, Статьи о Крылове, Труды Я. К. Грота, т. III, СПб 1901.
-



## КАРАМЗИН

**РУССКИЙ** дворянский сентиментализм подготовлялся и строился в литературе, начиная с 1770-х годов. Херасков, Веревкин и другие писатели старшего поколения, испытав воздействие западных течений предромантизма и раннего буржуазного реализма, старались усвоить эти последние достижения европейского искусства русской литературы, перестроив их принципы в применении к задачам и навыкам русской культуры. За ними пошли другие, более молодые. С того же времени отчетливо наметились два различных, даже противоположных и враждебных пути сентиментализма в России: с одной стороны, это был путь оформления радикальной политической мысли, — это был демократический сентиментализм, в основном ориентированный на реалистические тенденции западной буржуазно-демократической литературы; это была традиция, намеченная Фонвизиным и нашедшая завершение в творческой деятельности Радищева, автора «сентиментального» «Путешествия из Петербурга в Москву». С другой стороны, это был путь эстетического оправдания ухода от социальной борьбы и разоружения части передовой дворянской общественности, путь ликвидации дворянского либерализма; в искусстве эта традиция, ориентированная более на предромантические тенденции молодого буржуазного искусства, была намечена Муравьевым, Львовым, Нелединским-Мелецким и нашла свое завершение в творческой деятельности Карамзина, автора сентиментального путешествия по Европе «Писем русского путешественника», главы дворянской литературы 1790—1810-х гг., учителя Жуковского и многого множества других писателей начала XIX в. Роль Карамзина в истории русской литературы блестяще определена в сжатой и многосторонней характеристике его, данной Белинским:

«Карамзин имел огромное влияние на русскую литературу. Он преобразовал русский язык, совлекши его с ходуль латинской конструкции и тяжелой славянщины и приблизив к живой, естественной, разговорной русской речи. Своим журналом, своими статьями о

разных предметах и повестями он распространял в русском обществе познания, образованность, вкус и охоту к чтению. При нем и вследствие его влияния тяжелый педантизм и школярство сменились сентиментальностью и светскою легкостью, в которых много было странного, но которые были важным шагом вперед для литературы и общества. Повести его ложны в поэтическом отношении, но важны по тому обстоятельству, что наклонили вкус публики к роману, как изображению чувств, страстей и событий частной и внутренней жизни людей»<sup>1</sup>.

**Жизнь Карамзина.** Николай Михайлович Карамзин (1766—1826) запомнился его ученикам и поклонникам не только как человек большого ума и тонкой культуры, но и как человек, сумевший прожить свою жизнь размеренно и благоразумно. Он вырос в провинции, в Симбирской губ. Когда ему исполнилось 14 лет, его повезли в Москву и отдали в пансион профессора Шадена. Он получил хорошее образование и светское воспитание.

18-ти лет Карамзин поступил в военную службу, — как и полагалось дворянскому юноше, — в один из лучших гвардейских полков. Однако вскоре он вышел в отставку и уехал в Симбирск. Там он блистал в обществе, играл в карты, танцевал на балах, поражал провинциалов столичными туалетами и необыкновенной образованностью. В Симбирске Карамзина увидел И. П. Тургенев, известный масон и литератор новиковского круга. Он убедил молодого человека ехать вместе с ним в Москву, вовлек его в масонскую организацию, заставил его серьезно заняться литературой и углублением своего научного кругозора. Карамзин сделался одним из участников литературно-издательских начинаний Новикова, одним из учеников розенкрейцерского ордена. Он жил в доме, принадлежавшем масонской организации, как бы в своеобразном монастыре. Он принял ближайшее участие в журнале «Летское Чтение» (1785—1789), первом русском детском журнале, издававшемся Новиковым под редакцией А. А. Петрова, также ученика-масона. Карамзин переводил для «Детского Чтения», иногда заменял Петрова в качестве редактора, затем он стал писать сам, стихами и прозой<sup>2</sup>.

Жизнь Карамзина у масонов продолжалась около четырех лет. Наконец, он пережил разочарование в масонской организации и в самом Новикове. Ему, в сущности, всегда была чужда мистика, и ему надоели мистические увлечения «братьев»-розенкрейцеров, вероятно, подействовавших на него первоначально и эффектно обрядами, и атмосферой тайны, и своеобразной рыцарской романтикой их ритуалов. Но более всего Карамзина смутил в новиковском масонстве налет конспирации, свойственной ему и — как для Карамзина стало ясно, наконец, имевшей не столько эстетический, сколько политический характер. Карамзин не хотел участвовать в замыслах масонов; он устранился от прямых политических действий; практический, деловой размах предприятий Новикова также был неприятен

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Сочинения Александра Пушкина.

<sup>2</sup> См. Н. С. Тихонравов, Четыре года из жизни Карамзина. Собр. соч. Н. С. Тихонравова, т. III, ч. 1, М. 1898.

ему. В то же время ему надоело и монастырское послушание и монастырское удаление от живой жизни. К тому же он хотел видеть Европу, хотел расти как писатель. Он уехал за границу, покидая в Москве любимую женщину и друзей; это был разрыв с масонами и начало новой жизни. На путешествие Карамзин истратил почти что последние деньги, оставшиеся от наследственного имения.

Уезжая за границу, Карамзин был уже весьма образованным молодым человеком. Он следил за новинками западных литератур еще в Москве. Теперь он мог черпать непосредственно у источников европейской культуры. Он пробыл за границей 18 месяцев. Он побывал в Германии, Швейцарии, Франции и Англии. Он старался наблюдать природу и нравы чужих стран, он читал, добивался знакомства с выдающимися людьми на Западе — с писателями, учеными, философами: он старался тут же разобраться в своих впечатлениях, понять увиденное, осмыслить его. В 1790 г. он жил несколько месяцев в Париже, наблюдал революцию в действии, — и отнесся к ней несочувственно.

Осенью 1790 г. Карамзин вернулся в Россию в модном фраке, модной высокой прическе, с лентами на башмаках, с множеством французских, немецких и английских книг, с запасом идей, впечатлений и воспоминаний на много лет. Его подготовка к самостоятельной литературной деятельности закончилась. С 1791 г. он начал издавать «Московский Журнал», вышедший два года. Это был превосходный журнал по тем временам, и он имел большой успех. Карамзин печатал в нем много своих повестей и стихотворений: «Бедная Лиза», помещенная в нем, произвела фурор. Московские девушки и юноши, прочитав повесть и умилившись печальной судьбой ее героини, ходили к Симонову монастырю и любовались на пруд, в котором она утопилась. Другие повести Карамзина также читались нарасхват. В своем журнале Карамзин печатал по частям и «Письма русского путешественника» — литературно-обработанные записки своего путешествия. Слава пришла к Карамзину, когда ему было всего 25 лет; молодежь поклонялась ему; скоро он стал признанным авторитетом в литературе.

В 1792 г. Новиков был заключен в крепость, и масонская организация в Москве была окончательно разгромлена. Карамзин, давно разошедшийся с масонами, тем не менее мужественно выступил в печати с осуждением расправы над ними; он опубликовал свою оду «К милости», в которой достаточно прозрачно высказал свое отношение к действиям Екатерины по отношению к Новикову и его друзьям. Между тем, и сам Карамзин был на подозрении у властей, прежде всего как ученик масонов. Реакция свирепствовала в литературе, и правительство проявляло подозрительность выше меры по отношению к всякой сколько-нибудь независимой мысли. Карамзин не мог не негодовать, видя разгул реакции. Все это вместе взятое привело к тому, что Карамзин принужден был сократить свою литературную активность. Он чувствовал себя опальным. Прекратив издание «Московского Журнала», дававшего ему хотя бы умеренный заработок, он издал в 1793 и 1794 гг. два тома альманаха «Аглая», в значительной мере наполненные произведениями самого



редактора-издателя; в 1794 г. он напечатал сборник своих повестей и стихотворений «Мои безделки». В 1796—1799 гг. вышли три томика стихотворного альманаха, собранного Карамзиным, — «Аониды».

Карамзин занимался литературой профессионально; более того, литература была его единственным делом; она приносила ему и средства к жизни. В этом отношении он также явился новатором. До него только «мелкотравчатые» писатели, вроде Матвея Комарова зарабатывали литературой на пропитание. Уже Чулков или Эмин служили, были чиновниками, и литературная работа была для них дополнительным занятием и источником дохода. Писатели же дворяне вообще не смотрели на литературу как на профессию, приносящую средства к жизни, хотя и им иногда приходилось прибегать к своему перу ради заработка (например Княжнину).

Карамзин первый среди ведущих писателей открыто сделал литературу профессией, притом профессией почетной, уважаемой. Он поднял в этом смысле авторитет писателя, он нисколько не стеснялся того, что его кормит его благородная профессия, и именно он узаконил право писателя получать деньги за свой творческий труд. Он нигде не служил, не был помещиком, не имел чинов, не имел никаких особых званий; он был дворянин и литератор, и добился такого положения, что восторженные юноши в Петербурге мечтали о том, чтобы хоть пешком пойти в Москву посмотреть на него. Роль Карамзина в истории писательского дела в России была очень велика и положительна. Следует также подчеркнуть, что Карамзину удалось расширить круг читателей хорошей книги в России. Его повести, «Московский Журнал», альманахи проникли в провинцию, читались людьми самых разных степеней культуры. Его успех приохотил к чтению серьезной книги многих, ранее читавших только «низовую» книгу. Он подготовил возможность восприятия сравнительно широким кругом русских людей не только поэзии Жуковского, но и поэзии Пушкина.

В царствование Павла I, в период жесточайшей реакции, Карамзину пришлось совсем туго; он занимался в это время главным образом переводами, знакомя русских читателей со многими, до тех пор неизвестными им произведениями западных литератур; но и с переводами было трудно; цензура не хотела пропускать переводы из Демосфена, Цицерона, Саллюстия, потому что они были республиканцами. В 1802 г., при Александре I, Карамзин вновь принялся за издание журнала «Вестник Европы»; это был журнал не только литературный, но и общественно-политический, первый прообраз журналов XIX в.

В 1801 г. Карамзин женился. Денег у него не было, и журнал должен был прокормить его с семьей. Журнал имел успех, и Карамзин надеялся, что за пять лет издания его он накопит столько денег, что сможет покинуть литературу надолго. Он задумал бегство от литературы не для того, чтобы почивать на лаврах. Наоборот, он решил предпринять огромный труд, который потребовал бы много усилий и времени. Он задумал писать историю России, — монументальное историческое произведение, на создание которого должен был уйти ряд лет. В 1802 г. произошло несчастье: молодая жена Карамзина умерла.

Карамзин был потрясен. Но мысли об историческом труде не покидали его. Друг Карамзина М. Н. Муравьев, когда-то бывший учителем Александра I, взялся похлопотать о том, чтобы правительство помогло Карамзину в его занятиях историей. В 1803 г. царь назначил Карамзина официально историографом и дал ему пенсию. Карамзин передал «Вестник Европы» в другие руки и принялся с рвением за работу. Он читал, изучал, рылся в старинных рукописях, — и начал писать «Историю Государства Российского». Двадцать три года, до самой смерти, Карамзин продолжал работать над своей «Историей». Жизнь его была спокойна; она была заполнена трудом, семейными радостями и горестями, беседами с друзьями. В 1804 г. Карамзин женился вторично, на сестре П. А. Вяземского, «незаконной» дочери его отца. К старости Карамзин все более укоренялся в консервативных воззрениях. Но он оставался человеком независимым и не желал сам участвовать в грязном механизме царской власти. В 1811 г. он лично познакомился с царем (через сестру Александра Екатерину Павловну) и подал ему «Записку о древней и новой России», в которой критиковал политическое направление правительства с реакционных позиций, но смело и не взирая на лица.

В 1800—1810-х гг. разгорелась распря между учениками Карамзина — сторонниками его реформ в литературе и языке, с одной стороны, и литературно-политическими реакционерами, возглавленными адмиралом Шишковым, — с другой. Дело дошло до доносов правительству; некто Павел Иванович Голенищев-Кутузов, бездарный писатель и оголтелый реакционер, писал властям о том, что Карамзин — якобинец, ниспровергатель основ. К счастью, эти бредовые, вовсе не соответствовавшие действительности доносы не влияли на царя. Сам Карамзин совершенно устранился от полемики; за него сражались его ученики. Впоследствии он даже лично познакомился с Шишковым и сумел очаровать его. Вообще Карамзин обладал значительным обаянием, умением покорить своего собеседника. Его спокойное достоинство, легкость свободной и умной речи, острый ум импонировали самым различным людям.

В 1816 г. Карамзин приехал в Петербург. Через два года появились первые восемь томов «Истории Государства Российского». Успех книги был неслыханный. Все хотели прочесть историю своей страны, впервые научно и увлекательно написанную. Передовую молодежь не могла удовлетворить монархическая тенденция «Истории», но все признавали художественный блеск изложения и обилие материалов, собранных Карамзиным, его исключительной заслугой; все говорили о том, что Карамзин открыл для русского народа его прошлое.

С 1816 г. Карамзин летом жил в Царском Селе, недалеко от дворца. Работа над историей занимала все утро. На прогулке в парке Карамзин встречался постоянно с царем Александром. Они вместе гуляли и разговаривали. Карамзин стал личным другом царя, хотя нередко оспаривал его мнения и даже действия весьма решительно. Он не хотел ни чинов, ни денег, — и он не получал их. Нередко в Царское Село приезжали друзья, писатели, старики и молодежь. За круглым столом в гостиной жена Карамзина разливала чай; дети

Карамзина внимательно прислушивались к беседе. Несколько поодаль от стола в просторных вольтеровских креслах восседал сам Карамзин и поучал своих молодых посетителей. Летом 1816 г. часто бывал на этих литературно-политических чаепитиях юноша Пушкин. Зимой беседы за круглым столом переносились в Петербург. Постоянными посетителями Карамзина были Жуковский, Батюшков, А. И. Тургенев, П. А. Вяземский. В 1820 г., когда Пушкину угрожала тяжкая кара за его вольнолюбивые стихи, Карамзин хлопотал о нем и помог смягчить его участь.

Карамзин умер в 1826 г., не успев закончить двенадцатый том «Истории Государства Российского», посвященный описанию событий «смутного времени».

**Идеологическая позиция Карамзина.** Четыре года, проведенные Карамзиным в сфере влияния новиковской организации, во многом определили его мировоззрение в дальнейшем, пожалуй, на всю его жизнь. В сущности, с самого детства Карамзин развивался в том течении русской дворянской культуры, которая выразилась в деятельности, в творчестве Хераскова и, с другой стороны, Новикова и которое восходило к Сумарокову и его школе. Исконный либерализм сумароковской школы, сильно поколебленный катастрофическими событиями 1770—1780-х гг., крестьянской войной и потемкинской реакцией в России, американской революцией и нарастанием революционной ситуации во Франции, все же не утерял окончательно своего обаяния для Карамзина. Неприятие тирании, произвола, чиновничье-полицейского характера правительства, варварства и невежества, разъедавших властвующий класс в России — все то, что составляло пафос отрицания политической борьбы и Сумарокова, и даже еще Фонвизина, — все это свойственно органически и мировоззрению Карамзина. Идея свободного гражданского служения писателя была ему всегда близка.

Начиная с конца 1790-х годов, Карамзин все более «правел»; и тем не менее он не отрекался от закваса независимой мысли своих учителей. В течение всей своей жизни Карамзин никогда не мог забыть просветительских уроков своих учителей, начиная от Шадена и Хераскова и кончая Новиковым. Культура, знание, широкое образование для него всегда оставались одним из основных условий народного благосостояния, а распространение их — одной из важнейших задач правительства. В «Вестнике Европы» он открыл целую кампанию в защиту просвещения: «Просвещение есть Палладиум благонравия», т. е., по его понятию, общественного благополучия, — пишет Карамзин.

Конечно, традиция дворянского либерализма у Карамзина приобрела расплывчатые, туманные, неопределенные очертания. Он усвоил смолоду и сохранил на всю жизнь уважение к понятиям свободы, просвещения, гражданского подъема, независимости личности, но все эти понятия перестали для него быть политической программой, какими они были для его предшественников, дворянских либералов середины XVIII в.; они сделались для Карамзина образами прекрасной мечты человечества, культа, любования. Он и толкует эти понятия не столько в политическом плане, сколько в моральном. Он писал

П. А. Вяземскому: «Я в душе республиканец, и таким умру». Эта формула чрезвычайно характерна. Она ни к чему не обязывала Карамзина в политической практике и совмещалась для него с убеждением о необходимости в России вовсе не республики, а монархии и даже самодержавия.

Еще в «Детском Чтении», до Французской революции, отправной точкой развития взглядов Карамзина и его круга было признание необходимости эксплуатации человека человеком. Затем, на следующем этапе, в «Письмах русского путешественника», Карамзин выражает скептическое отношение даже к умеренному демократизму Англии.

В «Вестнике Европы» в 1803 г. он поместил свое «Письмо сельского жителя», в котором рассказывается о некоем молодом дворянине, отдавшем всю свою землю крестьянам, бравшем с них самый умеренный оброк и разрешившем им самим выбрать себе начальника. Что же получилось? Крестьяне злоупотребили свободой, разленились, стали пьянствовать.

Грозные события эпохи напугали либеральных учителей и предшественников Карамзина, загнали их в мистику. Эти события, развернувшиеся еще более грозно с 1789 г., загнали Карамзина в фатализм и исторический скептицизм. В 1790 г. Карамзин наблюдал вблизи, в самом Париже, буржуазную революцию. Над ним, над его миром дворянского благополучия, над его культурой «избранных» нависла опасность; враг был у ворот, и враг страшный, беспощадный, вооруженный. Старый феодальный мир разваливался на глазах у Карамзина, и он не мог не замечать этого, не мог не видеть силы новой, еще крепкой буржуазной культуры, расправлявшейся с остатками феодального строя. Отнестись к Французской революции, как к случайности, Карамзин не мог. Для него революция не была временной заминкой в ходе дел, а великой катастрофой. Были в его время старики-реакционеры, заматерелые в своей вере в незыблемость феодальных устоев, люди типа Шишкова, которые считали, что революцию надо задавить, — и все пойдет по старому; они в самом деле ничему не научились и ничего не забыли. Иное дело — Карамзин и молодые дворяне его круга. Они по-своему поняли значение революции, и в том была их относительная сила.

В 1797 г. Карамзин напечатал за границей на французском языке статью о русской литературе, главным образом о себе самом, о своих «Письмах русского путешественника». Здесь он привел цитату из этой книги, отсутствующую в ее окончательном тексте: «Французская революция принадлежит к числу событий, определяющих судьбы человечества на долгий ряд веков. Начинается новая эпоха; я вижу это, а Руссо это предвидел... События следуют друг за другом, как волны в бурном море: а думают, что революция уже кончена. Нет! Нет! Мы увидим еще поразительные вещи; крайнее возбуждение умов предсказывает это». (Привожу цитату в переводе с французского.) Эти слова Карамзина не означают, что он сочувствует Французской революции. Но он знает ее силу и видит ее размах, боится ее и не может не втягиваться в орбиту ее воздействия. В тексте «Писем русского путешественника», по первому изданию их, пятый томик (1801)

начинался письмом о революции: «Говорить ли о Французской революции? Вы читаете газеты, следовательно происшествие вам известно. Можно ли было ожидать таких сцен в наше время от зефирных французов, которые славились своею любезностию и пели с восторгом от Кале до Марсели, от Перпиньяна до Страсбурга: для любезного народа счастье первое есть царь... Не думайте, однакож, чтобы вся нация участвовала в трагедии, которая играется ныне во Франции. Едва ли сотая часть действует; все другие смотрят, судят, спорят, плачут или смеются, бьют в ладоши или освистывают, как в театре. Те, которым потерять нечего, дерзки, как хищные волки; те которые всего могут лишиться, робки, как зайцы; одни хотят все отнять, другие хотят спасти что-нибудь. Оборонительная война с наглым неприятелем редко бывает счастлива. История не кончилась: но по сие время французское дворянство и духовенство кажутся худыми защитниками трона».

Карамзин, говоря о революции, не бранится, не вопит в диком припадке реакционного изуверства, как это делали многие дворянские литераторы его времени; но он явственно проводит свою линию неодобрения революции. Он смотрит на вещи достаточно трезво, видит слабость феодализма и силу тех, кому «потерять нечего».

О той растерянности, которая владела Карамзиным в результате развития событий революции на Западе, говорится в исключительно интересной статье его «Письма Мелодора к Филалету и Филалета к Мелодору». О том же, о силе крушения, испытанного Карамзиным, говорится и в его стихотворениях, в посланиях к Плещееву и Дмитриеву. Вообще Французская революция стоит за многими произведениями Карамзина и как угроза и как предупреждение. И все же дело было не только, далеко не только, в ней. Дело было в том также, о чем Карамзин никогда не писал, но без всякого сомнения, помнил всегда, — в крестьянских «волнениях» в самой России, волна которых поднялась в 1790-х годах, в том тяжком кризисе, тупике, в который зашла императорская Россия в это время.

Несчастье Карамзина заключалось в том, что ему не за что было бороться. Он хотел, противостоять напору антифеодального переворота, но во имя чего? Он видел, что его феодальный мир не является силой, способной побеждать, по крайней мере, в Европе. Карамзин не имеет силы нападать; он исторически пассивен, он может только удерживать то, что есть. Социальное, историческое мировоззрение Карамзина окрашивается в тона глубокого пессимизма. Карамзин, подобно многим западным писателям его времени, но по своему, в особых условиях русской дворянской культуры, создает культ меланхолии, печали, резиньяции, готовности нести крест страданий.

Он убеждается в том, что борющиеся классы, феодалы и буржуа, в одинаковой мере правы, что «идеальная» оболочка их стремлений — ложь, что их декларации прикрывают эгоизм. «Аристократы, сервиллисты хотят старого порядка: ибо он для них выгоден. Демократы, либералисты хотят нового беспорядка: ибо надеются воспользоваться им для своих личных выгод», — писал Карамзин в заметке «Мысли об

истиной свободе», видимо, не предназначавшейся для печати (около 1825 г.). Критерием ценности исторических событий оказывается у него сила. Карамзина не радует этот критерий ценности. Он ищет иных критериев ценности, прежде всего эстетических. От жизни, где сильный прав своей силой, он замыкается в круг сладостных эмоций, очень личных, очень нравственных, по его мнению, но смысл которых именно в сознании фикции спасения от истории. В конце концов за всеми проявлениями нравственной умиленности, эстетической чувствительности, исторической учительности Карамзина стоит неверие. В конце концов Карамзину хочется только сохранить свой внутренний мирок переживаний, которые кажутся ему и высокими и прекрасными. Карамзин умывает руки; он не желает принимать участия и в угнетении народа:

Пусть громы небо потрясают,  
Злодей слабых угнетают,  
Безумцы хвалят разум свой.  
Мой друг! не мы тому виной.  
Мы слабых здесь не угнетали  
И всем ума, добра желали;  
У нас не черные сердца!  
И так без трепета и страха  
Нам можно ожидать конца  
И лечь во гроб, жилище праха\*.

(«Послание к И. И. Дмитриеву», 1794.)

Все в мире — государственное устройство, жизнь и смерть, любовь и нищета, героизм и подлость — все становится для Карамзина предметом эстетического преобразования (конечно, это не значит, что он теряет черты отчетливого социального мировоззрения). Он эстет и скептик, для которого «красивое» и «умилительное» прекрасно, якобы, само по себе. «Все прекрасное меня радует, — сказал сам Карамзин, — где бы и в каком виде ни находил его».

Карамзин умиляется и даже восторгается счастливой жизнью свободных швейцарских крестьян в «Письмах русского путешественника», но это вовсе не обязывает его к мысли о желательности или необходимости перенесения соответственных порядков в Россию. Так, в очерке «Фрол Силин» он умиленно изображает идеального русского крестьянина, умеющего недурно устроиться и при крепостничестве, крестьянина-кулака, усердного и покорного. Он никого не хочет судить; как сложились условия жизни, пусть так и будет всегда. — вот чего он хочет. Все, по Карамзину, хорошо, если только нет переворотов, которых он не любит все-таки, — все одинаково хорошо, а может быть, и одинаково плохо. Поэтому не стоит стремиться к новому; лучше не будет, а любоваться есть чем при всяких порядках; ведь можно любоваться даже горем, даже социальным злом, как это показал Карамзин в «Бедной Лизе».

Обращение Карамзина к прошлому, к истории, приведшее его в конце концов к отходу от литературы и к официальному званию историографа, имело также специфический характер. Первая историческая повесть Карамзина — «Наталья, боярская дочь»; это умиленный гимн добрым старым временам доброго старого феодализма, чуж-

дого еще потрясений. Эта повесть содержит скорее утопию, чем историю. Поэтому нет в ней ни в малой мере стремления воссоздать прошлую жизнь такой, как она была. В этом отношении Карамзин крепко связан еще со старой классической традицией дворянской литературы. Историзм его повестей фиктивен в такой же, в сущности, мере, как историзм трагедий Сумарокова. Карамзину, несмотря на то, что он хорошо был знаком с литературой раннего западного романтизма, не был свойственен глубокий историзм, возникший в этом литературном течении. Это сказалось даже в «Марфе Посаднице», повести, написанной уже тогда, когда Карамзин всерьез занимался изучением русской истории. Эта повесть на первый взгляд удивляет. Карамзин с большим подъемом изображает республиканские доблести Марфы и ее сторонников. Реакционный тупица П. И. Голенищев-Кутузов в доносе на Карамзина как на якобинца ссылался на «Марфу Посадницу». Но Голенищев-Кутузов был неправ. Повесть Карамзина ни мало не революционна. Лишь релятивизм позиции Карамзина привел его к возможности восторгаться республиканцами. Новгородские герои у Карамзина внеисторичны; это античные герои, в духе классической поэтики. И классические воспоминания явственно тяготеют над повестью. Недаром рядом с «вечем» и «посадниками» у Карамзина фигурируют «легионы». Но дело не только в этом. Карамзин, описывая республиканские доблести, восхищается ими в эстетическом плане; отвлеченная красавица героини увлекает его сама по себе.

Критерий красоты, эффектности был основным для Карамзина как художника; критерий силы решал дело для него как историка и политического мыслителя. Нет нужды доказывать слабость обоих этих критериев. Марфа Посадница вызывает восхищение Карамзина-эстета. Но она побеждена. Сила монархии в лице Ивана III сокрушила ее, и Карамзин-политик осуждает ее. «Победителей не судят», — вот лозунг Карамзина. И другой — «Горе побежденным». И еще в «Истории Государства Российского» едва ли не основной аргумент в пользу самодержавия, убедительный для Карамзина, — это то, что самодержавие победило. В конце концов уже в «Марфе Посаднице» мы видим двойственную форму отношения писателя к своей героине и к своей теме вообще: Карамзин посылает Марфу на казнь, повинувшись силе и исповедуя право этой силы, и в то же время любит ее эффективностью гибели Марфы. Но это любованье не обязывает Карамзина к сочувствию ей или аналогичным явлениям в его современности.

**Литературная позиция Карамзина.** Если не считать подготовительного периода литературной работы Карамзина до его путешествия за границу, вся его деятельность как писателя-беллетриста и даже журналиста замыкается в короткий период от 1791 до 1803 г.; после этого времени 23 года его жизни ушли на «Историю Государства Российского». Двенадцать лет было достаточно для укрепления за Карамзиным славы великого писателя, реорганизатора русской литературы и языка. Карамзин уже в 1790-х годах выступает в роли учителя и вождя литературы. Влияние его было огромно; представители самых разных умственных течений в русском обще-

ществе открыто признавали это влияние, говорили об увлечении Карамзиным, через которое они прошли.

На протяжении всего почти XVIII в. западные сентиментальные или, вернее, предромантические и в то же время предреалистические литературные течения создали обширный фонд культурных ценностей. Облик европейской культуры ко времени начала Французской революции значительно изменился по сравнению с тем, который застал на Западе Ломоносов. Классицизм доживал свой век, разрушался, — и дал новое цветение, на новой основе, в революционном творчестве поэтов и драматургов конца века. Рядом с ним пышно расцветала литература, возвещенная Ричардсоном, Стерном, Греем, Дидро, Руссо, Клопштоком. Анализ человека «вообще», во имя государственного единства, подчиняющего и поглощающего личность, уступил место психологическому анализу личности, завоевавшей право на интерес к себе, на защиту, на культ именно в качестве конкретной индивидуальности. Эмоциональная жизнь человека, его «частные» привязанности, его «страсти» стали цениться более, чем логическая схема его политических соотношений, даже чем рациональная структура его морали. За этой перестройкой отношения к человеку стояло признание неправильности политической системы феодализма, незаконности ее господства над личностью, стоял индивидуализм революционного в ту пору мировоззрения буржуазии, стояло признание человека и его человеческого счастья высшим критерием ценности. Пусть гибнет личность, было бы живо государство, — говорил классик XVII в., и его лозунг был прогрессивен и нужен в его время. Пусть гибнет то государство, которое губит личность, было бы вольно человеку строить свою жизнь, как он хочет, и добиваться своего человеческого счастья, где он хочет, — этот лозунг, прогрессивный в конце XVIII в., помогал штурмовать феодализм и его политическую систему. А то обстоятельство, что буржуазность этого лозунга несла в себе возможность перерождения в идеологию новой эксплуатации, не было заметно тогда, когда перед народами стояла первоочередная задача борьбы со старым, феодальным злом.

К концу XVIII в. и Западная Европа и Россия накопили уже немалый опыт нового искусства.

Карамзин, сводя воедино все элементы дворянского сентиментализма, имевшиеся уже в русской культуре и литературе в частности, ответил на запрос, назревший в ней, ответил с большей последовательностью, яркостью, с большим талантом, чем его предшественники. Тем самым он сделал направление мысли и искусства, замыкавшееся до него все-таки в узком кругу интеллигенции, достоянием гораздо более широких слоев.

В совершенно особом отношении к Карамзину стоит творчество другого великого деятеля русской литературы, также сентименталиста и притом строившего свою литературную систему задолго до Карамзина, с начала 1770-х годов, Александра Николаевича Радищева. Ряд элементов, введенных Карамзиным в литературу, есть и у Радищева; не даром центральное произведение и того и другого писателя — сентиментальное путешествие. Но интерпретация нового



стиля и даже составных элементов его у Карамзина и Радищева совершенно различны. Это были в самом деле два пути единого стиля, вернее, два русских сентиментализма, принципиально враждебных друг другу. С одной стороны, это был стиль, воплощавший революционные стремления демократии, с другой — стиль консервативного дворянского мировоззрения, связанного с передовыми традициями, но отказавшегося от политической прогрессивности.

В самом движении западной литературы, с которым соотносятся оба русских сентиментализма, мы должны различать две тенденции, взаимосвязанные и в то же время противоположные: тенденция предромантизма и тенденция раннего реализма.

В общих очертаниях можно сказать, что радищевский революционный сентиментализм развивает реалистические тенденции этого общеевропейского стиля. Карамзинский же консервативный сентиментализм развивает романтические тенденции его. Однако пафос национальной героики прошлого, культ народного характера и народной истории, составивший воинствующее и прогрессивное содержание предромантизма Макферсона и Клопштока, остался чуждым Карамзину. Макферсон создал образцы древних шотландцев, своих национальных героев, образы, основанные на шотландском фольклоре. Клопшток писал о древних германцах, помня не только «Оссиана», но и германский эпос. А Карамзин написал свою поэму «Илья Муромец» по Аристо и другим произведениям европейской и русской европеизированной традиции, а совсем не по былинам; его Илья — молодой рыцарь, изящный, нежный, второй Ринальд; не имеет ничего общего с «деревенщиной» из села Карачарова. Когда перед Карамзиным встал вопрос о романтическом воссоздании «колорита» личности, он предпочел строить романтические образы в окружении испанской рыцарской традиции или оссиановских легенд, чем обратиться к русскому фольклору.

Основные идеи западного передового сентиментализма подверглись в творчестве Карамзина некоторому сужению, пожалуй даже обеднению и в то же время перестройке в духе традиций русской дворянской культуры, традиций Хераскова и вслед за ним Муравьева или Нелегинского-Мелецкого. Из западных учителей Карамзину ближе других идиллический Геснер, у которого умильная и музыкальная лирика в прозе была чужда политических интересов и вообще идейной остроты.

Впрочем, следует указать на значительную роль Карамзина в ознакомлении русских читателей с Шекспиром. В «Письмах русского путешественника» он дает разбор шекспировской трагедии; еще раньше, в 1787 г., он издал перевод «Юлия Цезаря» Шекспира, в предисловии к которому писал: «До сего времени еще ни одно из сочинений знаменитого сего автора не было переведено на язык наш; следственно, и ни один из соотчичей моих, не читавший Шекспира на других языках, не мог иметь достаточно о нем понятия... Немногие из писателей столь глубоко проникли в человеческое естество, как Шекспир, немногие столь хорошо знали все тайнейшие человека пружины, сокровеннейшие его побуждения, отличительность каждой страсти, каждого темперамента и каждого рода жизни,

как удивительный сей живописец. Все великолепные картины его непосредственно натуре подражают».

Примерно то же писал Карамзин о Шекспире в стихотворении «Поэзия», относящемся к тому же времени.

Характерна также деформация, которую потерпел культ природы западных сентименталистов у Карамзина. Карамзина тянет в природу, красоты которой он умеет и ценить и изображать, подальше от бурь общественной жизни, в мирную обстановку деревни, где помещики — отцы своих крестьян, а крестьяне благополучны в меру своего трудолюбия, покорности и «добродетели». «Руссоизм» стал для Карамзина не стимулом разрушения феодального уклада, а методом оправдания свободы от политики; само собой разумеется, что относительная реалистическая зоркость западных сентименталистов была в сильной мере ограничена у Карамзина идеализацией существующего мира, бытовой реализм западных сентименталистов, — орудие вскрытия противоречий жизни, заменялся у него рисовкой бытовых деталей, наблюденных через розовые очки.

Единственная подлинная тема искусства Карамзина — это внутренний мир человека, во всей его «незаконности», индивидуальной случайности, пестроте переживаний, начиная от возвышенного пафоса и до неприятностей, вызванных бытовыми неполадками. «Что человеку занимательнее самого себя?» — сказал Карамзин.

Субъективизм становится законом его творчества. Тема его — личность человеческая — для него выражается прежде всего в теме личности самого автора. Он считает нужным подчеркнуть, что и самые проблемы психологии творчества, самую сущность литературной работы он понимает по-новому. Рациональные нормы, правила и образцы для него более не могут определять художественную структуру; произведение искусства, в его понимании, отражает не идеальную схему объективного мира, а личный характер своего индивидуального творца. Еще Муравьев говорил о том, что истина — это лишь собственные мысли автора. Истина для Карамзина — не объективное соответствие действительности, а скорей субъективная правдивость рассказа о психологическом самонаблюдении. При этом Карамзин, как и Муравьев и другие дворянские сентименталисты, ограничивает круг эмоций и черт характера, подлежащих эстетическому выражению, только «приятными», «нежными», «кроткими» переживаниями. Мир искусства — для него мир мечты о хороших мирных людях, мир бегства от реальной классовой борьбы. Поэтому эстетически ценными он признает только те произведения, которые способны создать нужные ему в социальном плане психологические состояния умиления. Все это требует особого склада души автора, поскольку произведение в данной субъективистской системе творчества должно быть как бы отблеском этой души. Карамзин написал специальную статью: «Что нужно автору» (1793), и вот тезисы этой статьи: «Говорят, что автору нужны таланты и знания, острый, пронизательный разум, живое воображение и проч. Справедливо; но сего не довольно. Ему надобно и доброе, нежное сердце, если он хочет быть другом и любимцем души нашей»: «творец всегда изображается в творении, и часто прогив воли своей».

Автор, авторское отношение к изображаемому пронизывают все изложение произведений Карамзина. В сущности, это отношение является самым главным в них. Повести и очерки Карамзина приближаются к манере лирического стихотворения. И читатель искал в них не столько занимательности сюжета, довольно безразличного, сколько именно настроения, создания эмоциональной атмосферы, — до сентиментализма, до Карамзина неизвестной русской литературе и открывавшей для нее перспективы нового и плодотворного понимания сложности душевной жизни человека.

Карамзин стремится, чтобы его произведение приобрело вид задушевной беседы автора с читателем-другом (а не учеником, слушающим слова истины и разума).

Исследователь Карамзина А. Я. Кучеров пишет:

«Почти каждую повесть Карамзин начинает своеобразным зачином, в котором выступает голос, даже тон голоса автора, накладывающий на все последующее повествование автора свою печать», например: «Друзья, прошло красное лето; золотая осень побледнела... Друзья! дуб и береза пылают в камине нашем. Пусть свирепствует ветер и засыпает окна наши белым снегом»... («Остров Борнгольм»). «Бьет восемь часов, время пить чай, друзья мои! Любезная хозяйка ожидает нас на балконе» («Прекрасная царевна и счастливый карло»). В текст Карамзина обычно включаются обращения из сказки («Прекрасная царевна и счастливый карло»): «Вы согласитесь, друзья мои, это было в самом деле очень, очень странно. Теперь слушайте со вниманием. В одну ночь»... Из «Натальи, боярской дочери»: «Читатель должен знать, что мысли красных девушек бывают очень быстры»<sup>1</sup>.

Карамзин не хочет, не считает возможным до конца анализировать, разлагать на составные части, объяснять чувства и настроения, которые у него не сопровождают действия героя, а являются главным содержанием произведения, повести или очерка. Он знает, что нет способа «назвать» каждый оттенок эмоции; и он создает целые художественные произведения, музыкально-организованные, которые должны всей совокупностью образов, всей суммой художественных средств создать у читателя смутное, зыбкое «несказуемое», «неназываемое» настроение. Все, изображаемое в повести, — лишь средство для этой задачи. Карамзин ставит уже ту проблему искусства, которую программно выразит его ученик Жуковский в стихотворении «Невыразимое». Трагические конфликты жизни даются им при этом не ради того, чтобы вызвать гнев и возмущение, а ради того, чтобы вызвать тихую меланхолию и умиление. Образцом такого психологического эксперимента была повесть «Бедная Лиза», имевшая огромный успех, открывшая целый мир эмоций современникам.

**Повести Карамзина.** «Бедная Лиза» построена на основе сюжета, распространенного в европейских литературах второй половины XVIII в., — о любви дворянина и простой девушки. Писатели антифеодалной настроенности видели в этом сюжете возможность по-

<sup>1</sup> А. Я. Кучеров, Н. М. Карамзин. В книге «Карамзин и поэты его круга», Л. 1936.

казать губительные последствия сословного неравенства, возможность потрясти читателя чувством обиды за поправленные человеческие права. Ничего этого нет у Карамзина. Человечность демократического сентиментализма, требовавшая свободы для всякого человека, превратилась у него в лозунг «и крестьянки любить умеют» («Бедная Лиза»).

Если сентименталисты-демократы показывали сильные и глубокие переживания людей из народа для того, чтобы снять с этих людей ярмо феодального подавления, то Карамзин проповедует другое: так как все люди могут чувствовать одинаково, и крестьянам, так же как помещикам, доступны сладостные переживания любви, семейных радостей, «добродетелей», чувства природы, то незачем волноваться и стремиться к изменению участи крестьян: они и в крепостничестве могут быть счастливы. Бедная Лиза не столько настоящая крестьянка, сколько идеальная героиня, и ее печальная история не возмущает, а лишь должна создавать лирическое настроение. В этом — главное. Читатели и читательницы проливали слезы о бедной Лизе, и эти слезы были приятны для них, и повесть открывала им в их собственной душе богатства, ранее скрытые. Общий колорит эмоции, вызываемой повестью, все же был человеколюбив, воспитывал гуманность.

Один из учеников Карамзина писал: «Сладко разделять и самые жестокие других несчастья!.. Мы чувствовали всю сладость участия и, несмотря на текущие слезы, сердце наше тайно восхищалось, видя себя к тому способным»<sup>1</sup>. Такое именно чувство раскрывала современникам «Бедная Лиза». Лирическая манера повествования Карамзина с самого начала повести настраивала читателя. Самый пейзаж в начале ее был дан не в порядке «информационном», не как простое описание, а как увертюра, вводящая в соответствующий круг эмоций. И вот — переход к самому повествованию: «Но всего чаще привлекает меня к стенам Симонова монастыря воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы. Ах! я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!» Перед этой лирической темой исчезают очертания самого сюжета, до крайности упрощенного.

Сюжет сам по себе вообще никогда не интересует Карамзина; для него важна тональность вещи, а не события внешнего мира, о которых идет в ней речь. Для «Натальи, боярской дочери» он взял сюжет «Фрола Скобеева», правда, переиначив и упростив его. Тем не менее его повесть совсем не похожа на новеллу XVII в., потому что сущность ее не в истории похищения девушки, а в мечте о старых добрых временах и в теме молодой любви. Сюжет совсем исчезает в очерках Карамзина. Так, очерк «Деревня» (1791) — это стихотворение в прозе о сладостном уединении на лоне природы, изящное, тонкое, лирическое. Картины природы здесь сливаются с образами эмоций, ради которых они и написаны, и переливаются в лирические размышления. Музыка речи организует этот своеобразный

---

<sup>1</sup> См. В. В. Сиповский, Карамзин — автор «Писем русского путешественника», СПб 1899, стр. 459.

сплав. Душевный мир человека, удалившегося от дел мира сего, счастье ухода от действительности в свое «я» — вот содержание этого очерка.

В таком же лирическом плане дает Карамзин и мотивы, восходящие к западной литературе романтики тайн, ужасов ночи, средневековых замков и незаконных страстей. Без сомнения, именно Карамзин открыл для русской прозы полосу интереса к романтике. Но у него и здесь на первом плане его новаторское устремление к созданию особой атмосферы настроения в произведении. Ведь это было, действительно, значительное открытие, открытие индивидуального душевного состояния, вынесенного за скобки рационализмом классической литературы, а потом в XIX в. чрезвычайно важного для творческого метода не только лирики, но и прозы, сначала романтической, а потом и реалистической.

Образцом карамзинской романтики является его повесть «Остров Борнгольм», едва ли не лучшая из его повестей. Это рассказ от первого лица: все изображенное в нем пропущено через сознание рассказчика, обосновано в своем колорите его душевным состоянием.

Сюжет «Острова Борнгольм» обычен для ранней романтической традиции Запада: незаконная страсть двух молодых людей, оправданная автором именно вследствие глубины и искренности чувства. Борьба за свободу человеческой страсти против оков насилия, бывшая внутренним смыслом этого сюжета у передовых романтиков, не интересует Карамзина. Но он хочет создать впечатление романтического ужаса и тоски в системе определенных образов нового стиля.

И вот он строит всю повесть в этом плане. Она таинственна. Мы видим неких безымянных любовников, несчастных и разлученных. Кто они — мы не знаем. Как их зовут — также. В чем их «вина», почему «законы» осуждают их любовь — все скрыто тайной. Может быть, они брат и сестра, может быть он ее пасынок? Неизвестно. Да этого и не надо знать. Беспокойство, вызываемое недоговоренностью, сгущенность мрачного колорита пропали бы, если бы все было ясно в повести. Мы не видим героев ее вместе. Повесть ведется романтическими отрывками, как потом будет строить свои поэмы Байрон: сначала — отрывок о герое, потом — отрывок о героине. Читатель сам должен связать воедино импрессионистические наброски художника. Зато музыка образов организована чрезвычайно тонко и последовательно. Сначала ясный, светлый пейзаж; затем начинается таинственное, печальная северная романтика (Осиан). Затем появляется герой, овеянный тяжелой тайной. Затем буря на море, эмоциональная увертюра ко второй части, и вслед за ней Карамзин вводит читателя в атмосферу романтического мрака: описывается таинственный замок, и все детали описания должны навеять на душу ужас, волнение, меланхолию. Тот же тон выдержан вплоть до концовки: «Море шумело. В горестной задумчивости стоял я на палубе, взявшись рукою за мачты. Вздохи теснили грудь мою, — наконец, я взглянул на небо, и ветер свеял в море слезу мою».

«Остров Борнгольм» (характерно самое экзотическое звучание

названия) построен на мотивах романтики оссиановского севера, и суровой печали северных скальдов. Маленькая новелла «Сиерра-Морена» (1795) построена по тому же принципу, но на мотивах северных бурь и старинных замков, на мотивах шотландских баллад столь же условного эстетизированного испанского местного колорита. Здесь подобраны один к одному мотивы яркого юга, пламенных и неукротимых страстей, эффектных пейзажей оперной Испании. Повесть трагична, но ее задача — прельстить захватывающим фейерверком безумной страсти. «Я мучился и наслаждался», «сила чувств моих, все преодолела», «я был в иступлении» — таков лирический тон новеллы; образная система ее: удар кинжала, монастырь — и такое вступление:

«В цветущей Андалузии, там, где шумят гордые пальмы, где благоухают миртовые рощи, где величественный Гвадалквивир катит медленно свои волны, где возвышается розмарином увенчанная Сиерра-Морена, — там увидел я Прекрасную, когда она в унынии, в горести, стояла подле Алонзова памятника, опершись на него лилейною рукою свою; луч утреннего солнца позлащал белую урну и возвышал трогательные прелести нежной Эльвиры; ее русые волосы, рассыпаясь по плечам, падали на черный мрамор».

Романтическая лирика в прозе Карамзина поставила перед ним проблему изображения человеческой души в субъективном ее понимании. Но субъективизм не овладел им до конца. От опытов самораскрытия душ Карамзин перешел к более сложным опытам рассказа о чужой душе, к попыткам построения характера. Это был второй этап развития его новаторского искусства. Впрочем, лиризм, субъективный налет навсегда остался основным признаком его манеры.

Но начиная с середины 1790-х годов он ищет новых форм. Романтические повести сменяются бытовыми повестями на современном материале русской дворянской жизни. Было бы неверно говорить о реализме и в применении к этим повестям; и в них объективная социальная действительность в значительной мере выключена, устранена из поля зрения писателя; и в них тема и содержание произведения — психика, душевная жизнь человека в ее замкнутости, в ее индивидуальности; но тем не менее здесь Карамзин добился больших побед. Он стал рассказывать о простых, обыкновенных людях, обыденных чувствах, о простой жизни, — жизни чувства, а не общества и не действия, но все же о жизни. Психологический анализ расширился. Единственная лирическая душа героя-автора уступила место образам разнообразных личных душевных организаций.

Открыв для русской повествовательной прозы сложный органический психологический анализ лирического «я» в своих романтических повестях, Карамзин открыл для нее в своих повестях или, вернее, очерках о современных людях проблему характера, психологического анализа героя. В этом смысле значение Карамзина для истории русского романа и повести XIX в. огромно. Он показал не только противоречия душевной жизни в ее «незаконной» индивидуальности, но и изменяемость ее, движение душевных состояний. Глубокое социальное обоснование личности, предвозвещенное Фонвизиним и

Радищевым, осталось ему чуждо. Но зато психологическая тонкость и искусство создания образного, музыкального, внушающего впечатления о душе человека — его неотъемлемое завоевание.

Правда, и здесь работа Карамзина была существенно ограничена консерватизмом его общей позиции, нежеланием вскрывать страшные глубины человеческой психики в ее социальном аспекте, стремлением создать искусство розовое, умиляющее душу, стремлением набросить покров душевной благодати на подлинную жизнь, пугающую его.

Это и была «сентиментальность» Карамзина, сделавшая его творчество неприемлемым для передовых течений русской литературы, начиная с 1830-х годов. Круг психологических наблюдений Карамзина узок; его «чувствительность» легко переходит в слащавость; эстетизирование действительности — основной порок его — губит правдивость его психологизации. Однако если его собственные произведения оказались отравленными болезнями его мировоззрения, то его метод, его художественные завоевания остались в литературе и после него.

Около 1794 г. была написана и в 1796 г. напечатана повесть Карамзина «Юлия», одна из первых психологических и бытовых повестей в русской литературе. Это произведение во многом предсказывает мотивы, формы и даже некоторые внутренние черты психологического романа XIX в.

«Нравственная» тенденция, свойственная «Юлии», условна почти в такой же мере как обязательная «мораль» в «Опасных связях» или же в «Манон Леско». Дело, конечно, не в ней, а именно в психологической ситуации и, может быть, еще более, в психологической эволюции героини. Действие происходит в «светской» среде («Юлию» следует связать с будущей традицией светской повести Марлинского и др.). Юлия, красивая девушка, окружена обожателями. Ее любит скромный и благородный Арист, и он нравится ей. Но вот приезжает князь N, блестящий кавалер по моде; он становится модным героем в свете; он вскружил голову Юлии и усиленно старается соблазнить ее, но жениться не хочет. Юлия не поддается его безнравственным уговорам и порывает с ним. Она выходит замуж за Ариста, не перестававшего любить ее. Юлия счастливо живет с мужем в деревне. Но она светская женщина, ей становится скучно в деревне, и вот она заставляет мужа вернуться в столицу. Здесь она вновь встречается с князем, и вновь он увлекает ее. Она на грани падения. Арист узнает о ее неверности и покидает ее, уезжает. Она потрясена. Борьба в ее душе светского легкомыслия и добродетели оканчивается победой последней.

Она уезжает в деревню, где живет уединенно и воспитывает своего сына. В конце концов, Арист возвращается к ней, и супруги вновь счастливы.

«Юлия» — это повесть о личных, душевных делах, без внешних романтических событий, повесть о психологической борьбе, о развитии, росте женской души. Карамзин намечает бытовую обстановку повести только слегка, контуром; он скользит по фактам, которые его не интересуют, так как занимает его только внутренний конфликт. Но он увидел и показал человеческую драму в самом обыкновенном течении жизни.

Аналогичный характер имеет и замечательный очерк Карамзина «Чувствительный и холодный. Два характера» (1803). Подзаголовок указывает задачу и смысл очерка, принципиально новаторские. Карамзин хотел не только анализировать душевную жизнь, но построить психологический синтез, индивидуальный характер, и он изобрел для этого контраст двух несходных человеческих организаций.

В 1802—1803 гг., т. е. в самом конце работы Карамзина как беллетриста, появилась и неоконченная повесть его «Рыцарь нашего времени», название которой, вероятно, не случайно перекликается с дермонтовским. По собственному указанию Карамзина, сообщенному читателям в примечании к повести, она построена на автобиографических мотивах. Это повесть ни мало не «чувствительная», написанная легко, изящно, с юмором, в тоне легкой светской болтовни и в то же время с нарочитым использованием стерновских приемов игры с литературной формой (см. хотя бы название главы: «Глава четвертая, которая написана только для пятой»). В «Рыцаре нашего времени» Карамзин усложнил задачу по сравнению с «Юлией» и «Чувствительным и холодным»: он взялся изобразить психологию ребенка, — впервые в русской литературе. Он окружил его образ довольно обстоятельным изображением быта, и в этом была новая победа Карамзина. Как ни идеализировал он жизнь захолустных помещиков «доброе старое время», все же душа его Леона развивается не «вообще», а в данной среде. Да и самый психологический образ мальчика, его настроений, например тонкое изображение первых смутных эротических переживаний, опередили не только русскую прозу, но и очень многое в западной литературе этого времени. «Рыцарь нашего времени» — предельное достижение Карамзина-психолога, автора повестей и очерков.

Карамзин расширил рамки и возможности русской литературы и в отношении нового раскрытия душевной жизни человека, и в отношении самых литературных форм. Он окончательно узаконил повествовательные жанры прозы — повесть, новеллу; он вообще придал прозе достоинство, не до конца признанное «на верхах литературы» до него. Он разработал жанр очерка, художественно написанной статьи. Он, наконец, узаконил в русской литературе право писателя не подчиняться жанровым нормам, а творить новые, индивидуальные типы произведений.

**«Письма русского путешественника».** Новым и в значительной мере индивидуальным построением было и центральное произведение Карамзина — «Письма русского путешественника», единственная написанная им до «Истории» крупная по объему вещь. Записки путешествий были одним из наиболее распространенных жанров литературы сентиментализма во всей Европе. Блестящая книжка Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768) создала успех этому жанру. И в России два наиболее значительных произведения периода сентиментализма — книга Радищева и «Письма» Карамзина — принадлежат к этому жанру. Основная установка всех сентиментальных путешествий — это показ общества и природы сквозь призму личных переживаний автора-путешественника.

Но в пределах этого жанра можно указать разновидности, в зна-



чительной мере несходные между собой. С одной стороны, это, например, «Сентиментальное путешествие» Стерна, в котором материал наблюдений и описаний поглощен лирикой, самораскрытием психологии героя-автора. Идеалистический индифферентизм и безразличие к внешнему миру крайнего индивидуалиста эстета определяет нарочито заносчивую позицию Стерна. С другой стороны, путешественники типа Дюпати («Письма об Италии», 1785) увлечены возможностью свести в одну книгу благодаря удобной композиционной форме и обильный фактический осведомительный материал и передовую идейную пропаганду, конечно, в преломлении сентиментального индивидуализма. В сентиментальных путешествиях боролись противоречивые стихии буржуазного индивидуализма XVIII в., объективный мир вступал в конфликт с замкнутой личностью, и чем более боевое мировоззрение было свойственно автору книги и его окружению, тем более побеждало объективное начало. В этом смысле характерны и деловитость и идейная заостренность французского типа сентиментального путешествия, создавшегося на подступах к великой буржуазной революции. Радищевское «Путешествие» примыкает к традиции французов, а не Стерна: оно вполне самостоятельно. Оно не дает почти вовсе осведомительного, образовательного материала (по географии, истории и т. п.), но целиком построено на «внешнем» материале. Центр тяжести этого материала — политика, социальные отношения, идеи.

«Письма» Карамзина существенно отличаются от жанрового типа «Путешествия» Радищева, отличаясь и от книги Стерна. Субъективное начало свойственно в большой степени книге Карамзина, но оно не поглощает весь материал книги. Карамзин сообщает в своих «Письмах» огромное количество конкретных сведений о культуре, быте, искусстве, людях Запада. Информационная задача выдвинута в его книге на первый план. Путешествие стерновского типа можно было написать, не выходя из своей комнаты. Наоборот, «Письма русского путешественника» включают много подлинных наблюдений и много книжного материала. Это вовсе не те письма, которые Карамзин изредка писал своим друзьям в Москву во время своего пребывания на Западе. В. В. Сиповский в указанном выше исследовании доказал это с полной ясностью; он доказал, что «Письма» — книга, написанная в значительной части уже в Москве на основании записей, сделанных Карамзиным за границей, и на основании множества использованных им книжных источников. Карамзин не только основательно познакомился с художественной, политической, философской, исторической литературой Запада, задавшись целью познакомить с Западом русских читателей; он специально изучил обширную литературу о тех местах, в которых он был, и не мало сведений и наблюдений почерпнул из этой литературы в свою книгу.

Таким образом, Карамзин произвел большую научную работу по собиранию материалов, пополнившую его личные наблюдения, для «Писем». Эта фактичность, научность выделяют его книгу из ряда других сентиментальных путешествий, иностранных и русских. «Письма русского путешественника» явились для русского читателя целой энциклопедией западной жизни и культуры. Карамзин обстоятельно рассказы-

вает в своей книге о политической жизни западных государств, например, об английском парламенте, о суде присяжных в Англии, об английских тюрьмах, он показывает и общественную жизнь Германии, Швейцарии, Франции, Англии; он говорит о западной науке и об ученых, о современных течениях философской и вообще общественной мысли.

В. В. Сиповский пишет:

«В Швейцарии он сближается с местными жителями, являясь в тамошние «серкли» на вечеринки, принимая горячее участие в местных интересах и развлечениях. В Париже он торопится познакомиться с вымиравшими уже в то время «салонами», но в то же время интересуется и кабаком; в Англии он является гостем в семье богатого англичанина и также внимательно присматривается к общественной жизни. Жизнь Европы он изучает в театрах, в дворцах, в университетах, на загородных гуляниях, в монастырях, на шумной улице, в кабинете ученого и в тихой семейной обстановке... Салонные парижские дамы, остроумные аббаты, уличные крикуны, поэты, художники, ученые, прусские офицеры, английские купцы, немецкие студенты вся эта пестрая, шумная толпа привлекает внимание Карамзина и со всей этой обильной нивы собирает он богатую жатву, не теряясь от обилия материала, находя во всем существенное, характерное... Не ускользают от его внимания иногда и мелкие черты, несущественные, но почему-нибудь обратившие на себя его внимание.

Экономическая жизнь Запада также интересует его: материальное положение крестьян, экономическое процветание или бедность народонаселения, — все это будит его мысль, вызывает на соображения, сравнения, заключения... Мельком бросает он взгляд и на этнографические черты европейских народностей. Типические черты их, обычаи и нравы, костюмы, — все это иногда отмечается Карамзиным на страницах его записной книжки... Города, большие и малые, через которые лежал его путь, — все привлекли к себе его внимание. Он изучает эти города и по книгам, и при помощи непосредственных впечатлений. С большим вниманием и любовью отнесся Карамзин и к прошлому Западной Европы. Он сам заявил в «Письмах», что любит глядеть на «остатки древностей», «знаки минувших столетий», любит «рассматривать памятники славных людей и представлять себе дела их»<sup>1</sup>.

Карамзин уделяет много места и описаниям природы. Повсюду, куда он приезжал, он старался познакомиться с выдающимися деятелями культуры, писателями, и в «Письмах» он подробно рассказывает о своих разговорах с ними, дает их живые портреты, сообщает об их сочинениях.

Карамзин дает описания памятников искусств, музеев, статуй, библиотек и т. п. И до сих пор его книга представляет собой драгоценный свод сведений о Европе конца XVIII в.

Таким образом, «Письма» — это не только «сентиментальное» путешествие. Образовательная и даже воспитательная роль этой книги была чрезвычайно велика. Прочитав ее, каждый русский человек

<sup>1</sup> В. В. Сиповский. Указ. соч., стр. 435—437.

оказывался освоенным с основными явлениями западной культуры, роднился с ними. Это было связано и с тем, что сам Карамзин писал о Западе вовсе не как провинциал, не как писатель, для которого Запад экзотичен и нов. Карамзин полностью преодолел в своих «Письмах» культурный сепаратизм, не чуждый некоторым дворянским деятелям его времени. Он явился в Европу европейцем, для которого все великие достижения народов Запады — не чужие, а свои, для которого его собственная русская культура неразрывно связана с наследием Запада. При этом он вполне ориентировался не в одной какой-нибудь западной национальной культуре, а во всех вместе. Он хорошо знает, что ему нужно взять от Швейцарии, и что от Англии. Он был настоящим посланником русской культуры на Западе, и он показал, что русская культура достаточно высока, чтобы стоять рядом с западной, более того, что она слита с нею. Недаром именно произведения Карамзина были известны на Западе весьма широко. «Письма русского путешественника» были изданы дважды на немецком языке (1800 и 1804), на французском (неполностью в 1815 г., полностью только в 1866 г.), на английском (1803), на польском (1802), на голландском (1804). Целый ряд повестей Карамзина и его очерков был переведен и появился в печати на многих языках в 1797—1826 гг. «История Государства Российского» была издана по-французски, по-немецки, по-английски, по-гречески, по-польски.

«Европеизм» Карамзина — одна из его больших заслуг. Глубокое органическое объединение в его сознании русского начала с общеевропейским подготовляло интернационализм чисто русской культуры Пушкина.

Весь обширный информационный материал объединен в «Письмах русского путешественника» личностью самого автора — героя книги. Все то, что было сказано выше о субъективизме повестей Карамзина, применимо и к его «Письмам». Весь объективный материал, огромный/и разнообразный, Карамзин показывает не сам по себе, а как свое личное переживание. Отношение Карамзина к проблеме личности, характера, к показу действительности, природы, жизни в «Письмах» принципиально то же, что в «Юлии» или «Сиерре-Морене». И здесь выступает отличие его «Писем» от радищевского «Путешествия». У Радищева объективная действительность подчиняет себе личность; у Карамзина — наоборот. У Радищева социальная тема — главная. У Карамзина главное — индивидуальность, «я», эстетическая и интеллектуальная культура. Радищев изучает действительность, чтобы изменить ее, Карамзин — чтобы познать ее, вкусить прекрасных плодов культуры, самоуслаждаться ими. Революционер-демократ Радищев не мог сойтись с Карамзиным и в существе художественного метода, хотя единство эпохи и течение стиля сближало их в отдельных чертах этого стиля. Не случайно Карамзин описывает в своей книге Запад, Радищев — родину. Говорить о самом главном, самом страшном, Карамзин боится. Радищев дерзает на все, на правду до конца.

**Карамзин-журналист.** Не только оригинальные произведения Карамзина, его повести, его «Письма русского путешественника» сыграли значительную роль в сближении русской литературы с современной западной, но и издаваемые им журналы и его переводы.

Уже «Детское Чтение», в котором Карамзин принял весьма значительное участие, было незаурядным явлением русской литературы. Это был первый детский журнал в России, вообще первое крупное издание, предназначенное для детей. Собственно, с «Детского Чтения» начинается история русской детской литературы. Журнал этот в основном заполнялся переводами, но это не уменьшало его значения. Политическая консервативность его редакторов не помешала им строить свой журнал на передовых педагогических идеалах. «В «Детском Чтении» Карамзин следует принципам той филантропической педагогики, которую ввел в обиход «Эмиль» Руссо... Отсутствие принуждения и страха, отсутствие зубрения и телесных наказаний, развитие чувства и сердца — вот ее основы», — пишет А. Кирпичников<sup>1</sup>.

Более широкое значение имел «Московский Журнал». Это был очень живой, интересный журнал, дававший читателю хорошие стихи и прекрасную прозу, знакомивший его систематически с западной литературой, развивавший его литературный вкус и расширявший его культурный кругозор. Сам Карамзин говорил своим читателям: «Постараюсь, чтобы содержание журнала было как можно разнообразнее и занимательнее» (Московский Журнал, 1791, ноябрь, стр. 247):

«В выполнении своей задачи, — пишет Я. К. Грот, — Карамзин показал много искусства, такта, понимания потребностей современной публики»<sup>2</sup>. Карамзину удалось добиться сотрудничества в «Московском Журнале» лучших поэтов его времени. Державин был постоянным вкладчиком его издания. За ним шли Херасков, Нелединский-Мелецкий, Капнист и другие. Дмитриев поместил в журнале своего друга много стихотворений, и можно сказать, что именно в «Московском Журнале», под влиянием его издателя, оформилось и окрепло его дарование. Карамзин также печатал свои стихотворения в журнале. Отдел оригинальной прозы был заполнен повестями и очерками Карамзина и «Письмами русского путешественника», печатавшимися из номера в номер по частям. «Значительную долю журнала занимали переводы из известнейших в то время писателей французских, немецких и английских: из — Мармонтеля, Флориана, Гарве, Морица, Стерна. Сверх того, Карамзин познакомил русскую публику с Оссианом, песни которого в немецком переводе приобрел он в Лейпциге, также с индийской драмой «Саконталой» и с мнением о ней Гете. Большую цену придавал он биографии славных новых писателей и напечатал, между прочим, статьи о любимых им поэтах: Клопштоке, Виланде и Геснере»<sup>3</sup>.

Рецензии, отчеты о книгах, критические статьи Карамзина в «Московском Журнале» составили одну из заслуг этого издания. До этого времени русские журналы почти совсем не знали критического отдела. Только в «С.-Петербургском Вестнике» (1778—1781) помещались критические заметки, но самый характер их, весьма упрощенный, не позволяет сопоставлять их со статьями «Московского Журнала». Современник писал: «Из Россиян Карамзин в изданном

<sup>1</sup> «Русская поэзия», под ред. С. А. Венгерова, т. II, стр. 58, СПб 1901.

<sup>2</sup> Я. К. Грот, Труды, т. III, СПб 1901, стр. 129.

<sup>3</sup> Там же.

им в 1791 году «Московском Журнале» подал первый пример критики литературы. С того времени нашел он себе многих преемников»<sup>1</sup>. В самом деле, уже в 1793 г. противники Карамзина, Клушин и Крылов, вводят в состав своего «С.-Петербургского Меркурия» критические статьи. В «Московском Журнале» Карамзин помещал также театральные отчеты, и они закладывали основы русской театральной критики.

В 1791 г. «Московский Журнал» имел около 300 подписчиков. В 1801—1803 гг. все восемь частей журнала были изданы Карамзиным вторично (отмечу, что и «Детское Чтение» было переиздано в 1799—1804 гг.) В перерыве между двумя журналами Карамзин издал три тома «Аонид», первого русского поэтического альманаха, и серию переводов.

Новый век русской журналистики открывает «Вестник Европы» Карамзина. «Вестник Европы» определил тип серьезного литературно-общественного журнала на весь XIX в. До «Вестника Европы» все русские журналы более или менее избегали прямой постановки политических вопросов; кроме того, это были, в сущности, периодически выходящие сборники литературного материала, и лишь введение критического раздела в «Московском Журнале» непосредственно связало журнал с текущими событиями. «Вестник Европы» — первый русский литературно-политический журнал. Каждая книжка его делится на два отдела: литературный и политический. Первый из них в значительной мере продолжает «Московский Журнал».

Но и этот отдел имеет существенное отличие от прежних журналов; в нем помещен целый ряд статей Карамзина, освещающих текущие вопросы общественной жизни, затрагивающих важные и животрепещущие темы. Во втором отделе журнала Карамзин помещал свои сводки политических известий о западноевропейских событиях, характеристики и очерки социально-политического положения западных государств, сведения о политических деятелях, заметки о культуре и т. д. Эти обзоры, заимствованные из заграничных журналов, но скомпонованные по-своему Карамзиным, давали широкую картину жизни Европы. Карамзин сообщает сведения и об Америке, и об Азии и Африке. Затем хорошо был поставлен в «Вестнике Европы» отдел смеси, заключавший самые разнообразные сообщения, любопытные и поучительные, из области наук, истории, интересные мелочи быта, анекдоты и т. д. Весь этот огромный материал статей, образов, смеси «Вестника Европы» был подлинной школой культуры и общественно-политического воспитания для русского читателя.

**Стихотворения Карамзина.** В историю русской литературы Карамзин вошел главным образом как прозаик. Его стихотворения не могут идти в сравнение с его прозой ни по своему влиянию, ни по своему художественному достоинству. Тем не менее, и они способствовали подъему литературной культуры в России и осуществляли

---

<sup>1</sup> Шторх и Аделунг, Систематическое обозрение литературы в России, 1810, см. Я. К. Грот, Труды, т. II, СПб 1899; стр. 55—56.

ту новую «европеизацию» русской культуры, которая составляет одну из заслуг Карамзина вообще.

Основной характер поэзии Карамзина, основная задача ее — создание лирики субъективной и психологической, уловление в коротких поэтических формулах тончайших настроений души. Дело шло о построении самого понятия лиризма нового эмоционального типа. Сам Карамзин так сформулировал задачу поэта: «Он верно переводит все темное в сердцах на ясный нам язык, Слова для тонких чувств находит» («Послание к женщинам»). Дело поэта — «выражать оттенки разных чувств, не мысли соглашать» («Протей»).

В лирике Карамзина чувству природы, понятой в психологическом плане, уделено не малое внимание; природа в ней одухотворена чувствами живущего вместе с ней человека, и сам человек слил с нею.

Карамзин добивается создания в стихотворении не вещественного материального образа, а определенной лирической тональности, соответствующей настроению, основной теме произведения. Он пишет в статье «Мысли об уединении» (1802): «Некоторые слова имеют особую красоту для чувствительного сердца, представляя ему картины меланхолические и нежные». Именно такие слова, вообще такие изобразительные средства старается преимущественно использовать Карамзин. Так, в стихотворении «Осень» он хочет создать общую настроенность тоски, увядания. Все элементы текста этого стихотворения подчинены этому эмоциональному лейтмотиву:

Веют осенние ветры  
В мрачной дубраве;  
С шумом на землю валятся  
Желтые листья.  
Поле и сад опустели;  
Сетуют холмы;  
Пение в рощах умолкло —  
Скрылися птички...  
... Странник, стоящий на холме,  
Взором унылым  
Смотрит на бледную осень,  
Томно вздыхая...

Лирическая тональность стихотворения акцентирована подбором слов единого тона: осенний, мрачный, сетуют, унылый, бледный, томный, вздыхая и т. д. На первый план выдвигается не предметное слово, а качественное, эпитет, формулирующий не объективный предмет, а отношение к нему. «Бледная осень» — это образ, не реализуемый зрительно, конкретно (аллегории здесь явно нет), а словесная нота, настраивающая душу на «осенний» лад. Слово значит не своим конкретным значением, а обертонами, лирическими ассоциациями, ему свойственными.

На этой основе возникает возможность уловить в стихах оттенки, полутона, тонкие переходы настроений. Таково задание стихотворения «Меланхолия» (подражание Делилю); здесь говорится:

Веселья нет еще, и нет уже мученья;  
Отчаянье прошло... Но, слезы осушив,  
Ты радостно на свет взглянуть еще не смеешь

И' матери своей, Печали, вид имеешь.  
Бежишь, скрываешься от блеска и людей,  
И сумерки тебе милее ясных дней...

Лирическая манера Карамзина предсказывает будущий романтизм Жуковского. С другой стороны, Карамзин использовал в своей поэзии опыт немецкой и английской литературы XVIII в. В программном стихотворении «Поэзия», написанном еще в 1787 г., он перечисляет своих любимых поэтов; среди них нет ни одного француза, но зато есть Оссиан, Мильтон, Юнг, Томсон, Геснер, Клопшток. Позднее Карамзин возвратился к французской поэзии, в это время насыщавшейся сентиментальными, предромантическими элементами.

С опытом французов связан интерес Карамзина к поэтическим «мелочам», остроумным и изящным стихотворным безделушкам, вроде «Надписей на статую Купидона», стихов к портретам, мадригалов и т. п. В них он пытается выразить изысканность, тонкость отношений между людьми, иногда вместить в четыре стиха, в два стиха мгновенное, мимолетное настроение, мелькнувшую мысль, образ. Наоборот, с опытом немецкой поэзии связана работа Карамзина по обновлению и расширению метрической выразительности русского стиха. Подобно Радищеву, он недоволен «засильем» ямба. Он сам культивирует хорей, пишет трехсложными размерами и в особенности насаждает белый стих, получивший распространение в Германии в творчестве Клопштока (вообще не писавшего с рифмами) и его учеников. Разнообразие размеров, свобода от привычного созвучия должны были способствовать индивидуализации самого звучания стиха в соответствии с индивидуальным лирическим заданием каждого стихотворения. Существенную роль сыграло поэтическое творчество Карамзина и в смысле разработки новых жанров. Его «Граф Гваринос» и «Райса» — едва ли не первые попытки создать в русской поэзии балладу, правда, еще далекие от того типа баллад, который канонизировал Жуковский. Одновременно со своими литературными неприятелями Клушиным и Крыловым, Карамзин создавал жанр дружеского послания в стихах (послания к Дмитриеву и Плещееву); эти послания зависят от опыта французских поэтов (Грессе и др.), но в свою очередь предсказывают расцвет этого жанра у Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина и др.

П. А. Вяземский писал в своей статье о стихотворениях Карамзина (1867): «С ним родилась у нас поэзия чувства, любви к природе, нежных отливов мысли и впечатлений, словом сказать, поэзия внутренняя, душевная... Если в Карамзине можно заметить некоторый недостаток в блестящих свойствах счастливого стихотворца, то он имел чувство и сознание новых поэтических форм».

**Карамзин в истории литературного языка.** Одна из величайших заслуг Карамзина перед русской культурой — это произведенная им реформа русского литературного языка. На пути подготовки русской речи к Пушкину Карамзин явился одним из наиболее крупных деятелей. Современники видели в нем даже создателя тех форм языка, которые унаследовали Жуковский, Батюшков, а затем и Пушкин, несколько преувеличивая значение переворота, им осуществленного.

Карамзинская реформа языка была подготовлена усилиями его предшественников. Но незаурядная лингвистическая одаренность Карамзина выделяет его в этом отношении из числа писателей его времени, и именно он в наиболее отчетливом виде воплотил тенденции обновления русского стиля, потребность в котором ощущалась всей передовой литературой конца XVIII в. Сам Карамзин, придя в литературу, был недоволен тем языком, каким писались тогда книги. Задача реформы языка вставала перед ним совершенно сознательно и настоятельно. В 1798 г. Карамзин писал Дмитриеву: «Пока не выдаю собственных своих безделок, хочу служить публике собранием чужих пьес, писанных не совсем обыкновенным русским, то-есть не совсем пакостным слогом» (18. VIII. 1798). Карамзин чувствовал, что новые задачи, поставленные им перед собой как литератором, не могут быть воплощены в формах старого языка, недостаточно гибкого, легкого и изящного. Он выступил против церковно-славянской ориентации «высокого штиля» литературы XVIII в., видя в ней, с одной стороны, реакционную церковно-феодальную тенденцию и провинциальную оторванность от западной языковой культуры, с другой — патетику гражданственности, слишком радикальную для него (тип использования славянизмов у Радищева). В статьях «Московского Журнала» он осуждает «славяномудрие» некоторых писателей. Он осуждает славянизмы и у Дмитриева, которому пишет дружески 17 августа 1793 г.: «*Персты и сокрушу* производят какое-то дурное действие».

Решившись создать новый литературный стиль, Карамзин не захотел обратиться и к источнику народной, живой, реалистической речи. Ее органический демократизм, ее глубокая связь с подлинной неприкрашенной действительностью пугали его. Белинский сказал: «Вероятно, Карамзин старался писать, как говорится. Погрешность его в сем случае та, что он презрел идиомами русского языка, не прислушивался к языку простолюдинов и не изучал вообще родных источников»<sup>1</sup>.

Эстетизация мира у Карамзина была способом набросить на действительность покров искусства, покров красоты, измышленной и не выведенной из самой действительности. Изящно-жеманный язык Карамзина, изобилующий округлыми и эстетическими перифразами, заменяющий простое и «грубое» для него название вещей эмоциональными узорами слов, чрезвычайно выразителен в этом смысле. «Счастливые швейцары! — восклицает он в «Письмах русского путешественника», — всякий ли день, всякий ли час благодарите вы небо за свое счастье, живучи в объятиях прелестной природы, под благодетельными законами братского союза, в простоте нравов и служа одному богу? Вся жизнь ваша есть, конечно, приятное сновидение, и самая роковая стрела должна кротко влетать в грудь вашу, не возмущаемую тиранскими страстями». Карамзин предпочитает говорить не прямо о свободе швейцарцев, а описательно, смягченно, о том, что они служат одному богу, не прямо о смерти, страшной смерти,

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, «Литературные мечтания» (1834).



а изящно, отвлеченно и эстетически о роковой стреле, кротко влетающей в грудь.

В письме к Дмитриеву от 22 июня 1793 г. Карамзин писал об одном из стихотворений своего друга:

«*Пичужечки* не переменяй, ради бога не переменяй! Твои, советники могут быть хорошими в другом случае, а в этом они не правы. Имя *пичужечка* для меня отменно приятно потому, что я слышал его в чистом поле от добрых поселян. Оно возбуждает в душе нашей две любезные идеи: о *свободе* и *сельской простоте*. К тону басни твоей нельзя прибавить лучшего слова. *Птичка*, почти всегда напоминает клетку, следственно неволю. *Пернатая* есть нечто весьма неопределенное; слыша это слово ты еще не знаешь, о чем говорится: о страусе или колибри.

То, что не сообщает нам дурной идеи, не есть низко. Один мужик говорит: *пичужечка* и *парень*: первое приятно, второе отвратительно. При первом слове воображаю красный летний день, зеленое дерево на цветущем лугу, птичье гнездо, порхающую малиновку или пеночку, и покойного селянина, который с тихим удовольствием смотрит на природу и говорит: *вот гнездо! вот пичужечка!* 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! Итак, любезный мой И. Нельзя ли вместо *парня* употребить другое слово?»

Трудно более отчетливо и выразительно сформулировать боязнь простого слова, за которым стоит классово-враждебная действительность, и пристрастие к слову эстетизированному, приятному, изящному в представлении дворянского салона. Реакционер Шишков, любивший рубить с плеча, открыто и туповато настаивавший на своих прямолинейных убеждениях, возмущался уклончивостью способа выражения Карамзина и его учеников и их эстетической жеманностью. Он заявлял, что вместо выражения: «Когда путешествие сделалось потребностью души моей» следует сказать прямо: «Когда я любил путешествовать»; вместо изысканной формулы: «Пестрые толпы сельских орадов срастаются с смуглыми ватагами пресмыкающихся фараонид» он предлагал такую фразу: «деревенским девкам навстречу идут цыганки». Шишков был прав в этом отношении. Но он не увидел в языке Карамзина другого, ценного. Карамзин и в своей реформе стиля был европейцем, западником, стремившимся насытить русскую речь достижениями западной культуры, притом культуры передовой. Ученик и апологет Карамзина, Макаров писал о его языке, приводя западные параллели: «Фокс и Мирабо говорили от лица и перед лицом народа или перед его поверенными таким языком, которым всякий, если умеет, может говорить в обществе, а языком Ломоносова мы не можем и не должны говорить, хотя бы умели». Выбор имен для сопоставления с Карамзиным здесь характерен, — это имена парламентского оратора и революционного трибуна.

Строя свой стиль, Карамзин обильно использовал французские конструкции фразы, французскую семантику. Он сознательно подражал на первых порах иностранцам, не считая грехом сближение с ними,

В языке Карамзина исследователи установили не малое количество элементов французского происхождения. В его произведениях начала 1790-х годов много варваризмов. Но самое наличие их для него не обязательно, не принципиально. Конечно, ему кажется более изящным говорить «натура», а не «природа», или «феномен», а не «явление». Но впоследствии он без особого труда отделяется от многочисленных варваризмов, заменяя их русскими словами в последующих изданиях своих ранних произведений. Так, в «Письмах русского путешественника» он в последних изданиях изменяет: рекомендоваться на представляться, жесты — действие, моральный — нравственный, нация — народ, церемония — торжественность и др.<sup>1</sup> Варваризмы совсем почти исчезают в «Истории Государства Российского», где Карамзин возвратился и к элементам славянизации речи и к некоторой сознательной архаизации ее.

Дело было не столько в отдельных варваризмах, сколько в стремлении приспособить русский язык к выражению множества понятий и оттенков, выраженных уже французским языком, или аналогичных им, приспособить его к выражению новой, более утонченной культуры, и прежде всего в сфере психологической. Карамзин написал в 1818 г.: «Мы не хотим подражать иноземцам, но пишем, как они пишут, ибо живем, как они живут, читаем, что они читают; имеем те же образцы ума и вкуса»<sup>2</sup>.

На этой основе Карамзину удалось достигнуть значительных результатов. Он добился от языка легкости, свободы выражения, гибкости. Он стремился сблизить литературный язык с живой разговорной речью дворянского общества. Он стремился к произносимости языка, легкому и приятному звучанию его. Он сделал созданный им стиль широко доступным и читателям и писателям. Он радикально переработал русский синтаксис, пересмотрел лексический состав литературной речи, выработал образцы новой фразеологии. Он успешно боролся с громоздкими конструкциями, работая над созданием естественной связи элементов фразы. Он «разрабатывает сложные и узорные, но легко обозримые формы разных синтаксических фигур в пределах периода»<sup>3</sup>. Он отбросил устаревший словарный балласт, а на его место ввел много новых слов и словосочетаний.

Словотворчество Карамзина было чрезвычайно удачно, потому что он далеко не всегда брал слова, нужные ему для выражения новых понятий, из западных языков. Он строил русские слова вновь иногда по принципу так называемого калькирования, переводя, например, французское слово семантически аналогичным построением, иногда творя слова без западного образца. Так, например, Карамзин ввел новые слова: общественность, всеместный, усовершенствовать, человечный, общепользный, промышленность, влюбленность и др. Эти и другие слова органически вошли в русский язык. Целому ряду старых слов Карамзин придал новые смыслы, новые оттенки значений, расширяя тем самым смысловые, выразительные возможно-

<sup>1</sup> В. В. Сиповский, Указ. соч., стр. 230.

<sup>2</sup> Я. Грот, Труды, т. II, стр. 76.

<sup>3</sup> В. В. Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка XVII—XVIII вв. (изд. 2-е), 1938, стр. 180.

сти языка; так, например, он расширил значения слов: образ (в применении к поэтическому творчеству), потребность, развитие, тонкости, отношения, положения и много других<sup>1</sup>.

И тем не менее Карамзин не смог совершить того великого дела, которое выпало на долю Пушкина. Он не создал того реалистического, живого, полноценно-народного языка, который лег в основу развития русской речи в дальнейшем, он не явился создателем русского литературного языка; только Пушкин был им. Карамзину было суждено стать лишь одним из предшественников языкового созидания Пушкина. Он был слишком оторван от народной речи. Он приблизил письменную речь к разговорной, и в этом его большая заслуга, но его идеал разговорной речи был слишком узок; это была речь дворянской интеллигенции, не больше. Он был слишком чужд стремления к подлинному языковому реализму.

Пушкин не выдумывал языка; он брал его у народа и кристаллизировал, нормализовал навыки и тенденции народной речи. Карамзин, наоборот, ставил своей задачей создание языка, исходя из предвзятого идеала светской, интеллигентской речи; он хотел придумать новые формы языка и навязать их устной речи. Он делал это тонко, талантливо, он обладал хорошим языковым чутьем; но его принцип речетворчества был субъективен и в принципе неправильен, так как игнорировал народные традиции.

В статье «Отчего в России мало авторских талантов» Карамзин писал: «Русский кандидат авторства, недовольный книгами, должен закрыть их и слушать вокруг себя разговоры, чтобы совершеннее узнать язык. Тут новая беда: в лучших домах говорят у нас более по-французски! Что ж остается делать автору? Выдумать, сочинять выражения, угадывать лучший выбор слов; давать старым новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтоб обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения! Именно потому, что для Карамзина нет другой социальной стихии речи, кроме речи «лучших домов», он должен «сочинять» и «обманывать». Именно поэтому его идеал — это «приятность» языка *élégance*, изящество его, «благородный» вкус. С другой стороны: субъективизм всего мировоззрения Карамзина выразился и в его подходе к языку, и в его недостатках, и в его достижениях.

Карамзин практически отменил деление на три стиля, введенное Ломоносовым. Он выработал единый, гладкий, изящный и легкий слог для всякой письменной речи. Он пишет совершенно одинаково в смысле слога и романтическую повесть о любви, и «Письмо русского путешественника» о разговорах за столом в ресторане, и рассуждение о высшей морали, и частное письмо к Дмитриеву, и объявление в журнале, и политическую статью. Это — его личный язык, язык его субъективной индивидуальности, язык культурного человека в его понимании. Ведь для Карамзина не столько интересно, о чем говорится, сколь интересен говорящий, его психологический мир, его настроения, его оторванное от действительности внут-

---

<sup>1</sup> В. В. Виноградов, Очерки по истории литературного языка XVII—XVIII вв. (Изд. 2-е), 1938, стр. 180.

реннее бытие. Эта внутренняя сущность автора-героя его произведений всегда одна и та же, что бы он ни писал.

Проза Карамзина стремится быть поэтической. Мелодия и ритм играют в ее организации существенную роль, аккомпанируя раскрытие психологической темы. Самое словотворчество Карамзина, самое новаторство его во всех элементах языка имеет прежде всего психологическую направленность. Он ищет новых слов и словосочетаний не для более точного изображения объективного мира, а для более тонкого изображения переживаний и их оттенков, для изображения отношений и чувств. Опять и здесь мы видим, с одной стороны, сужение задачи искусства и языка, с другой — углубление и расширение их возможностей в данной области, притом в области чрезвычайно важной. Значительное число новых слов и новых значений слов, введенных Карамзиным, относится именно к этой психологической сфере; «интересный» — не в смысле денежного интереса, а в смысле психологического отношения (с франц. *intéressant*), «трогать», «трогательный» опять в том же смысле (кальк, с франц. *touchant*)<sup>1</sup>, «влияние» на кого-нибудь. (Шишков считал, что влиять, т. е. вливать можно только жидкость во что-нибудь), «моральный» (с франц. *moral*), «влюбленность», «утонченный» (с франц. *raffiné*), «развитие» (с франц. *développement*. Шишков считал, что чем говорить «развивались понятия», лучше сказать: «прозябали понятия»), «потребность души», «занимательный», «обдуманность», «оттенок», «страдательная роль», «гармоническое целое» и т. д., — все такие выражения, новые и специфические для нового стиля, обогащали именно сферу речи, выражающей психологию, эмоции, мир души.

Огромное влияние Карамзина на русскую литературу и на литературный язык признавали все современники; это влияние следует считать благотворным. Но языковая реформа Карамзина не исчерпала проблем, стоявших перед литературой и русским языком начала XIX в. Рядом с Карамзиным открывал новые пути для языка Крылов; народная стихия входила через его басни в поэзию. Еще раньше Фонвизин, Державин, сатирики (тот же Крылов и др.) обратились к родникам народной речи. Рядом с Карамзиным, помимо него, отчасти против него, они также готовили пушкинский язык, и они оставили Пушкину драгоценное наследие, превосходно использованное им в его языковом творчестве.

**Заключение.** Радищев и Карамзин, — каждый по-своему, — стоят в преддверии XIX в.; оба они, — каждый по-своему, — подводят итоги предшествующего века и открывают новый этап русской литературы. От обоих тянутся непосредственно нити в пушкинское время. Каждый из них явился как высшее, наиболее законченное проявление большого течения, определившегося до конца ко времени французской буржуазной революции. Традиция русской демократической мысли, не имевшая возможности до поры до времени выступить открыто и широко, накопила к этому времени силы и дала «Путешествие из Петербурга в Москву». Враждебная ей традиция дворянской куль-

---

<sup>1</sup> Слово «тронуть» в психологическом смысле применил еще Сумароков, за что над ним смеялись современники.

туры, создавшая в XVIII в. не мало эстетических и идеологических ценностей, на своем склоне сосредоточилась и дала тонкое, хотя и дряхлеющее искусство Карамзина. Радищевский путь — это путь подъема, дерзновенного восхождения на неизведанные высоты человеческой свободы. Карамзин — это уход от жизни, увядающая воля, воспоминание о благородных традициях и скорбь об утере жизненных идеалов.

Тем не менее, как ни противоположны оба течения русской мысли и литературы, о которых шла речь в предшествующих главах, оба они оказались нужны для последующего развития, — не только великий Радищев, но и изящный Карамзин в том лучшем, что в нем было. Они были современники, и те же исторические проблемы волновали их, но ответы на вопросы истории они давали разные. Оба они созрели как художники слова на основе восприятия предромантических литературных веяний, но и сентиментализм у них разный. И самые традиции, воспитавшие их, росли и развивались одновременно под напором тех же исторических событий, начиная от середины века, затем в пору пугачевского восстания; но столкновение и борьба этих традиций были проявлением глубочайшей классовой борьбы в крепостническом государстве. Понятно, что, пока живо было крепостническое государство, пока живы были феодальные устои и пережитки, не могли исчезнуть те и другие традиции, не могла быть снята их борьба и в литературе. Изменяясь и принимая различные формы, радищевское начало в длительном борении с карамзинским живет на всем протяжении русской культуры XIX в.; и великая борьба за народ началась до Радищева в сфере освободительной мысли. Таким образом, глубоко в XVIII в. уходят корни проблемы пушкинской народности. Таким образом, и творчество декабристов, высокая гражданская поэзия, культ древнерусской освободительной героики, — все это возникает не только на основе идеологического опыта Французской революции, но и на основе опыта собственного, русского движения, в поэтическом слове воплощенного и в оде «Вольность» и в «Песнях древних» Радищева.

Глубоко в XVIII в. уходят также корни проблемы реализма. И здесь много материалов для Пушкина было накоплено со времен Фонвизина и Чулкова, и Державина, и Радищева, и Крылова, и Карамзина, и Жуковского. Все эти писатели — и многие другие — не прошли бесследно для всей литературы пушкинского времени в целом. Реалистические элементы сатирической традиции, выросшей из классицизма в XVIII в., отразятся у Грибоедова. Державин, Радищев, Фонвизин, Крылов и даже Карамзин — главным образом через Жуковского, — все они внесли свою долю при построении Пушкиным системы реалистического мировоззрения в искусстве, каждый по-своему способствовал успеху колоссального дела Пушкина и в проблемах созидания языка и стиха, и в проблеме психологического анализа, и в проблемах освободительного миропонимания и социального мышления вообще. Отсюда — посвящение «Бориса Годунова» Карамзину, формула «Фонвизин, друг свободы», воспоминание о Радищеве (первоначальный текст) и о Державине (самый стих, построение, стиль) в пушкинском «Памятнике».

- Н. М. Карамзин, Сочинения, т. I—III, СПб 1848.
- Н. М. Карамзин, Записка о древней и новой России, СПб 1914.
- Н. М. Карамзин, Неизданные сочинения и переписка, СПб 1862.
- Н. М. Карамзин, История государства Российского, т. I—X.
- Н. М. Карамзин, Полное собрание сочинений, т. I, стихотворения,  
под ред. В. В. Сиповского, СПб 1917.
- Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, под ред. Я. К. Грота и  
П. П. Пекарского, СПб 1866.
- С. Пономарев, Материалы для библиографии литературы о Карам-  
зине, СПб 1883.
- М. П. Погодин, Н. М. Карамзин, т. I—II, М. 1866.
- Н. С. Тихонравов, Четыре года из жизни Карамзина. (Собр. соч.  
Н. С. Тихонравова, т. III, ч. I, М. 1898.)
- Я. К. Грот, Очерки деятельности и личности Карамзина. (Труды  
Я. К. Грота, т. III, СПб 1901.)
- В. В. Сиповский, Н. М. Карамзин — автор «Писем русского путе-  
шественника», СПб 1899.
- А. Н. Пыпин, Общественное движение при Александре I, П. 1918.
- А. Я. Кучеров, Н. М. Карамзин. В книге «Карамзин и поэты его  
круга» (Малая серия «Библиотеки поэта» № 7, 1936.)
- Я. К. Грот, Карамзин в истории русского литературного языка (Труды  
Я. К. Грота, т. II, СПб 1899).
-

## ОГЛАВЛЕНИЕ.

	<i>Стр.</i>
I. Время Петра I . . . . .	3
Положение России при Петре I (3). Язык петровского времени (5). Вопросы просвещения (8). Печать (10). Газеты и публицистика (12). Феофан Прокопович (15). Посошков (22). Татищев (23). Театр при Петре I (24). Лирика (33). Повести (37).	
II. Кантемир. Тредиаковский . . . . .	46
Жизнь Кантемира (46). Сатиры Кантемира (49). Переводы Кантемира (57). Стих и язык Кантемира (59). Тредиаковский (61). Реформа стиха (62). „Езда в остров любви“ (66). „Аргенида“ (67). „Тилемахида“ (68). Поэзия Тредиаковского (70). Научные труды Тредиаковского (76). История Роллана (79).	
III. Ломоносов . . . . .	82
Жизнь Ломоносова до 1734 г. (82). Литературные труды Ломоносова в Германии (87). Деятельность Ломоносова как ученого (90). Поэзия Ломоносова (95). Политическая концепция од Ломоносова (98). Темы од Ломоносова (103). Ломоносов и церковь (105). Стиль Ломоносова (107). Ломоносов и язык (116).	
IV. Классицизм. Сумароков. Театр в середине XVIII в. . . . .	121
Классицизм (121). А. П. Сумароков (127). Литературные дебюты Сумарокова (130). Школа Сумарокова 1750-х годов (131). Идеология Сумарокова (132). Литературно-общественная деятельность Сумарокова (138). Литературная позиция Сумарокова (142). Театр в 1730-х — 1760-х годах. Основание русского театра в 1756 году. Волков (144). Трагедии Сумарокова (147). Комедии Сумарокова (154). Поэзия Сумарокова (160). Басни (161). Сатиры и эпиграммы (164). Лирика (165).	
V. В. Майков. Херасков . . . . .	170
Московский университет (170). Литературная группа „Полезного увеселения“ (171). В. Н. Майков (173). Поэтическое творчество Майкова (174). Героико-комическая поэма (175). М. М. Херасков (183). Мироззрение Хераскова и его поэзия (186). „Россиада“ (195).	
VI. Литературные течения, противостоявшие дворянской культуре в 1760—1770 гг. . . . .	201
Ф. А. Эмин (205). Мироззрение Эмина (206). Романы Эмина (209). „Письма Эрнста и Доравры“ (210). В. И. Лукин (212). Лукин-теоретик — драмы (213). Комедии Лукина (214). Разночинцы и литераторы (217). Петровские и бытовые повести (218). „Письмовник“ Курганова (220). М. Д. Чулков и М. И. Попов (222). Фольклорные работы Чулкова и Попова (223). Художественная проза Чулкова и Попова (226). „Пригожая повариха“ Чулкова (228). „Пересмешник“ Чулкова и другие сборники того же типа (230). „Анюта“ Попова (234). Оперы Аблесимова и Матинского (236). Демократическая наука и публицистика (238). Литература крепостного крестьянства (239).	
VII. Русское вольтеррианство. Сатирическая журналистика. Официальная литература . . . . .	243
Положение культуры в России в 1770—1790-х годах (243). Просветители и русское вольтеррианство (244). Екатерина II и идеи просвещения (246). Комиссия нового уложения (249). М. М. Щербатов (250). Сатирические журналы 1769 г. (252). Борьба „Трутня“ и „Всякой всчины“ (260). Союзнники „Трутня“ (264). „Пустомеля“ (266). „Живописец“ (268). „Кошелек“ (274). Роль журналов Новикова в литературе (279). Официальная литература (282). В. П. Петров (283). Произведения Екатерины (287).	
VIII. Массонство. Новиков масонского периода. Начало русского сентиментализма. Богданович. Хемницер . . . . .	291
Крушение идеологии классицизма (291). Массонство (293). Новиков в 1780-е годы (297). Начало русского сентиментализма (303). М. Н. Муравьев (306). Нелединский-Мелецкий, Львов, поэмы-сказки Хераскова (308). Богданович (310). „Душенька“ (313). Хемницер (317).	
IX. Фонвизин . . . . .	322
Юность Фонвизина (323). Фонвизин — политический деятель и писатель (327). Письма из Франции (328). Завещание Панина (331). Социально-политическая	

	идея „Недоросля“ (332). Фонвизин в „Собеседнике“ (336). Художественный метод Фонвизина (339). Проблема бытописания в творчестве Фонвизина (343). Проблема характера у Фонвизина (347). Язык Фонвизина (351).	
X.	Княжнин; Николев; Капнист . . . . .	355
	Радикализация передовой дворянской общественной мысли (355). Я. Б. Княжнин (357). Трагедии Княжнина (358). „Рослав“ Княжнина (359). „Вадим“ Княжнина (362). Комедии Княжнина (369). Комические оперы Княжнина (372). Н. П. Николев (374). „Розана и Любим“ Николева (375). „Сорена и Замир“ Николева (377). В. В. Капнист (380). „Ода на рабство“ (381). Лирика Капниста (382). „Ябеда“ Капниста (383).	
XI.	Державин . . . . .	389
	Биография и творческий путь Державина (390). Идейная характеристика поэзии Державина (400). Язык Державина (406). Художественный метод Державина (408). Тема личности в поэзии Державина (414). „Практицизм“ и мораль од Державина (418). Державин поэт-гражданин (421).	
XII.	Радищев . . . . .	425
	Радищев до 1789 г. (426). Общественная деятельность Радищева в конце 1780-х годов (430). „Житие Ушакова“ (432). Процесс Радищева (433). Философский трактат Радищева (437). Радищев в 1797 — 1802 гг. (439). Тема крепостничества в „Путешествии“ (441). Помещики в „Путешествии“ (442). Народ в „Путешествии“ (443). Тема монархии в „Путешествии“ (448). Тема революции в „Путешествии“ (450). Историзм творчества Радищева (454). Радищев как писатель (456). Наследие Радищева (466).	
XIII.	Крылов . . . . .	471
	Юность Крылова (471). „Почта духов“ (475). „Зритель“ (478). „Санкт-Петербургский Меркурий“ (481). Литературная позиция Крылова и его журналов (486). Крылов после 1793 г. (489).	
XIV.	Карамзин . . . . .	493
	Жизнь Карамзина (494). Идеологическая позиция Карамзина (498). Литературная позиция Карамзина (502). Повести Карамзина (506). „Письма русского путешественника“ (511). Карамзин-журналист (515). Стихотворения Карамзина (517). Карамзин в истории литературного языка (519). Заключение (524).	

## ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть	По чьей вине
53	20	сверху	старик	редакции
81	19	„Виргин“	„Вирши“	типографии
89	10	матери	матери	редакции
281	17	Н. А. Пыпин	А. Н. Пыпин	„
331	12	от кого	от того	„
369	4	снизу	Таким образом.	„



*А. ГУКОВСКИЙ. Русская литература XVIII века*

Государственное учебно-педагогическое издательство Наркомпроса РСФСР. 1939 г.

\* \* \*

Отв. редактор *В. Д. Кузьмина*. Художник *И. Ф. Рерберг*. Уполномочен. Главлита № А-17450. Техредактор *М. И. Натанов*. Корректоры: *В. М. Кутузова* и *М. С. Фридланд*. Сдано в набор 7/VII 1939 г. Подписано к печати 2/IX 1939 г. Индекс У-3. Учпедгиз № 12426. Тираж 50 000 экз. Изд. листов 33. Учетно-авторских лист. 38. Формат бумаги 60×92. Бум. л. 16<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. Тип. зн. в 1 бум. л. 99 200. Заказ № 3085.

\* \* \*

1-я Образцовая типография Огиза РСФСР треста „Полиграф-книга“, Москва, Валовая, 28.