





РУССКИЕ  
ДРАМАТУРГИ

1



РУССКИЕ  
ДРАМАТУРГИ



# РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ

XVIII – XIX ВВ.



*Монографические очерки  
в трех томах*

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:  
Г. П. Бердников, Б. И. Бурсов, Г. П. Макогоненко,  
Б. С. Мейлах, В. Н. Орлов.



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»  
Ленинград • Москва

1959

# РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ

XVIII ВЕК



*Том первый*

Под редакцией  
Г. П. МАКОГОНЕНКО



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»  
Ленинград • Москва  
1959



## 1

Год 1756, когда в Петербурге был создан «постоянный, русский, для представления трагедий и комедий театр», явился важнейшей вехой в развитии русской драматургии. Открытие театра завершало долгий, но плодотворный период исканий, накопления и собирания сил. С первых лет царствования Петра I в России велась интенсивная работа по организации своего национального театра. Продолжая начинания отца, который первым устроил при дворе театр (1672), руководимый приглашенным немцем пастором Грегори, Петр открыл в Москве в 1702 году общедоступный театр. Возглавил его приехавший из Германии режиссер и актер Иоган Кунст. Главные роли во вновь открытой «комеднальной хоромине» исполняли немецкие «комедианты».

После смерти Кунста во главе театра встал Отто Фюрст. Театр под его руководством просуществовал до 1707 года. Отсутствие своего, русского, отвечающего насущным потребностям времени репертуара, несомненно, было одной из главных причин прекращения его деятельности. В театрах петровского времени шли переводные пьесы итальянских или немецких придворных драматургов, или французских поэтов-классиков в переложениях немецких писателей. В большинстве своем они были посвящены историческим темам. Русский зритель знакомился с жизнью и делами знаменитых исторических и легендарных героев, приучался мыслить на примерах истории. Он смотрел пьесы об

Александр Македонском («О крепости Грубстона, в ней же первая персона Александр Македонский»), о Юлии Цезаре («Два завоеванные городы, в ней же первая персона Юлий Кесарь») о Дон-Жуане, «О Баязете и Тамерлане» и т. д.

Многие пьесы рассказывали о мужественных поступках людей, готовых умереть за отечество и самоотверженно бороться с врагами, об их верности долгу, способности преданно любить и героически переносить любые испытания. При всем несовершенстве подобных пьес и психологическом примитивизме их героев, они имели огромное воспитательное значение и для зрителей, и для молодых актеров. К числу подобных пьес относится одна из ранних европейских трагедий нового времени — «Сципио Африкан, вождь римский и погубление Софонизбы, королевы Нумидийския», повествовавшая о героическом поведении Софонизбы, о верности долгу и благородстве Сципиона.

Большое место в репертуаре занимали комедии Мольера («Смешные жеманницы», «Амфитрион», «Лекарь поневоле»). Этот интерес к Мольеру был закреплен в последующие десятилетия, когда комедии великого французского драматурга заняли прочное место в репертуаре русского театра. К сожалению, в это время знакомство с художественными достоинствами мольеровских комедий (равно как и других пьес) затруднялось крайне плохими переводами. Язык переводов, тяжелый, перегруженный варваризмами, витиеватый, был мало доступен русскому, не искушенному в театральном действии зрителю. Профессиональных переводчиков тогда не было, и эту работу выполняли неопытные, далекие от литературы люди, которые часто грубо искажали текст. Так, например, изящная, веселая комедия Мольера «Смешные жеманницы» игралась под нелепым названием «Драгия смеяныя».

Особой любовью зрителей пользовались интермедии — фарсовые или сатирические сценки, использовавшие приемы народного театра (потасовки, натуралистические поступки героев, грубые, порой не очень приличные шутки). Интермедии ставились между действиями больших пьес.

Более успешно в то же время работал школьный театр при московской Славяно-греко-латинской академии. Семинаристы в своих спектаклях опирались на давнюю традицию, идущую из Киево-могилянской академии. Школьный театр имел разработанную теорию, восходившую в конечном счете к поэтике Аристотеля, и довольно обширный репертуар комедий и трагедий. Еще в XVII веке ученый монах и талантливый поэт Симеон Полоцкий сочинил две школьные драмы — «О Новходоносоре» и

«Комедия притчи о блудном сыне». Последняя стихотворная драма (обработка евангельской притчи) носила злободневный характер: в ней отстаивалось право молодых людей путешествовать, учиться и набираться опыта. При этом подчеркивалась необходимость подчинения воле старших, и родителей прежде всего.

Школьный театр XVIII века и оказался способным откликнуться на важнейшие события современности, особенно события политические. В первые десятилетия века на сцене школьного театра было поставлено немало пьес, прославлявших Петра I и победу над шведами («Торжество мира православного», «Свобождение Ливонии и Ингерманландии» и др.). Все эти «действия» ставились на сцене с большой пышностью и парадностью, широко использовались музыка, хоры торжественные, балет. В 1705 году для театра Киевской академии ученым монахом, талантливым поэтом и публицистом Феофаном Прокоповичем (в те годы преподававшим в Академии) была написана сатирическая «трагедокомедия» «Владимир». В образе Владимира поэт прославлял Петра и его реформы, сатирически изображенные жрецы — Курояд, Жеривол и Пеяр — невежественные и корыстные люди, символизировали реакционно настроенных церковников, противников Петра и его дела.

Большое значение для развития будущей комедии имели оригинальные интермедии, особенно сатирического характера. В них зритель узнавал знакомые лица подьячих, взяточников и крючкотворов, пьяниц попов и монахов, староверов, жалующихся на петровские указы брить бороды и носить «немецкое» платье.

В первые десятилетия века школьные театры получили широкое распространение: помимо Москвы шли представления в Новгороде, Твери, Астрахани, Ростове и других городах. Несомненно, успеху школьного театра способствовали так называемые «игрища». Игрищами назывались в ту пору народные театральные представления. Семинаристы — участники школьных театров были выходцами из демократических кругов. Они, конечно, хорошо знали народные игрища. Это знакомство с народными представлениями, этот с детства зародившийся интерес к зрелищам, несомненно, обуславливали широкое участие семинаристов в школьном театре.

В 40-е годы в городах практиковалось устройство во время празднеств самодеятельных спектаклей силами разночинной интеллигенции — студентами, семинаристами, приказчиками, чиновниками. Поскольку в полицию приходило все больше и



больше просьб дозволить играть «комедии», в 1750 году Сенат издал специальный указ, разрешавший устраивать спектакли в частных домах. Растущий из десятилетия в десятилетие интерес к театру настойчиво выдвигал перед русскими литераторами задачу создания своего национального репертуара. Петровские преобразования подготовили условия для успешного развития русской литературы. Усилиями Кантемира, Тредиаковского и Ломоносова к 40-м годам был чрезвычайно высоко поднят уровень поэтической культуры. Именно в пору больших достижений в области поэзии и оказалось возможным приступить к созданию национальной драматургии. Как бы ответом на эту потребность времени и явилась первая русская трагедия «Хорев», написанная в 1747 году молодым писателем Сумароковым. Через два года «Хорев» был сыгран кадетами Шляхетного корпуса, питомцем которого был в свое время и драматург. Спектакль имел шумный успех. Он понравился императрице Елизавете. Вслед за «Хоревым» были сыграны и другие трагедии Сумарокова. Чтобы обеспечить труппу Шляхетного корпуса репертуаром, было высочайше приказано академическим поэтам Ломоносову и Тредиаковскому сочинить по комедии. Ломоносовская трагедия «Тамира и Селим» была поставлена в 1751 году.

Спектакли Шляхетного корпуса пользовались успехом у публики и сыграли значительную роль в создании постоянного русского театра, оттого что кадеты располагали художественно полноценными, истинно русскими драматическими произведениями. На одном из спектаклей кадетов присутствовал молодой ярославский купец, воспитанник Славяно-греко-латинской академии, приехавший по торговым делам в столицу, Федор Григорьевич Волков. Увлеченный увиденным зрелищем, он по возвращении в родной город принялся за организацию самодеятельного театра: подбирал труппу, собирал средства на постройку театрального здания, выбирал репертуар. С декабря 1750 года в Ярославле начались регулярные представления. Предприятие Волкова получило поддержку у зрителей.

В лице Волкова русский театр получил своего Ломоносова — талантливый актер, режиссер, живописец, музыкант Волков всего себя отдал любимому делу. Не удивительно, что вскоре весть об успехах Волкова достигла столицы. Елизавета повелела привезти труппу в Петербург. В феврале 1752 года волковская труппа начала показывать в «Оперном доме» и на сцене немецкого театра подготовленные еще в Ярославле спек-

такли. Первой была показана трагедия Сумарокова «Хорев», затем две другие трагедии того же автора — «Синав и Трувор» и «Гамлет».<sup>1</sup>

Талант молодых актеров был оценен по заслугам. Императрица приказала зачислить Волкова и нескольких других его товарищей в Шляхетный корпус для обучения. После прохождения курса наук Волков с товарищами был зачислен в труппу постоянного столичного театра, созданную специальным указом 30 августа 1756 года. Благодаря тому, что в течение нескольких десятилетий развивался и преуспевал школьный и частный самодеятельный театр, в труппе Волкова оказалось достаточное число талантливых артистов. Кроме Федора Волкова, занявшего в театре положение премьера, быстро получили известность такие одаренные артисты, как И. А. Дмитриевский, Я. Д. Шумский, А. М. Мусина-Пушкина и позднее Т. М. Трояпольская. Именно этими артистами были заложены основы русской сценической школы актерского мастерства. Директором нового театра, фактическим его режиссером был назначен драматург А. П. Сумароков.

Первые годы театр влачил жалкое существование: деньги на содержание труппы отпускались от случая к случаю, русским актерам платили меньше, чем приглашенным актерам гастролирующих в России немецкого, французского и итальянского театров, не было долгое время даже постоянной сценической площадки — спектакли давались в различных домах, в которых создавались специально приспособляемые помещения.

Через десять лет, в 1766 году, была организована Театральная дирекция, ведавшая русской и иностранными труппами. Главным директором театра стал кабинет-секретарь Екатерины II И. П. Елагин, сам занимавшийся драматургией. Его помощниками в 60-е годы были молодые драматурги Лукин и Фонвизин. В конце 70-х годов в Петербурге актер И. А. Дмитриевский создал Вольный российский театр (в нем играли актеры придворного театра) для показа широкой столичной публике лучших пьес, прежде всего русских драматургов.

В 1757 году при помощи актеров Ф. Волкова и Я. Шумского был организован любительский театр при Московском университете, в котором играли студенты. С этого времени стала быстро развиваться театральная жизнь во второй столице.

---

<sup>1</sup> Н. Н. Новиков. Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб., 1772, стр. 37.

Вслед за первым государственным профессиональным театром появились и широко развернули свою деятельность в последней трети века другие, главным образом частные театры в столице, Москве и многих крупных городах России. Это обстоятельство создавало новые, крайне плодотворные условия для развития драматургии. И действительно, как свидетельствует история, за короткий срок — пятьдесят лет — русская драматургия одержала замечательные победы.

XVIII век в России насыщен событиями военной и политической жизни, имевшими всемирно-историческое значение. Этот век ознаменовался созданием и укреплением русского национального государства. Уже в последнем десятилетии прошлого, XVII, столетия со всей силой и очевидностью обнаружилось то, что мешало дальнейшему развитию русского народа и его государства. Россия, занятая многовековой борьбой с татарами, приняв отважно на себя все удары и не допустив орды Чингис-хана в центральную Европу, оказалась стесненной своими европейскими соседями, окруженной врагами, вкуче замышлявшими обессилить государство, превратить его в свою провинцию, в свою колонию. Наступала великая эпоха — должна была решиться судьба «подымающейся нации»,<sup>1</sup> «Московия должна была превратиться в Россию».<sup>2</sup>

Россия — опрощенная страна, стоя на море, была насильственно лишена его, была отрезана от внешнего мира, стиснута железным кольцом Шведской империи. Нужно было прорубить окно в Европу, разорвать это кольцо. Началась война со Швецией, длившаяся двадцать лет и преобразившая всю международную политику. «Великие виктории», одержанные Россией в первые десятилетия века, военно-экономические и культурные реформы Петра I, преобразившие облик страны, использование в небывалых доколе масштабах сил и возможностей поднимающейся нации — все это сделало Россию могучей державой, навечно определило ее независимость и право самостоятельно жить и развиваться, превратив ее в решающий фактор всей международной политики, в страну, которая умела «судьбы мира держать на весах своего могущества», — как говорил Белинский. Именно об этом всемирном итоге петровской эпохи и писал Энгельс: «В Европе оставались лишь три державы, с которыми приходилось считаться: Австрия, Франция, Англия... И вот лицом к лицу с этими тремя великими державами, раз-

<sup>1</sup> К. Маркс, Ф. Энгельс. Собр. соч., т. X, стр. 227.

<sup>2</sup> К. Маркс. История секретной дипломатии XVIII века, гл. VI.

деленными традицией, экономическими условиями их жизни, политическими или династическими интересами, или завоевательными вожделениями, запутавшимися в бесконечных распрях, постоянно старающимися перехитрить друг друга, — лицом к лицу с ними стояла единая, однородная, молодая, быстро растущая Россия, почти неуязвимая и совершенно недоступная завоеванию».<sup>1</sup>

Но императорская власть Петра упрочила господство дворянского класса, усилила кабалу крепостничества, довела тяжесть порабощения до наивысшего предела. Самодержавие в XVIII веке оформилось как «чиновничье-дворянская монархия»,<sup>2</sup> в которой огромную роль играла бюрократия, служилые сословия. В отдельные периоды, указывал Ленин, самодержавие выступало с политикой «просвещенного абсолютизма».<sup>3</sup>

При Петре окончательно закрепили за дворянами поместья, ранее дававшиеся «на прокормление», чем укрепились и экономические права помещичьего класса. На протяжении всего столетия дворянство будет добиваться расширения сословных привилегий и усиления своей власти над крестьянами. Крестьянство отвечало на угнетение многочисленными бунтами. Вторая половина века была ознаменована великими битвами народа со своими поработителями за изменение условий своего социального бытия, за ликвидацию того строя, который обрекал их быть «пленниками в отечестве своем», за политическую свободу.

Укрепление русского национального государства выдвигало задачу развития и формирования национальной культуры в целом, художественной литературы, литературного языка, в частности. Ломоносов отлично это понимал. «Россия, — писал он, — распространяясь широко по вселенной, прославясь победами, доказавшими преимущество в храбрости и самым высокомысленным супостатам, поставив свои пределы в безопасности и привлеки к себе прилежное внимание окрестных народов, яко важнейший член во всей европейской системе, требует величеству и могуществу своему пристойного и равномерного великолетия»<sup>4</sup> в науках и искусствах.

Судьба молодого русского театра зависела от успехов литературы. В развитии новой русской литературы огромную роль

<sup>1</sup> К. Маркс, Ф. Энгельс. Собр. соч., т. XVI, ч. II, стр. 12—13.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 17, стр. 47.

<sup>3</sup> Там же, т. 15, стр. 309.

<sup>4</sup> Сборник отд. русского языка и словесности, т. VIII, № 1. СПб., 1871, стр. 307.

сыграло творчество ранних русских просветителей Кантемира, Тредиаковского и особенно Ломоносова. На их же долю выпала забота о развитии просвещения в России.

Преемники Петра I отказались от политики просвещенного абсолютизма. Дворянство, вышедшее в это время на авансцену истории и усердно проявлявшее политическую активность, строило свою дворянскую, аристократическую, подчеркнуто классовую культуру. Для Ломоносова было очевидно, что решение огромной задачи просвещения своей родины без привлечения сил русского народа, всех его сословий невозможно. Глубоко веря в неисчерпаемые творческие силы своего народа, он постоянно — в теоретических и поэтических работах — доказывает необходимость привлечения самых широких кругов общества к государственной, общественной, культурной деятельности. Ломоносов многократно заявлял, «что может собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов российская земля рождать». Одним из плодов его культурной деятельности и явился разработанный совместно с Шуваловым проект учреждения в центре государства — Москве — университета. По первому ломоносовскому предложению при университете должны были быть организованы три гимназии для обучения и подготовки будущих студентов из дворянства, мещанства и крестьянства. В результате правительственного вмешательства крестьяне были исключены из числа тех, кто мог учиться в гимназии и в университете. В документах, составленных Шуваловым и Ломоносовым для Сената, была определена задача русского университета — готовить «национальных достойных людей в науках».

И Московский университет справился с возложенными на него задачами. Из числа уже первых воспитанников вышло несколько замечательных деятелей русской культуры — ученых, драматургов, философов, просветителей, под идейным воздействием которых будет развиваться литература 70-х и 80-х годов. В первую очередь следует назвать имена драматургов Фонвизина и Попова, писателя-просветителя Новикова, проявлявшего страстный интерес к театру и готовившего книгу «История Российского театра».

Расцвету литературы с начала века мешал страшный гнет религиозно-церковной идеологии. В петровскую эпоху церковь утратила свое бывшее политическое и идеологическое влияние и литература была освобождена от сковывающих ее пут. Для решения новых задач следовало покончить с отсталостью, овладеть культурными и художественными ценностями, накоп-

ленными всем человечеством. Без учета многовекового литературного опыта народов мира нельзя было строить здание большой и богатой национальной литературы. Кантемир и Тредиаковский сознательно ставили своей задачей поднять новую русскую литературу на уровень лучших достижений литературы европейской. В ту пору во многих европейских государствах и в первую очередь во Франции и Германии господствующим литературным направлением был классицизм. Кантемир и Тредиаковский, а позже Ломоносов, опираясь на опыт французской и немецкой литературы, заложили основы русского классицизма.

Русский классицизм возник как исторически необходимое явление, отвечавшее жизненно важным, назревшим потребностям. Оттого он и определил бурный рост поэзии и драматургии, оказался способным сделать литературу активной выразительницей своего времени, участницей великого дела просвещения отечества. Особо велики заслуги перед литературой Ломоносова, определившего ее содержание, темы и задачи. Ломоносовская поэзия свидетельствовала, что главная тема русских писателей — патриотическая любовь к отечеству, забота о благе и процветании России. «Радеть о благоденствии общества» — вот главная обязанность писателя, по мысли Ломоносова. В статье «О качествах стихотворца рассуждение», напечатанной в 1755 году, Ломоносов четко сформулировал свое понимание гражданских обязанностей писателя. Научная эрудиция, знание правил поэтических и лучших сочинений писателей всего мира — обязательные условия развития таланта. Но «правила одни стихотворческой науки не делают стихотворца». «Мысль его рождается как от глубокой эрудиции», так, и это прежде всего, от гражданского понимания своего долга. «Ежели из правил политических знаешь уже должность гражданина, — писал Ломоносов, — то стихами богатство мысли не трудно уже украшать». Свое «Рассуждение» Ломоносов завершил знаменитой ссылкой на Цицерона: «Цицерон о стихотворце говорит: «В безделицах я стихотворца не вижу, в обществе гражданина видеть его хочу, перстом измеряющего людские пороки».

Первые драматические сочинения для вновь созданного театра писались именно в этой атмосфере борьбы за гражданственность литературы. И театр в России с первых своих шагов стал школой гражданского воспитания, высокой кафедрой, с которой проповедовались идеи общественного блага и патриотического служения отечеству.

В области языка необходимо было провести ряд реформ, общий смысл которых сводился к ограждению его от влияния иностранщины и полному освобождению от церковнославянизмов. Ломоносов создает ряд специальных теоретических работ: в 1748 году «Риторику», в 1755 — «Российскую грамматику», в 1757 — статью «О пользе книг церковных в российском языке».

В 1748 году он писал: «Язык, которым Российская держава великой части света повелевает, по ее могуществу имеет природное изобилие, красоту и силу, чем ни единому европейскому языку не уступает».<sup>1</sup>

В статье «О пользе книг церковных в российском языке» Ломоносов развернул свою теорию «трех стилей», которая имела основополагающее значение для складывающейся новой литературы вообще и драматургии в частности. Средний стиль, по Ломоносову, «состоять должен из речений больше в российском языке употребительных, куда можно принять некоторые речения славянские в высоком стиле употребительные, однако с великою осторожностью, чтобы слог не казался надутым. Равным образом употреблять в нем можно низкие слова, однако, остерегаться, чтобы не опуститься в подлость».

Дело было не только в том, что реформа Ломоносова практически решала задачу демократизации и «концентрации живых сил русского литературного языка».<sup>2</sup> Создавая учение о трех стилях, предлагая писать драматические сочинения средним стилем, Ломоносов тем самым указывал правильный путь развития драматургии: «Сим стилем писать все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия». Требование Ломоносова употреблять в драматических сочинениях «обыкновенное человеческое слово», поскольку без него нельзя представить правдиво «живое действие», сыграло опромную роль в драматургии, определив движение ее по пути жизненно правдивого показа чувств, мыслей и поступков героев трагедий и комедий. Более того, по Ломоносову, при написании комедий автор даже мог свободно использовать просторечные «низкие» слова. Несомненно, такая вольность создавала еще большие условия для жизненно правдивого раскрытия драматических характеров.

---

<sup>1</sup> М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч., т. III. Изд. Академии наук СССР, М. — Л., 1952, стр. 83.

<sup>2</sup> В. В. Виноградов. Очерк по истории русского литературного языка XVIII — XIX вв. М., 1938, стр. 97.

История свидетельствует, что русская комедия XVIII века развивалась именно в этом направлении.

Огромное значение имела и реформа стихосложения, осуществленная Тредиаковским и Ломоносовым. Драматические сочинения были освобождены от импортированной чужеземной силлабики и получили размер, соответствующий строю и духу русского языка, учитывавший все его богатства, всю его выразительность, энергию и силу.

В области политики Ломоносов стоял на позициях просвещенного абсолютизма. Но эта политическая теория не плод книжной мудрости, не дань времени и определенной социологической школе. Убеждение, что именно просвещенный монарх может осуществить программу социальных преобразований в отечестве, было обобщением практической деятельности Петра Великого. Именно поэтому политическая теория Ломоносова была лишена умозрительности, она опиралась на реальную практику и на недавний опыт одного из царей. Вот почему в обращении к Елизавете, а затем и к Екатерине Ломоносов, призывая вернуться к политике Петра I и следовать его пути, разрабатывал обширные программы экономического, промышленного, политического и культурного развития России. И при этом важно подчеркнуть, что в ломоносовских программах совершенно отчетливо проступает забота о благосостоянии народа, о процветании отечества. Вся деятельность Ломоносова носила в этом смысле своеобразный представительный характер — он выступал от имени народа, народ говорил его голосом.

Два жанра — сатира и ода благодаря опытам ранних просветителей получили наибольшее развитие. Перед русской литературой открывались широкие возможности дальнейшего расцвета. Она была оплодотворена великими идеями, располагала энергичным и звучным тоническим стихом и, освобожденная от монополии церковнославянищины, опиралась на богатства русского языка. Эта плодотворная традиция была подхвачена и развита в следующие десятилетия. Практически были подготовлены условия для рождения национальной драматургии. Огромная роль в развитии русской трагедии и комедии принадлежит А. П. Сумарокову, выступившему в конце 40-х годов, и созданной им школе, развернувшей свою деятельность уже в 50-е годы.

Творчество Сумарокова, директора первого постоянного театра, ведущего и самого плодовитого драматурга, естественно, занимает центральное место в 50-е годы. Один из энергичных



и умных идеологов русского дворянства, Сумароков стоял на враждебных Ломоносову-просветителю позициях. Не интересы народа, а права дворянства, не пафос строительства национальной русской культуры, а энергичное создание рафинированной культуры господствующего класса, культуры, которая должна соответствовать высокой политической роли в самодержавном государстве российского «благородного сословия», — вот что вдохновляло Сумарокова. Но было бы ошибкой не видеть, что объективно огромная практическая деятельность Сумарокова, поэта и драматурга, выходила часто за узкие рамки и задачи, которые ставил перед собой Сумароков-политик. Исторически дело складывалось таким образом, что долгое время главными деятелями русской культуры, русского общественного движения были дворяне. Создаваемая ими в XVIII веке литература, обслуживая интересы своего класса, в лучших своих образцах выражала и общенациональные интересы, входила в сокровищницу бурно развивавшейся русской культуры.

Сумароковская школа закрепила успехи, достигнутые на предшествовавшем этапе развития, ушла победы Кантемира, Тредиаковского и Ломоносова, практически обеспечив расцвет прежде всего поэзии и драматургии. В 50-е годы из учеников Сумарокова необходимо назвать Хераскова, Елагина, Ржевского. В следующее десятилетие сумароковская школа, пополнившись новыми именами — Майкова, Княжнина, Богдановича, Николаева, стала определять облик и драматургии, и поэзии.

Выступая теоретиком школы, определяя ее эстетический кодекс, Сумароков в 1747 году издает отдельной книгой две эпистолы — «О русском языке» и «О стихотворстве». Так же как и Ломоносов, он дает высокую оценку русскому языку: «Прекрасен наш язык, способен ко всему», — говорит он. Заботясь о просвещении своего класса, пропагандируя моральный кодекс чести русского дворянина, формулируя свое учение о правах и обязанностях дворянина перед отечеством, Сумароков требовал от произведения литературы глубокого содержания, проповедовал идеалы честного, мужественного служения государству, исполнения долга, смирения личных страстей во имя высоких гражданских обязанностей дворянина. Объективно эти требования к литературе, и в частности к драматургии, оказывались во многом близкими к программе Ломоносова.

Еще более, чем теоретические взгляды, изложенные в эпистолах, общественное значение имела этическая программа Сумарокова, выраженная с огромной эмоциональной силой в трагедиях, которые с успехом шли в театре.

Из девяти написанных Сумароковым трагедий шесть — «Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор», «Аристана», «Семира», «Димиза» — были написаны в период с 1747 по 1758 год. Они то и сыграли решающую роль в формировании русского трагического репертуара. Поставленные театром, они служили для молодых драматургов образцом. Силой своего авторитета Сумароков надолго определил круг тем и политическую проблематику складывающейся русской трагедии, поэтику драматического повествования и метод изображения человека в театре.

По Сумарокову, каждый дворянин рожден для того, чтобы управлять государством, руководить вверенными ему людьми.

Дворянско титло нам из крови в кровь лияется,  
Но скажем: для чего дворянство нам дается?  
Коль пользой общества мой дед на свете жил,  
Себе он плату, мне задаток заслужил.

Это врожденное высокое право дворянина налагает на него в то же время обязательство быть верным долгу. Рационалист Сумароков верил, что разуму принадлежит роль творца истинно счастливых (как они представлялись ему) отношений между людьми в обществе. Разум, по его мнению, определяет идеальные нормы человеческого поведения. Страсти — стихийные, темные силы — постоянно уводят человека на путь угождения чувствам, которые принижают достоинство личности. Каждый человек, по Сумарокову, должен суметь смирить свои страсти и руководствоваться нормами разума. Дворянин в силу своего политического положения в обществе обязан был быть прежде всего образцом истинного человека, чьи поступки определяются кодексом чести, исполнением долга.

Герои сумароковских трагедий — правители (дворяне или монархи), те, от чьей воли зависит судьба других людей. Постоянный конфликт его трагедий — противоречия между страстью и честью, между чувством и долгом. Пафос трагедии — показ подавления бунтующих человеческих страстей и торжество долга, разума, чести.

В условиях самодержавно-крепостнической России такая драматургия имела, несомненно, важное общественно-воспитательное значение. С высокой кафедры театра зрителя убеждали, что истинно прекрасное, моральное начало в человеке состоит в выполнении своего долга, — долга перед отечеством, перед народом, перед людьми, что истинно прекрасный человек — это человек, владеющий своими чувствами, смиряющий страсти. Подобное содержание придавало трагедиям Сумарокова особый

героический характер. Дворянская молодежь — главный зритель русского театра — воспитывалась в духе идей гражданского долга, патриотического служения отечеству. Без сумароковских трагедий не была бы написана и лучшая гражданская трагедия Княжнина «Вадим Новгородский», сыгравшая большую роль в формировании сознания молодых декабристов. Плеханов первым обратил внимание на этот характер трагедий Сумарокова: «Трагедия Сумарокова воспитывала зрителей не своими эстетическими достоинствами; они были совершенно ничтожны. Ее воспитательное значение обуславливалось теми нравственными и политическими понятиями, которые выражались в речах ее действующих лиц». Далее Плеханов так уточняет свою мысль: «многие из этих понятий до сих пор очень подходят к нашим». Из всех нравственных и политических понятий, пропагандировавшихся Сумароковым, Плеханов особо отличает понятие о долге вообще и о долге перед своей родиной, в частности о свободе совести и «снисходительного отношения властителя к своим подданным».

Справедлива и общая плехановская оценка воспитательного значения трагедий Сумарокова: «Как ни узки были по обстоятельствам времени пределы политической мысли Сумарокова, но и она, высказываясь в его стихотворениях, и особенно в его трагедиях, совсем не извращала понятий тогдашних русских людей, а очищала их, так как все-таки предъявляла к правителям известные требования, шедшие вразрез с правилом московского деспотизма: мы можем по одному своему усмотрению казнить и жаловать своих холопов».<sup>1</sup>

Но не только нравственные понятия привлекали зрителя в сумароковских трагедиях. Драматург открыл ему новый мир, с большим мастерством показав образы русских женщин: Оснельды в «Хореве», Ильмены в «Синаве и Труворе», Семиры в «Семире», Димизы в «Ярополке и Димизе» и, наконец, Ксении в «Димитрии Самозванце».

До Сумарокова подобных образов в литературе не было. В напряженном действии, в идейном поединке, в жестокой схватке с людьми большой воли и еще большей власти раскрывался обаятельный характер женщины, исполненной достоинства, ума и мужества. Женщины Сумарокова выступали в трагедиях как сильные, волевые и высоконравственные натуры. По своим чувствам, мужеству, пониманию долга, уму и, наконец, по сво-

---

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов. История русской общественной мысли, кн. 2. М. — Л., 1925, стр. 235, 243.

ему стремлению самостоятельно решать собственную судьбу они были равны мужчинам. Но общественно-правовое положение женщины в действительности обязывало ее всегда подчиняться чужой воле — отца или князя. И тогда героиня трагедии показывала пример исполнения своего долга: подчиняясь и уступая насилию, давая согласие выйти замуж за нелюбимого, она оставалась при этом всегда верной своей истинной любви, оставалась нравственно чистой и целомудренной. Какой же ценой добивалась этого русская девушка? Она использовала безусловно принадлежащее ей право распоряжаться своей жизнью и — убивала себя. Оттого-то женские образы сумароковских трагедий овеяны духом героическим, они показаны живущими на таком высоком нравственном уровне, когда спокойно и просто могут совершить подвиг.

Современники очень высоко оценили общественную заслугу Сумарокова как одного из основоположников русского театра.

«Основатель российского театра, — писал автор журнальной заметки о Сумарокове, — услужил он тем России больше нежели Корнелий Франции... ибо Корнелий исправил и возвысил своими прекрасными произведениями французския позорища, а г. Сумароков создал и, не имея предшественников, дал вдруг восчувствовать сие наиболее трудное и трудное творение разума человеческого».<sup>1</sup>

Творческая практика Сумарокова-драматурга закрепила победу классицизма в театре. Используя достижения великих французских драматургов XVIII века, молодой, крепнувший, набирающий силы русский классицизм в то же время не был сколком с западноевропейских образцов. Условия общественно-политического развития России, национальные традиции и, наконец, время наложили на него свою неповторимую печать, определили его своеобразие, своеобразие политическое и эстетическое.

Забота об упрочении политического господства дворянства заставляла Сумарокова и его учеников заниматься просвещением своего класса. В программу просвещения входило воспитание кодекса чести, внушение высоких общественно-политических понятий. Воспитание и внушение это достигалось не только позитивной декларацией со страниц журналов и со сцены необходимых правил, но и обличением тех, кто отступал от кодекса чести.

<sup>1</sup> «Санкт-Петербургский вестник», 1778, ч. I, стр. 39—40.

Одной из особенностей русского классицизма явилось широкое и бурное развитие в нем сатирического направления. Сумароков создает русскую басню, определив ее дальнейший расцвет. Драматургический талант поэта проявился и в басне — каждая из них представляет небольшую драматическую сцену. «Басня есть малая комедия, — писал современник Сумарокова, — все различие их в том, что в оной звери бывают разумны, а в сей люди часто глупей скотов и что еще хуже, злее зверей».<sup>1</sup>

Одновременно с басней — «малой комедией» — Сумароков писал «большие» комедии. Они фактически положили начало русской сатирической комедии, которая в следующих десятилетиях достигнет в творчестве Фонвизина высокого художественного уровня. Утверждению комедии на сцене русского театра способствовали и переводы. Характерно, что в первые годы существования театра на сцене господствовал Мольер. Только за 1757 год публика увидела семь комедий великого французского драматурга; за пять лет было сыграно не менее двух десятков комедий. Все это, несомненно, подготовило расцвет оригинальной комедии в следующие десятилетия, когда в этом жанре выступили М. М. Херасков («Безбожник», 1761; «Ненавистник», 1770), Б. Е. Ельчанинов («Награжденная добродетель», 1764 и «Наказанная вертопрашка» — издана в 1769), А. Карин («Россиянин, возвратившийся из Франции», 1769) и, наконец, Д. И. Фонвизин со своими «Бригадиром» и «Недорослем».

Цель комедии, по Сумарокову, — «издевкой править нрав». Стараясь обличать ненавистные ему пороки, комедиограф обращал внимание на явления «низменные», на реальную практику людей. Комедия, писал переводчик «Женитьбы Фигаро» молодой литератор Александр Лабзин, «не переходит за черту обыкновенных пороков, картины ее списываются с образцов, какие представляют ей обыкновенные нравы; предметы свои заимствует она из общежития. Каким же образом выставить гнусность порока, не представя по крайней мере одного порочного? Как показать картину прубого невежества без Скоттина, худого воспитания, без Митрофанушки».<sup>2</sup>

Годы торжества русского классицизма совпали с триумфальным наступлением по всем странам Европы нового искусства — сентиментализма. Сумароков, отлично понимая опасность новой эстетики, отчаянно сопротивлялся распространению в России модных произведений. Когда появился русский перевод мещан-

<sup>1</sup> Предисловие А. Л. (Александра Лабзина) к книге «Фигарова женитьба». М., 1787, стр. XI.

<sup>2</sup> Там же, стр. X—XI.

ской драмы Бомарше «Евгения», он решительно выступил против ее постановки, написал письмо Вольтеру, ища у него поддержки. Но то были тщетные попытки: слезная драма энергично вытесняла трагедию, стремясь занять ее место в театре. Более того, новая эстетика стала оказывать влияние на ярких приверженцев классицизма. Так, друг и соратник Сумарокова, один из вождей классицизма — Херасков, наряду с трагедией, одой, героической эпопеей, стал писать слезные драмы. Количество же переводов увеличивалось с каждым годом: русский зритель и читатель смотрел и с интересом читал драмы Мерсье, Дидро, Бомарше и других европейских драматургов.

Борьба сторонников сентиментальной «слезной драмы» с классицизмом способствовала скорейшему высвобождению писателей от деспотической власти нормативной поэтики, заставляла их пристальнее вглядываться в окружающую действительность, стремиться к полноте изображения жизни. Переводчик «Женитьбы Фигаро» Александр Лабзин высоко оценивал творчество Бомарше, обращал внимание своих читателей на главное достоинство переводимой им комедии: «Вместо нападения на один порочный характер... автор употребил смелость поместить кучу таких злоупотреблений, кои раздирают общество».<sup>1</sup>

Решительный отказ от одного из принципов классицизма «нападать только на один порочный характер», ориентация на изображение «кучи таких злоупотреблений, кои раздирают общество», и позволили Фонвизину в своем «Недоросле» заложить основы русской реалистической комедии.

В течение четырех десятилетий классицизм был господствующим литературным направлением. С середины 60-х годов положение начало меняться. Все менее могла отвечать требованиям времени литература классицизма. Писатели-просветители и писатели-разночинцы стали искать иных путей в искусстве. Развертывавшаяся общественная борьба предъявляла новые требования и к писателям-классицистам. Начинался кризис классицизма. Сохраняя ведущую роль в литературе и театре до конца века, классицизм в то же время резко менял свой былой облик. В те же 60-е годы в поэзии и драматургии стали появляться произведения, написанные с враждебных нормативной поэтике позиций.

---

<sup>1</sup> Предисловие А. Л. (Александра Лабзина) к книге «Фигарова женитьба», стр. XIV.

В 60-е годы XVIII столетия в России стала складываться просветительская идеология. Процесс этот шел бурно: тому причиной были и вставший на повестку дня самодержавно-крепостнического государства крестьянский вопрос, и рост крестьянских восстаний, и созыв Комиссии для составления нового Уложения, и многое другое. К началу 70-х годов в России уже начали действовать просветители — философ Яков Козельский, писатель и издатель Николай Новиков, драматург Денис Фонвизин, популяризатор и пропагандист просветительской идеологии Николай Курганов.

В XVIII веке в ряде государств Европы и прежде всего во Франции активно развернулась борьба с феодализмом. Капитализм во Франции наступал особенно решительно. В обществе зрели силы, которые должны были покончить с политическим и экономическим режимом господствующего класса — дворянства. Просвещение как идеология окончательно и сформировалось в эту эпоху борьбы с феодализмом.

Во Франции мощное и идейно богатое движение буржуазного Просвещения сложилось в 40—50-е годы XVIII века: «Великие мужи, подготовившие во Франции умы для восприятия грядущей могучей революции»<sup>1</sup> и прежде всего Вольтер, Дидро, Гельвеций, Гольбах, Руссо выступили решительно и революционно, став во главе великой борьбы. Французское Просвещение было последовательной воинствующей антифеодальной идеологией.

Как западные, так и русские просветители были проникнуты горячей ненавистью к крепостничеству и всем его порождениям в социальной, экономической и юридической областях, выступали с защитой свободы, отстаивали интересы народных масс, главным образом крестьян. Проповедуемое просветителями «царство разума» не могло быть не чем иным, как буржуазным обществом. Именно поэтому они были буржуазными просветителями, вожаками буржуазии, но лишенными своекорыстия. В области политики просветители отстаивали концепцию просвещенного абсолютизма.

Политические убеждения просветителей порождали и соответственную тактику. «Проводить свои цели при дворе, осуществлять их при помощи государей — такая тактика характе-

<sup>1</sup> К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные произведения в двух томах. т. I. М., 1955, стр. 16.

ризует определенную историческую и довольно продолжительную фазу развития буржуазного Просвещения. Государи и их дворы остаются всегда для этого Просвещения только средствами для осуществления их целей».<sup>1</sup>

В России политическую теорию французских просветителей решила использовать Екатерина II в своих целях. Сознание, что эти страшные вольнодумцы в сущности сторонники монархии, проповедующие мирный путь к общественному благу, определило отношение Екатерины к просветительству, возникновение ее личных связей с энциклопедистами, сделало ее изобретательной и дерзкой во всех затеваемых демонстративных действиях.

Русскому и французскому Просвещению свойственны общие черты — ненависть к крепостничеству и его порождениям, вера в мирный, просветительский характер социальных преобразований, отстаивание интересов народа. Но своеобразие исторических и социальных условий развития России определило и некоторые особенности идеологии русского Просвещения.

В XVIII веке в России темп развития капитализма возрастал из десятилетия в десятилетие. Исторически это было глубоко прогрессивным явлением. На арене общественной борьбы появился новый класс — буржуазия. Но русская буржуазия предпочла политике борьбы в союзе с крестьянством за революционное обновление России политику ожидания реформ и приспособления старых форм государства к своим нуждам. Она не оказалась способной ликвидировать экономическую отсталость России. Вот отчего, например, в XVIII веке, в период великой антифеодальной борьбы русских крепостных, буржуазия потребовала, чтобы ей разрешили наряду с дворянством владеть крепостными. Трудно найти другой пример такого откровенного выявления антидемократической сущности собственно буржуазной идеологии, чем это требование права владения крепостными.

Русское крестьянство в течение почти двух столетий боролось самоотверженно и беспрестанно, но одиноко. Отсутствие союзника — гегемона, которым в эпоху борьбы с феодализмом могла быть только буржуазия, рождало трагизм крестьянских восстаний крепостнической эпохи. Прежде всего они оказывались обреченными. Будучи стихийными, неорганизованными, они были лишены ясной политической программы борьбы. Более того, крестьянское движение к тому же оказывалось не в

---

<sup>1</sup> Ф. М е р и н г. Литературно-критические статьи, т. 1. М., 1934, стр. 471.



состоянии самостоятельно создать свою политическую теорию, выработать свою политическую программу. Идеиному движению русских крестьян были свойственны такие, например, черты, как патриархальная вера «в доброго барина», как царистские убеждения, всегда разоружавшие народ в подлинно демократической борьбе за свободу.

В ходе беспрестанных восстаний русских крепостных складывалась демократическая идеология, определялись и выработывались народные требования, народные чаяния и идеалы.

Своеобразие социально-исторического развития России определило особенности освободительного движения. Три класса действовали в этом движении. Буржуазия не была тем классом, который определил бы хотя бы один из этапов русской революции. Первых революционеров дало дворянство. В дальнейшем освободительное движение шло по пути все большей демократизации.

Декабризм опирался на замечательные традиции русского Просвещения XVIII века, начавшего борьбу с царизмом и крепостничеством. Важнейшей особенностью развития русской общественной мысли XVIII столетия и было формирование в России просветительской идеологии. Русское Просвещение XVIII века (с 60-х годов) подняло впервые знамя антифеодальной борьбы. Не буржуазия, а дворянство выдвинуло из своей среды первых просветителей. Не буржуазным, а дворянским было это Просвещение, и оно явилось прямым идейным предшественником дворянской революционности. Радищев, деятель огромного исторического масштаба, связал два этапа русской общественной мысли.

В своем развитии русское Просвещение прошло через два этапа: первый — 60-е — начало 70-х годов, второй — 80-е — начало 90-х годов. Рубежом было пугачевское восстание. Но и первые просветители начали свои труды в 60-е годы не на пустом месте. Они опирались на опыт огромной практической работы и идейное наследие своих непосредственных учителей и Ломоносова прежде всего.

Формирование русского Просвещения определялось реальными условиями политической жизни страны, обострением социально-политических противоречий крепостнического государства. «Вряд ли найдется другая страна в мире, где бы крестьянство переживало такие страдания, такое угнетение и надругательство, как в России». <sup>1</sup> Во второй половине XVIII века

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 8, стр. 300.

гнет крепостничества принял особо жестокие формы. Возраставшие из десятилетия в десятилетие права дворян были записаны в специальных самодержавных указах «о вольности дворянской» и «жалованных грамотах». Крестьян полностью отдали на «милость и попечение» помещиков. Ответом на эту политику самодержавно-помещичьего государства явились крестьянские восстания. Умножавшиеся из года в год крестьянские бунты становились фактором внутренней политики — их боялись уже не только помещики, но и правительство. Год восшествия на престол Екатерины II ознаменовался десятками бунтов. Царствование ее проходило в зареве больших и малых восстаний. Непряженный характер борьбы крестьянства за свои права в 60—70-е годы определил лицемерно-либеральную, полную фарисейских обещаний реформ, а на деле цинично-крепостническую и деспотическую политику Екатерины.

Созыв Комиссии для составления нового Уложения в 1767 году был одним из спекулятивных политических маневров Екатерины. Пушкин с полным основанием назвал эту затею Екатерины «отвратительной фарсой». Она нужна была новой императрице для обмана дворянской оппозиции, для распространения легенды, что в лице Екатерины взошел на русский престол «просвещенный монарх», желающий «советоваться с представителями нации» по поводу создания нового законодательства, жаждущий искоренить «злоупотребления и неустройства». На практике вся законодательная работа Комиссии была сведена правительством Екатерины к нулю, ее деятельность оказалась бесплодной.

Но в то же время не подлежит сомнению, что созыв и работа Большого собрания Комиссии — самое крупное политическое событие в жизни страны до восстания Пугачева. Главным в работах Комиссии была, бесспорно, деятельность Большого собрания. Здесь читались указы, здесь обсуждались поставленные властью и депутатами вопросы, здесь разгорались споры, здесь определялись характер и содержание работ всех частных комиссий. Изучение «дневных записок» Большого собрания позволяет сделать вывод, что из множества частных вопросов два оказались определяющими, заполнившими большинство заседаний, вызвавшими самые ожесточенные прения. Этими вопросами были: права дворянства и права крестьянства.

Обсуждение Комиссией вопросов о дворянстве и крестьянстве разделило ее на два враждебных лагеря. Дворянские депутаты стремились добиться еще больших прав и укрепле-

ния своей власти, пытаюсь совсем предотвратить возможность какой-либо регламентации со стороны правительства их взаимоотношений со своими крепостными. Крестьянские же депутаты и поддерживавшие их дворянин Григорий Коробьин и майор Яков Козельский со всей решительностью отстаивали необходимость безотлагательного вмешательства власти в отношения помещиков и крестьян — с целью ограничения прав дворянства и защиты «питателей всякого состояния людей». Они поставили вопрос о дворянской жестокости и бесчеловечных притеснениях лишенного всякой защиты крепостного крестьянина, о неслыханных «разорительных отягощениях». Как видим, Комиссия оказалась втянутой в обсуждение самых коренных вопросов экономической и политической жизни России тех лет. Несомненно, в выступлениях крестьянских депутатов нашел выражение зревший в недрах народа естественный и закономерный протест против жестокой кабалы крепостничества.

Вопросы, обсуждавшиеся в Комиссии, были восприняты передовой русской литературой как первоочередные. Благодаря выступлениям крестьянских депутатов, громкогласно с трибуны заявивших о народных нуждах, отягощениях и чаяниях, подвергших, правда, лишь с моральных позиций, суду «благородное сословие», рассказавших о его бесчеловечности, жестокости, дикости в отношениях с крепостным, осудивших дворянство за тунеядство и паразитизм, — благодаря всему этому литература смогла сделать решительный шаг к сближению с действительностью. Способствовал тому и тот факт, что многие литераторы служили в Комиссии или были тесно связаны с ее работой. Вот почему в творчестве таких писателей, как Н. И. Новиков, В. И. Майков, М. И. Попов, А. А. Аблесимов и Д. И. Фонвизин, мы находим прямой след влияния этого крупнейшего политического события.

Прежде всего Комиссия разбудила Николая Новикова. Политические споры в Комиссии стали школой его гражданского воспитания. Требования, выдвинутые крестьянскими депутатами, стали в известной мере его программой. Первым откликом Новикова явился его журнал «Трутень». Две темы — положение крестьянства и паразитизм, тунеядство дворянства — стали в центре внимания сатирика. Фонвизин не пошел столь далеко, как Новиков. Но споры в Комиссии определили и его тему — сатиру на российское дворянство. Дворянские депутаты, выступая в Комиссии, защищали привилегии своего класса, ссылаясь на его заслуги в прошлом, на свою «породу», на свое «бла-

городство», знатность, родовитость и т. д. Крестьянские депутаты зло и беспощадно высмеивали эти претензии дворянских лидеров — Щербатова, Нарышкина, Глазова, Вяземского и других. Решительно выступая против сословно-дворянского пренебрежения к народу, против именованя народа «подлым словом», они дерзко заявляли при этом, что чаще всего именно в благородном сословии можно встретить подлых, аморальных людей. Положение в обществе, занимаемое дворянством, — заявляли крестьянские депутаты, — обязывает его к общепольной деятельности на благо отечества. Дворяне же, толкующие свое право на владение крестьянами как право на безделье, тунеядство, — являются недостойными членами общества.

Вопросы, поднятые в Комиссии, обсуждались в кругу начинающих писателей, недавних ее сотрудников. Желание откликнуться на события литературным словом еще более сплотило их. К 1769 году центром кружка становится Новиков. С мая 1769 года Новиков приступает к изданию сатирического журнала «Трутень», привлекая к сотрудничеству в нем своих друзей. С первых же листов в журнале принимают активное участие Майков, Попов, Аблесимов. В 1770 году во втором своем журнале «Пустомеля» Новиков публикует фонвизинское сатирическое сочинение «Послание к слугам моим». В 1772 году Новиков будет издавать свой лучший сатирический журнал «Живописец».

На страницах «Трутня», «Адской почты» (издатель Ф. Эмин), а с 1772 года «Живописца» была широко развернута борьба с бюрократией, паразитирующим дворянством и галломанией. Перед читателями журналов проходила вереница героев из дворян: тут были чиновники и столичные щеголи и щеголихи, провинциальные помещики и военные, светские молодые люди и деревенские недоросли, вертопрахи и матери приказные. Читая собственные признания этих персонажей, подслушивая их речи, читатель улавливал у всех этих разных и непохожих друг на друга героев что-то общее, типическое.

Таким общим родовым признаком оказывалась социальная практика этих людей. Все они дворяне, все они живут за счет своих крепостных. Оттого все они живут вне сферы нужной обществу деятельности, оттого всем им, крепостникам, и свойственны общие принципы жизни, привычки, душевные качества. Всем им присуща ненависть к труду. «Для чего без нужды трудиться!» — восклицает один из таких персонажей Новикова. «Поди в отставку, — советует другой, — да приезжай домой:

ещь досыта, спи сколько хочешь, а дела за тобой никакого не будет». Именно крепостное право, неустанно показывает Новиков, создавало условия для праздности с самого детства, определяя всю последующую жизнь как жизнь бездельника, трутня, ненужного человека. Один из таких молодых дворян, осознавший следствия худого воспитания, сообщал о себе в журнале: «От праздности... произошли все мерзости исполненные дела, а вольность сделала меня отважным и наглым на все предприятия».

Другая общая черта всех этих худовоспитанников — презрение к знанию, к наукам и учению. «А учение? О! ета ненужная тягость совсем брошена», — говорит столичный щеголь. Еще отец в свое время внушал ему: «деды наши и прадеды ничему не учились, да жили счастливо, богато и спокойно». Отрицая пользу образования, они передавали из рода в род другие, «доходные» науки: как брать взятки («поделись с начальством так и концы в воду»), как судиться за бесчестье, как отдавать деньги в рост, как «драть шкуру с крепостных» и т. д.

Жизнь трутней стирала с дворян человеческое достоинство, уничтожала все индивидуальные, драгоценные черты личности. Но чем больше торжествовало скотское, тем энергичнее шла утрата всяких связей этих людей с родиной, со своей национальностью. Невежественные и дикие, они умудрялись быть космополитами, ненавистниками России, русской культуры, русского языка, своих соотечественников. Один из этих Скотининых так определил свое отношение к отечеству: «Я не знаю русского языка. Покойный батюшка его терпеть не мог; да и всю Россию ненавидел».

Не желая служить своему отечеству, презирая русский народ, отданный им на растерзание, огражденные законом от какой-либо деятельности, они силою крепостного права были обречены на утрату всех связей со своей страной, со своим народом. Для Новикова представители «благородного» сословия — какие-то башибузуки, рассматривающие Россию как неприятельскую землю, которую можно терзать и грабить, чтобы жрать, спать и развратничать. Чиновники, помещики, петиметры избражены Новиковым сатирически, это жестокие люди без роду и племени, утратившие достоинство, честь и совесть.

Подобная литературная практика Новикова вызывала ярость у Екатерины II. В своем журнале «Всякая всячина» она попыталась припугнуть смелого писателя, поспешила указать дозволенные границы сатиры. Новиков не согласился с предложенными рецептами. Между «Трутнем» и «Всякой вся-

чиной» летом 1769 года развернулась страстная полемика. В споре с коронованным автором определились две принципиально отличные друг от друга точки зрения на сатиру: просветительская и правительственная. Вынужденная признать существование в государстве различных «неустройств», Екатерина, чтоб нейтрализовать будущую сатиру, сформулировала «правила» терпимой правительством критики. Прежде всего она требовала, чтобы при показе «неустройств» не обвиняли ее, всякий раз оговаривая, что императрица делает все, чтобы процветал ее народ. В «неустройствах» виноваты люди — и чиновники, и те, кто на них жалуется, ибо и тем и другим свойственны слабости. Слабости же заслуживают не обличения, но сочувствия и снисхождения. Объявив все чудовищные преступления продажных судейских чиновников, представителей местных властей и «жестоких» помещиков «слабостями», Екатерина надеялась, что послушные ей писатели будут писать «улыбательную» сатиру.

Спор о сатире, развернувшийся на страницах сатирических журналов, имел огромное значение и для театра. Передовые драматурги усвоили просветительский взгляд на сатиру. Писатели правительственной ориентации следовали за указанием Екатерины. Сама императрица в своих комедиях 70-х годов давала пример «улыбательной» сатиры. Опыт сатирических журналов в изображении общественных пороков самодержавного государства, смелый показ Новиковым социальной обусловленности этих пороков были использованы театром. Сатирические персонажи, появившиеся впервые на страницах «Трутня» и «Живописца», возродились к новой жизни на театральной сцене.

Заговорив смело и открыто о судьбе крепостного крестьянства, о паразитизме дворянства, Новиков-писатель объективно отразил прозную борьбу «хлебопашцев» за свою волюность. Острота социальных и политических проблем, поднятых на страницах «Трутня» и «Живописца», определила поваторскую эстетическую позицию Новикова-писателя.

За плечами Новикова был опыт русской литературы — Кантемира, с одной стороны, и Ломоносова, с другой. Деятельность Кантемира открывала плодотворнейшую линию развития русской литературы. По словам Белинского, «сатирическое направление со времени Кантемира сделалось живою струею во всей русской литературе». <sup>1</sup> Оно было «благодетельно» и «важно» и в конечном счете определило появление и расцвет сатирической

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI. Пг., 1917, стр. 184.

журналистики 1769 года и писательскую деятельность Новикова. Руководствуясь живой потребностью русской жизни, Новиков тем самым вставал на путь отрешения от канонов дворянского классицизма, создавая свою эстетику «действительной живописи». Новиков-писатель требовал, чтобы предметом искусства был реальный, исполненный мучительных контрастов и противоречий социальный мир, чтобы литератор показывал больные стороны жизни, боролся с ее уродствами. Сатира для Новикова была поэтому главным оружием в этой борьбе.

В своих эстетических исканиях Новиков стремился опереться иногда на художественный опыт трудового народа. В этом отношении примечательно внимание Новикова к пословицам как той форме народного творчества, в которой наиболее ярко и лаконично запечатлелось отношение народа к вершителям его судеб. Пословица, начиная с «Трутня», сопровождает Новикова во всей его литературной деятельности. Она служит и орудием сатиры, и средством нравовучения.

Кроме того, Новиков стремился использовать пословицу при создании характера сатирического персонажа. Он начинает оценивать практику крепостников пословицами народа и социальный опыт народа кладет в основание своей эстетики «действительной живописи».

В эпоху, когда в русской общественной жизни крестьянский вопрос оказался главным, перед литературой встала новая тема — народ, его положение, условия жизни, его самосознание, его культура, его духовный мир. Писатели-просветители первые воплотили эту тему в художественных образах. Неоценимую помощь в решении новой задачи оказало народное творчество. Вот почему для писателей-просветителей характерен интерес к песням и пословицам народа. В 1769 году вышел «Письмовник» Н. Курганова, где содержался свод пословиц и напечатано несколько песен. Как показывают факты, не только Новиков, но и Фонвизин, Аблесимов, Попов, Крылов при изображении трудящегося человека, условий его жизни, а также при обличении дворян-помещиков всегда опирались на пословицы и песни народа.

Начиная с 60-х годов просветители, как мы уже видели, стали требовать от писателей резко критического, сатирического отношения к действительности, направляя их внимание на самые больные стороны общественных отношений России: положение крепостного, паразитическую жизнь дворянства, произвол и беззакония представителей местной и центральной власти, деспотические действия самодержавной императрицы. Тем самым раз-

вивать сатиру в тех конкретно-исторических обстоятельствах значило не только повышать общественную активность и боеспособность литературы и театра, но и способствовать их сближению с действительностью. Отстаивание интересов народа направляло внимание поэтов и драматургов к условиям его жизни, его быту, культуре. Беспреданно расширялось идейное содержание литературы, и это не могло не вызвать обновления форм и поэзии, и драматургии, и прозы, пересмотра правил классицизма.

Возникнув на почве сословной феодальной идеологии, классицизм был явлением глубоко прогрессивным для своего времени. Разработанный им художественный метод с богатством жанров способствовал, по сравнению с предшествовавшим этапом, несравненно более широкому охвату жизненного материала литературой. Высокие жанры — трагедия, ода, героическая поэма — рассматривали человека со стороны его отношения к обществу и государству. Они выполняли воспитательную функцию, учили смирять личные чувства во имя общего, поднимали человека до подвига, воспитывая мужество и верность долгу.

Средние жанры — элегии, песни, стансы, анакреонтическая ода — рассматривали человека со стороны его частного бытия. В стихах этих жанров описывались те или иные возможные состояния человека или возможные отношения между людьми (любовь, дружба, разлука, счастье, смерть и т. д.). И здесь классицизм, показав относительное богатство состояний человеческого духа, также воспитывал читателя, ибо учил культуре чувства.

Но в самой эстетической системе классицизма таилось глубокое и роковое противоречие. Как и всякое искусство, классицизм был призван отражать жизнь. Эстетический же кодекс классицизма ставил перед окружающей писателя действительностью препоны в виде правил. Правила заставляли строго отбирать материал, и многое оказывалось за бортом, лишалось права на свое воплощение. Реальная человеческая практика, жизнь общества представляла в «очищенном», идеальном виде. Человек и общество оказывались переданными без истинного богатства, присущего им, без сочности, яркости, сложности и противоречивости живой жизни. В искусстве господствовала схема, логически холодная мысль, математическая отрешенность от жизни.

Участие в политических и социальных событиях, общественная практика, условия социального бытия беспреданно



обогащали писателя, способствовали быстрому накоплению жизненного материала, который не мог находить своего исхода в главных и ведущих жанрах. В этих обстоятельствах определилась особая роль «низкого» сатирического жанра в русской литературе. Правила предусматривали, правда, крайне ограниченно, но все же предусматривали проникновение «низкой» действительности, реальной практики людей в басню, в комедию, в героико-комическую поэму. Высокие жанры оказались наиболее отдаленными от жизни, поскольку живая практика людей, как низкая, «грязная» действительность, не могла быть в них изображена. Оттого они дольше всего и сохранялись во всей своей непорочной чистоте. Низкие жанры и прежде всего комедия прямо и непосредственно испытывали на себе «штурм» действительности, поскольку правила разрешали изображать кое-что из этой «низкой» действительности, правда, с определенным пренебрежительным отношением к ней. В комедиях правила не так мешали художнику еще и потому, что в них можно было обращаться к живой речи народа, к его пословицам. А в пословицах, по словам Гоголя, «уже в самом образе выраженья в них отразилось много народных свойств наших». <sup>1</sup> Тем самым драматурги оказывались способными передавать поступки и поведение русского человека в какой-то мере национально обусловленными, ярче и определеннее рисовать картины русской жизни.

Чем интенсивнее шло вторжение реальной действительности в литературу и театр, тем значительнее с каждым годом был этот прорыв в нормативной поэтике. Еще в творчестве Сумарокова этот прорыв отчетливо проявился в сатирических жанрах. В басне он, забыв о дисциплине, давал возможность проявиться своему индивидуальному чувству и вступал в беседу с читателем. Это обращение к языку народа, к меткому слову, поговорке, пословице и делало его басни яркими, жизненно убедительными, полными драматизма и динамики сценами, «малыми комедиями». В больших комедиях отступничество проявилось в том, что, «позабыв» изобразить порок, Сумароков начинал изображать порочных. Это еще не было и не могло быть типическим обобщением. Но драматург обращал внимание зрителя на единичного реального носителя порока, на конкретную личность, известную ему, поэту, и людям его круга. Так им был создан особый, не предусмотренный классицизмом тип памфлетной ко-

---

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII. Изд. Академии наук СССР, 1952, стр. 392.

меди. Жизненной достоверности в ней было куда больше, чем в комедиях на общий порок.

Политическая и социальная борьба определила и разделение между писателями передового лагеря и дворянскими деятелями по вопросам эстетическим. В конечном счете просветители отказались от классицизма и выработали новую эстетику, которая пробивала дорогу реализму и народности. То была сложная и противоречивая работа. Не сразу находились нужные поэтические формы для нового содержания. Вот почему богатый опыт классицизма, созданные им традиции еще долго использовались литературой новых идей вообще и драматургией в частности. Каким мощным было влияние на литературу нового идеологического течения, можно видеть из того, что лучшим произведением драматургии 60-х годов оказалась комедия Фонвизина «Бригадир», написанная с позиций просветительства.

Развитие в России просветительства подорвало монополию собственно дворянской идеологии. В те же 60-е годы происходит оформление и других антидворянских течений. В литературе появляются разночинцы (Чулков, Попов, Аблесимов), все активнее начинает звучать голос представителей молодой буржуазии. Новую литературу интересовала реальная жизнь с ее противоречиями, окружающий человека своеобразный, неповторимый быт, демократический герой, его судьба, его горести и его стремление к счастью. Рационалистическая поэтика классицизма, как уже говорилось выше, мешала воплощению нового содержания. Оттого сложение новой эстетики «действительной живописи», которая развивалась в направлении реализма, сопровождалось борьбой с классицизмом. Борьбу вели и писатели-просветители, и писатели демократического лагеря. Уже в 60-е годы начинает меняться облик литературы: главное место занимает проза. Пишутся романы, в многочисленных журналах появляются произведения различных прозаических жанров (письма, очерки, путешествия и т. д.). В драматургии все большее место начинает занимать прозаическая комедия.

Значительным событием в театральной жизни 60-х годов было появление комедий новых драматургов — В. И. Лукина (1737—1794) и Б. Е. Ельчанинова (1744—1769). Огромная работа Сумарокова и его школы по созданию репертуара для театра все же не могла полностью удовлетворить запросы жизни. Из года в год росла потребность в новых комедиях. Чтобы удовлетворить спрос, заказывались многочисленные переводы. На сцену хлынул поток развлекательных (главным образом французских) комедий, переведенных не писателями-профессиона-

лами, а любителями театра — дилетантами. Переводная развлекательная комедия не очень пришлась по вкусу русским зрителям, среди которых с каждым годом появлялось все больше разночинцев. При этих обстоятельствах и определилась эстетическая позиция новых молодых драматургов. Они стремились не забавлять, а воспитывать зрителя, обращая его внимание на реальные пороки русской жизни и русских людей.

Лукин в 60-е годы пишет несколько комедий: «Мот, любовь исправленный», «Пустомеля», «Награжденное постоянство» и, наконец, «Щепетильник». Ельчанинов создает комедию «Награжденная добродетель». Все эти драматические сочинения, объединенные единством эстетических позиций, противостояли комедиям Сумарокова. Авторы решительно объявляли, что хотят показывать именно русскую действительность, изображать жизнь и быт русских людей. Эта ориентация на сближение театра с жизнью, несомненно, была прогрессивной.

Наиболее значительной для театра оказалась деятельность Лукина. Он поставил задачу демократизации театра, создания своего, национального репертуара. Но избранные им пути решения этой важнейшей задачи противоречили замыслу. И Лукин, и другие драматурги его круга, видя засилие в русском театре переводных пьес (что объяснялось как идеологической политической дворянства, так и младенческим состоянием русского театра), выступили против этого явления и, ратуя за национальную драматургию, объявили необходимым «склонять их (чужие пьесы. — Г. М.) на русские нравы». Рассматривая театр как средство воспитания, Лукин заявлял: «Мне всегда несвойственно казалось слышать чужестранные речения в таких сочинениях, которые должны изображением наших нравов исправлять не столько общие всего света, но более участные нашего народа пороки».<sup>1</sup>

Так возникли комедии, переложенные на русские нравы. Переделка не была радикальной — ставились русские имена, названия русских городов, изображались отдельные русские обычаи, в других случаях вводились конкретные «русские пороки». Комедия Ивана Елагина — начальника Лукина — «Русской-француз», например, являясь «склонением на русские нравы» комедии Гольберга, обличала галломанию русских дворян. Правда, сюжет гольберговской комедии очень подходил к этому — молодой дворянин, побывав в Париже, возвращался на родину ярким французоманом.

<sup>1</sup> Сочинения и переводы Владимира Лукина, ч. 2. СПб., 1765, стр. V.

Идейная позиция драматургов, подобных Лукину, несомненно, была компромиссной. Она отражала новые явления русской жизни, формирование в России буржуазной идеологии. Молодая русская буржуазия, не ведя политической борьбы с дворянством, не воевала и с дворянским искусством. Она лишь считала, что, наряду с существующим дворянским искусством, должно быть искусство, обслуживающее и выражающее ее интересы. Так появились в 60-е годы романы Эмина, Комарова и др. Характерно, что один из откровенных идеологов молодой русской буржуазии Федор Эмин в своей творческой практике как раз осуществлял то, что декларировал Лукин, — он пытался «склонять на русские нравы» идейно близкие ему европейские произведения. Наиболее ярким образчиком такого «склонения» является роман Эмина «Письма Эрнеста и Доравры» — идейное приспособление к уровню и потребностям русской буржуазии знаменитого романа Руссо «Новая Элоиза».

Несомненно, начало развития капитализма в России в XVIII веке имело важное значение. Появившаяся буржуазия стала создавать свою идеологию, которая, несмотря на ограниченность, все же являлась относительно прогрессивным явлением уже в силу своего антифеодалного, антидворянского содержания. Но, не будучи вожаком крестьянских масс, буржуазия не стояла в авангарде идеологической борьбы, не являлась борцом за подлинный демократический и революционный переворот. Вот почему буржуазные писатели России, такие, как Эмин, Лукин, Плавильщиков и другие, никогда не поднимали антикрепостнической темы, стоя в общенациональной борьбе на более правых позициях, чем писатели-просветители — Новиков, Фонвизин, Крылов, не говоря уже о революционере Радищеве.

Непоследовательность Лукина в осуществлении своего намерения содействовать демократизации театра не должна помешать объективно оценить проделанную им работу. Лукин печатал свои комедии, снабжая их предисловиями, в которых отстаивал принципы содержательной драматургии, обращался с патриотическим призывом к драматургам воссоздавать «русский характер», изображать жизнь не знатных и чиновных, а простых людей. Нельзя забывать и того, что его комедии, с успехом шедшие на сцене, формировали вкус не только зрителей, но и начинающих писателей.

Изображение «русского характера» являлось исторически наиболее важной задачей, которая вставала перед всей литературой, и в частности перед драматургией. Так был сделан новый, еще очень робкий шаг в развитии искусства.

Известный историзм и демократизм, свойственные всему русскому Просвещению в целом, определили особый интерес просветителей к национальному русскому характеру. Новиков, Фонвизин, а позже Крылов стали показывать национальную обусловленность нравственного кодекса изображаемых ими героев. Молодой поэт Державин, убежденный монархист, успешно делавший карьеру в крепостническом государстве, был захвачен идеологией Просвещения и оттого оказался чуждым дворянскому искусству классицизма и сентиментализма. В его сочинениях, по словам Белинского, уже «видна практическая философия ума *русского*»; по сему главное отличительное их свойство есть «народность, 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». <sup>1</sup>

Только реалистическое искусство способно открыть «тайну национальности» характера, только писатель-реалист может смотреть на изображаемые им явления жизни глазами своего народа.

Но реалистическое искусство, подлинная народность, раскрытие «тайны национальности» каждого героя не приходит вдруг. Новое искусство рождается сложно, трудно и всегда в противоречивых конкретно-исторических обстоятельствах. Факты свидетельствуют, что важный вклад в этом направлении уже в середине 60-х годов сделан демократическими драматургами. Вместе с просветителями, поставившими проблему изображения «национального характера», находится Лукин и его опыты, его борьба за русскую самобытную драматургию, изображавшую русских героев.

Свой вклад в решение проблемы национального характера внесли основоположники комической оперы — нового жанра русской драматургии — А. А. Аблесимов (1742—1783) и М. И. Попов (1742—1790). Вслед за просветительской литературой, прямо опираясь на опыт Новикова, впервые сделавшего крестьян героями своих произведений, напечатанных в «Трутне» и «Живописце», Аблесимов и Попов вывели на театре в качестве основных героев крестьян.

Появление комической оперы в России открыто связано с главным общественно-политическим событием эпохи (работа Комиссии для составления нового Уложения), с антифеодальным идеологическим течением — просветительством. Аблесимов

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 1. СПб., 1900, стр. 339—340.

и Попов вместе с Новиковым служили в Комиссии, были свидетелями разгоревшихся споров по крестьянскому вопросу в Большом собрании, объединились после закрытия Комиссии вокруг новиковского журнала «Трутень», принимая в нем участие в качестве постоянных сотрудников. В этих условиях и были написаны две комические оперы — «Мельник — колдун, обманщик и сват» Аблесимова и «Анюта» Попова. Первой на сцене была поставлена «Анюта» — в 1772 году. «Мельник» увидел свет ramпы значительно позже — в 1779 году.

В деле демократизации театра комическая опера — жанр, получивший в последующее десятилетие широкое развитие и популярность — сыграла большую роль. На сцене вдруг восторжествовала быденная жизнь. Зрители увидели быт и нравы русской деревни, познакомились с духовной культурой народа (многочисленные песни, пословицы и т. д.).

60-е и 70-е годы, как видим, определили интенсивный рост молодого русского театра. Такой темп развития обусловлен тем, что театр с самого своего возникновения не стоял в стороне от острейших общественно-политических вопросов современности. Он решал насущнейшие важнейшие задачи, воспитывал, отстаивал просветительские идеалы, обнажал политические и социальные пороки екатерининского государства. Но первые десятилетия существования русского театра только подготавливали эпоху его подлинного расцвета и наибольших достижений. Такой эпохой были 80-е и 90-е годы, годы «Недоросля» Фонвизина, «Вадима Новгородского» Княжнина, «Ябеды» Капниста, «Подписы» Крылова.

### 3

Осенью 1773 года на далеком Яике вспыхнуло восстание, которое оказалось началом еще небывалого в России по своему размаху вооруженного движения многих тысяч крепостных крестьян, заводских рабочих, угнетенных башкир.

Восстание русских крепостных против Екатерины II за своего «хорошего царя» сильнее всего подрывало официальную легенду о просвещенном характере екатерининского самодержавства, о наступлении в России «златого века». Крестьянское восстание выявило с необычайной глубиной деспотический характер русского абсолютизма, его реакционно-феодалное содержание. Тем самым русской литературе были завещаны две важнейшие темы: борьба с крепостным правом и борьба с деспотическим режимом самодержавия.

Но этому могучему стихийному движению крестьян за свою свободу не суждено было победить. Восстание было жестоко подавлено. Однако вооруженная борьба русских крепостных оказала огромное влияние как на всю последующую политику крепостнического государства, так и на общественную жизнь страны.

Крестьянская война, как крупнейшее политическое событие, определила идеологическую борьбу в дворянском обществе и литературе. Прежде всего перед прогрессивной частью дворянства встал целый ряд совершенно ясных политических вопросов, от которых нельзя было отмахнуться, не считаться с которыми было невозможно. И, как свидетельствуют факты, литературное движение, развернувшееся в 80-х годах после разгрома восстания, протекало под знаком решения этих вопросов. Русские передовые писатели, каждый по-своему, сознательно или бессознательно, но как-то соотносили свою деятельность с требованиями народа и, в меру преодоления своей дворянской сословной ограниченности, разделяли чаяния и надежды страдавшего в рабстве крестьянства. Большинство из них испытывало общедворянский страх перед восстанием, революционной энергией народа, и это стало их бедой. Но, не принимая революционного пути решения основной задачи социально-политической жизни России, они в то же время понимали, что нельзя, занимаясь литературой, забывать о положении русских крепостных, о выдвинутых ими требованиях. Единственным писателем, который не испугался восстания, а оправдал его, понял до конца справедливость вооруженной борьбы и одобрил требования крепостных, был Радищев.

Победа екатерининского самодержавства, с одной стороны, и страх перед неукротимым гневом восставшего народа, с другой, способствовали консолидации дворянства вокруг своей «казанской помещицы».

Правительство Екатерины спешило воспользоваться плодами своей победы для укрепления власти и поверженного авторитета. Прежде всего, извлекая по-своему понятия уроки крестьянской войны, приступили к перестройке административного аппарата и усилению власти дворян на местах. Екатерина стала создавать вместе с Потемкиным полицейское государство. В год казни Пугачева было издано «учреждение для управления губерний» (1775) — первый законодательный опыт императрицы после разгрома крестьянского восстания. Россия была разделена на 50 губерний, каждая из которых получила разветвленный административный аппарат, сплошь состоявший из дворян, назначенных правительством или выбранных самими

помещиками. Укрепляя дворянскую диктатуру на местах, Екатерина предоставляла широкие права русским помещикам в целях предотвращения возможных новых бунтов. Через десять лет, идя навстречу желаниям «благородного сословия», она издала «Жалованную грамоту дворянству», определившую их «права» и преимущества. Указы в эти годы шли непрерывной чередой, и Екатерина кокетливо жаловалась в письмах своему агенту и представителю энциклопедистов Мельхиору Гримму, что она «больна легисломанией».

Усиливая полицейские функции государства, Екатерина не забывала и о необходимости идеологического укрепления своей власти. Полтора года десятки тысяч крестьян пушками и рогатинами, ружьями и вилами, наконец, — и это было ново и беспримерно — письменно, в многочисленных манифестах, в этих «прелестных письмах», ниспровергали славу «матери отечества» и легенду о том, что в России утвердился «золотой век». Жестоко расправившись с бунтовщиками, Екатерина спешно принялась за восстановление поверженного крестьянской войной и втоптанного Пугачевым в грязь своего авторитета. Как никогда в этих условиях, выявилась необходимость в «карманных» поэтах. В первых рядах таких писателей оказались прежний любимец Василий Петров, юный питомец университета Ермил Костров и сумароковский ученик поэт Ипполит Богданович.

Год разгрома крестьянского восстания и казни Пугачева ознаменовался началом беспримерной активности официальных, купленных «случайных» поэтов. Прославляется Екатерина — «законодательница», «мать отечества», «премудрая». В чудовищно бездарных длинных одах перечисляются заслуги русской императрицы перед Россией. Богданович приступает к созданию крупной поэмы «Душенька», наполненной комплиментами Екатерине.

«Непослушание» русского народа после пугачевского восстания было очевидным. Народ своими действиями, своими политическими манифестами громогласно заявлял: ему ненавистно рабство, ненавистно екатерининское самодержавство. Демократическая идеология вторгалась в общественную жизнь России. Громкий голос народа привлекал к себе внимание. К нему начинали прислушиваться. И тогда Екатерина поняла, что мало утверждать авторитет с помощью «карманных» поэтов. Мало возводить силами энциклопедических умов «алтарь». Оказывается, необходимо еще считаться с мнением народа, с голосом угнетенных. И, не останавливаясь ни перед чем в достижении своих политических целей, Екатерина и на этот раз решает под-



крепить свой авторитет, «мнением народа». В момент жестокой и дикой расправы с крестьянством возникает циничный и наглый план фальсификации истории народа, начинается беспримерная фальсификация народного творчества. Чередой идут «исторические сочинения», комедии, «подражания Шакеспиру», ученические «Записки касательно Российской истории», «почительные» сказки и пословицы.

В художественном отношении комедии Екатерины не представляют ценности. Драматургически вялые, написанные бесцветным, невыразительным, порой даже безграмотным языком, эти произведения лишь только по жанровым признакам можно назвать комедиями. Комизм в них незатейлив и примитивен. Даже в своих лучших комедиях (70-е годы) — «О, время!» (свободная переделка комедии Геллерта) и «Имянины госпожи Ворчалкиной» — Екатерина не создает сколько-нибудь запоминающихся образов.

Не будучи наделена талантом, Екатерина усердно и много писала. Она писала потому, что ей необходимо было бороться с теми идеями и с теми влияниями, которые оказывала на общество литература передового прогрессивного лагеря. И кто знает, может быть, Екатерина и не взялась бы за литературу, окажись в рядах созданного ею правительственного фронта более или менее талантливые писатели. Ей приходилось самой хлопотать о том, чтобы своевременно хвалили и прославляли ее царствование, чтобы вовремя подвергались разгрому ее противники. Отсюда политическая заостренность всех ее произведений. Они всегда писались по какому-либо конкретному поводу. Сказки — для целей политического воспитания подраставшего внука; сатирические фельетоны во «Всеякой всячине» (1769) и «Собеседнике любителей российского слова» (1783—1784) против непокорных: Новикова, Эмина, Фонвизина и других; комедии «О, время!», «Имянины госпожи Ворчалкиной» по замыслу — памфлеты на московских дворян — «болтунов», «сплетников», то есть были направлены против либеральной оппозиции, центром которой считалась Москва. Комическая опера «Горе-богатырь» была написана по случаю победы над шведами: не дождаввшись, пока купленные писатели воскурят фимиам, Екатерина, нимало не смущаясь, принималась его «курить» сама.

Особо активно драматургическая деятельность Екатерины развернулась в 80-е годы. Только в 1786 году на Эрмитажном театре были представлены три ее комедии: «Обманщик», «Обольщенный» и «Шаман Сибирский». Столичный зритель, увидев эти комедии, сразу понял, что под предлогом обличения «московской заразы» мартинизма удар наносился известному

человеку в России, главе московского просветительного центра — Николаю Новикову. Столичное общество неодобрительно встретило эти комедии. Москва даже не поставила на сцене царские упражнения.

В основе литературной деятельности Екатерины лежало антипросветительское представление о характере и роли литературы. В письме к Чернышеву Екатерина писала: «Моралисты трудятся над исправлением злоупотреблений; но достоверно ли, что род людской способен усовершенствоваться?» Поэтому она приходила к заключению, что «человек не способен переделывать себя ни нравственно, ни физически». И в своих сатирических очерках, обличительных комедиях Екатерина преследовала не нравоучительные, или моралистические, но политические цели, издавая свои сочинения, как административные распоряжения. Поэтому не случайно то, в высшей степени любопытное обстоятельство, что вслед за литературными произведениями императрицы издавались ее указы, которые и подводили итог литературной борьбе. Так, закрытием журналов Новикова кончилась полемика 1769—1770 годов, запрещением печататься — литературная борьба с Фонвизиним. После выхода комедий Екатерины были разгромлены либералы и масоны. Но к концу 80-х годов Екатерина уже отказалась и от такого излишне сложного метода борьбы. От политики заигрывания с просветительством она перешла к политике открытой реакции. С Радищевым, с Княжниним и Новиковым она жестоко расправилась, не прибегая к литературе.

Исторические сочинения Екатерины утверждают одну и ту же идею: самодержавие в России всегда было истинным благом подданных и появилось оно вследствие полной невозможности самих русских справиться с задачей политического управления («призвание варягов»). Особенная же черта русского народа — образцовое послушание. Зная это, русский народ и живет по созданной им самим пословице: «не так живи, как хочется, а так живи, как бог велит». Русские крестьяне, — утверждает Екатерина, — усвоили мудрость: «чего нет, того не спрашивай», поэтому они знают, что только «тому будет счастливо, кто пахать не ленив».

Таковы были «внушения» Екатерины, и они определяли программу действий реакционной — правительственной и дворянской литературы в 70-е и 80-е годы. Борьба с этими «внушениями» составила главный смысл деятельности Фонвизина, Новикова, Крылова. Выступивший к концу 80-х годов Радищев будет бороться как революционер не только с крепостнической литературой, но и с крепостническим государством.

«По именному монаршему повелению» Богданович сочинил несколько театральных представлений на пословицы «Не всякого дело судить и рядить», «Сердцем делу не поможешь» и др. В 1786 году в ответ на просьбу Екатерины он написал комедию по мотивам поэмы «Радость Душеньки». В следующем году в честь 25-летия царствования Екатерины сочинил драму «Славяне». Все эти драматические опыты, невзирая на одобрение императрицы, успеха у публики не имели.

Часть дворянских писателей, ранее выражавших недовольство некоторыми действиями Екатерины, такие, как Сумароков и Майков, испугавшись крестьянского восстания, быстро примирились с правительством и стали писать в духе увещаний Екатерины: Сумароков — оды, Майков — пастушескую драму с музыкой «Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель» (1777). Последняя представляла собой помещичью идиллию, утверждавшую, что в деревнях процветает блаженство, потому что там сидит гуманный, «добродетельный» помещик. Смерть оборвала деятельность этих писателей: Сумароков умер в 1777 году, Майков — в 1778 году.

Некоторые дворянские писатели заняли в эти годы нейтрально-выжидательную позицию: они отсиживались и молчали. Однако отдельные публиковавшиеся ими в тот период произведения все же заставляли власть насторожиться. Княжнин, например, сочинил комедию «Несчастье от кареты», где хотя и крайне осторожно, но все же проводил мысль, что крестьяне в современной деревне бедствуют. Николев выступил с комической оперой «Розана и Любим», где опять были выведены мужики, жалующиеся на свою судьбу, где совсем не было «сельского счастья», которое по приказу Екатерины надлежало находить в деревне.

Крестьянская война, углубившая кризис крепостничества, не только сплотила массу помещиков вокруг трона, но и послужила причиной развития сентиментализма как идеологии перевооружающегося дворянства. Часть интеллигенции, бывшая ранее в дворянской оппозиции к екатерининскому режиму или тяготевшая к ней, после крестьянской войны не могла не понять, что то был первый и грозный сигнал: кончалась одна эпоха, начиналась другая. Херасков, Муравьев, Кутузов — эти предвестники Карамзина — первыми осознали, что дворянство исторически перестало быть силой, способной побеждать. Более того, они начинали чувствовать, что ему суждено сойти с исторической арены. Как ни страшна, как ни враждебна была им борьба крепостных за свою свободу, они все же не могли не понимать, что надвигается исторически неотвратимая катастрофа. Французская революция, по-

валившая феодализм во Франции, прояснила эту историческую неизбежность окончательно.

Исторический пессимизм ускорял процесс крушения старых основ феодального мировоззрения, помогал формированию новых социально-исторических воззрений дворянства. Из мира, где господствуют Потемкин и жестокие крепостники, где поднимается с рогатиной мужик, ожесточившийся на своих властителей, из мира, чреватого великими социальными и политическими потрясениями, эта дворянская интеллигенция предпочитала бежать.

Масонство гостеприимно раскрыло им свои двери, научая презирать бренную, временную жизнь здесь, на земле, открывая путь к истинному и единственному блаженству — к вечной жизни «там», в загробном мире. Миру зла они стали противопоставлять более устойчивую, с их точки зрения, «правду» — богатство открытого внутреннего мира личного «я». И здесь-то философия сентиментализма оказалась живительным бальзамом. Именно поэтому после пугачевского восстания на базе масонства и начал развиваться в России сентиментализм.

В 70-х годах в русскую литературу хлынул поток переводов сентиментальных сочинений английских, французских и немецких авторов. В авангарде шла «слезная драма», затем поэзия и проза — Стерн и Юнг, Руссо и Мерсье, Геснер и Ля-Шоссе, Геллерт и Виланд. За переводами пошли и подражания. За ними первые робкие собственные опыты. Начала складываться новая дворянская литература, отражавшая кризис крепостнической системы, воинствующая в своей проповеди пассивности, бессмысленности всяких попыток изменить существующие несправедливые социальные условия. Противопоставляя политике мораль, утверждая в качестве единственной ценности человеческой жизни нравственное очищение и приуготовление себя к «будущей жизни», воспитывая пренебрежение к окружающей действительности и к живущим в ней в условиях социального неравенства людям, сосредоточивая все внимание на жизни «очищенного сердца», на способности к чувству, эмоции, — эта идеология дворянского сентиментализма разоружала общественное движение. Вот почему в самом своем начале сентиментализм в России складывался как течение антинародное, антидемократическое, антиреволюционное. В то же время нельзя не признать, что, по сравнению с идеологией крепостников, воззрения русских дворянских сентименталистов более прогрессивны. Если масса русского дворянства во главе с Екатериной, несмотря на страх перед крестьянской войной, не пожелала сделать каких-либо уступок своим крепостным, а стала еще больше увеличивать рабовладение, то

сентименталисты вынуждены были пойти на уступки. Уступка эта была ничтожной, моральной, всего лишь сводившейся к проповеди считать и крестьян людьми, способными к «чувству». Но все же эта уступка включала в себя черты гуманизма, которые были совершенно чужды крепостникам типа Простаковой и Скотинина. А именно Скотинины и Простаковы составляли основную массу «благородного сословия».

Возникает естественный вопрос: как могло произойти, что антифеодальная, борющаяся с сословностью литература европейского сентиментализма, философия свободы человека, могла стать знаменем русской дворянской консервативной литературы?

Нет никакого сомнения в том, что литературная деятельность Руссо и Дидро, их учение о внесословной ценности человека, составляющее основу сентиментализма, было объективно революционным. Но также совершенно очевидно, что буржуазность этого направления, проявившаяся в индивидуализме, в культе «частного» человека, в уповании на мирный путь общественного преобразования, сделала его ограниченным и предопределила возможность приспособления сентиментализма к нуждам и потребностям русского дворянства.

Развивая лишь слабые стороны этого идеологического движения, новые дворянские писатели в конкретно-исторических русских условиях реакции после поражения крестьянской войны 1773—1775 годов превращали сентиментализм в оружие борьбы с передовой демократической и революционной идеологией. Этим и объясняется развитие и становление в России во второй половине 70-х и 80-х годах на базе масонства литературного направления — сентиментализма. Именно в эти годы шла работа по идейному перевооружению дворянства, сменявшего идеологию классицизма на идеологию сентиментализма. Херасков, Муравьев, Кутузов, Петров, Львов — первые представители русского дворянского сентиментализма. В 90-е годы сентиментализм станет господствующим направлением в дворянской литературе. Школу возглавит Карамзин, выученик Хераскова и Муравьева. Мнение Добролюбова, что характерной чертой сентиментализма является «самодовольное спокойствие человека, не думающего о счастье других»,<sup>1</sup> точно передает консервативность, а порой и открытую реакционность этого направления.

Сентиментализм в театре был представлен в основном переводными «слезными драмами». Еще в середине 60-х и в начале 70-х годов были переведены, а потом прошли с успехом на сцене

<sup>1</sup> Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 1. ГИХЛ, 1934, стр. 232.

драма Лило «Лондонский купец», «Евгения» Бомарше, «Беверлей» Сорена (переделка английской драмы Е. Мура), в 80-е годы появились — «Беглец» Мерсье, «Эмилия Галотти» и «Мисс Сара Сампсон» Лессинга, «Побочный сын» Дидро и множество других. В конце 90-х годов театр был заполнен пьесами Коцебу.

Вслед за переводами появились оригинальные драмы. В 70-е годы были напечатаны «слезная драма» М. И. Веревкина «Так и должно» и драма П. С. Потемкина «Торжество любви». В 80-е годы появилось несколько подобного же типа драм — «Торжествующая добродетель», «Несчастливые сироты» и др.

Написанные не очень талантливыми авторами в подражание широкоизвестным образцам, эти драмы долго не удерживались на сцене, удовлетворяя лишь сезонную театральную потребность в подобного рода сочинениях.

Единственно крупным драматургом этого жанра был М. М. Херасков. Начав свою деятельность еще в 50-е годы, он активно работал и в последующие десятилетия. Уже тогда, на заре русского театра, выступая соратником Сумарокова в утверждении классицизма, он написал трагедию «Венецианская монахиня», которая более походила на слезную драму. Смело отказавшись от правил нормативной поэтики, он сокращает количество действий с пяти до трех, героями делает не аристократов, не государей, а рядовых людей, страдающих от гнета религиозного фанатизма.

Двойственная позиция Хераскова, намеченная в «Венецианской монахине», закрепилась в творчестве 70-х годов. Выступая в поэзии как классик, Херасков в драматургии утверждает принципиально новое, сентиментальное искусство.

В 1774 году была напечатана драма «Друг несчастных», в 1775 — драма «Гонимья», в 1786 году поставлена «Милана» (драма с песнями), в 1796 году — «Школа добродетели». Именно в этих драмах проявлялась характерная для русского сентиментализма подмена социальных проблем моральными сентенциями и уход из мира реальной жизни в мир нравственный.

В «Друге несчастных» говорится о необходимости гуманного отношения к бедным, униженным судьбою людям. «Гонимья», отмечая несправедливость сильных мира сего, учила человека терпению.

Подходя строго исторически к развитию театра, учитывая нарастающую из десятилетия в десятилетие борьбу с классицизмом, важно отметить, что нормативной поэтике наносился серьезный удар и с позиций сентиментализма. Сентиментальная драма меняла образ сцены. Перед зрителем проходила жизнь демокра-

тических, недворянских героев, его приучали интересоваться страстями и бедами незнатных людей, смотреть на убогие и нищие хижины и лачужки новых героев, иногда его даже приводили в тюрьму, чтобы потрясти добродетельное сердце.

Сентиментальные драмы Хераскова пользовались успехом у зрителя. Он, один из крупнейших и авторитетных писателей России, оказывал огромное влияние на формирование нового направления в литературе и театре. Вот почему неверно бытующее в научной литературе мнение, что Херасков, уже будучи стариком, перешел в число учеников законодателя русского сентиментализма Карамзина. Не учеником, а учителем Карамзина был Херасков. Следует учитывать, что одной из первых литературных работ юного Карамзина, сделанной за несколько лет до «Писем русского путешественника», был перевод слезной драмы Лессинга «Эмилия Галотти».

Восстание Пугачева с небывалой ясностью определило два враждебных лагеря в России, обозначило со всей резкостью раскол нации, способствовало прояснению истинных нужд трудящегося большинства. На очередь встал вопрос ликвидации крепостного права. О созревшем желании народа добыть волю силой свидетельствовало восстание небывалого размаха и мощи. Во второй половине века развитие капиталистических отношений в России, рост промышленности и числа рабочих (за счет оброчных крестьян), невзирая на все препятствия господствующего класса, принимали все более интенсивный характер. Борьба за ликвидацию крепостного права означала, таким образом, борьбу за буржуазное преобразование России.

Раскол нации обусловил расслоение внутри дворянства. В 80-е годы оно достигло значительных масштабов, приобрело очевидный характер. После подавления пугачевского восстания политическую борьбу с правительственным деспотизмом и рабовладельцами повели деятели передовой дворянской общественности, просветители, сумевшие отказаться от корыстных, эгоистических интересов своего класса.

Практическая работа старых и новых просветителей приняла разнообразный и целеустремленный характер. В 80-е годы был создан просветительский фронт. В руках просветителей оказались типографии, газета «Московские ведомости», около десятка журналов, которые издавали и печатали не только произведения художественной литературы, но и книги по вопросам политики, социологии, истории, философии, морали, юриспруденции, воспитания и т. д. Вокруг просветительских центров в Москве и Петербурге объединилось не менее сотни деятелей Просвеще-

ния — писателей, историков, переводчиков, распространителей книги и т. д.

Деятельность просветителей приобрела в 80-е годы ярко выраженный гражданский, общественно-политический характер. В обеих столицах было создано несколько литературно-общественных объединений, в которые вошло не менее двухсот человек.

Духовными вождями передовой России в это десятилетие выступили писатели-просветители Новиков, Фонвизин, Радищев.

Кризис дворянской идеологии, развертывание антифеодальной борьбы, активизация деятельности просветителей — все это определило сложность литературной жизни 80-х годов, которая характерна эстетическими исканиями, формированием новых направлений, модификацией господствующего эстетического кодекса классицизма. Передовые, истинно талантливые писатели настойчиво ищут путей сближения искусства с действительностью, чтобы сделать его глашатаем и выразителем своего времени во всей полноте и противоречивости.

Французские сентименталисты, борясь за свободу человека, выдвинули идеал внесловной ценности личности. Тем самым перед литературой открылись новые возможности в изображении человека. Антифеодальное искусство сентиментализма именно поэтому было дорого русским просветителям. Но они не могли согласиться с тем, что герой сентименталистов проявлял себя только в сфере частного бытия, в пассивной демонстрации своей способности к богатому и сложному чувству. Идеал человека русских просветителей иной, это — деятель, борец, утверждающий себя как личность в активной деятельности на благо отечества и народа.

Выдвинутое просветителями учение о связи человека с условиями жизни, о формировании средой характера и поступков человека создавало теоретический фундамент для новой, отличной от сентиментализма реалистической эстетики. В последнее десятилетие века и начала складываться реалистическая литература, раскрывавшая обусловленность характера, сложного и противоречивого сознания личности, ее нравственного кодекса.

Художественная литература, находившаяся в центре внимания просветителей, достигла в это время значительных успехов. Сочинения писателей-просветителей заняли ведущее место в литературе 80-х годов. Широкое распространение получили сатирические рассказы Новикова «Пословицы российские». Радищев создает оду «Вольность», автобиографическую повесть «Житие Ф. В. Ушакова», а затем и главную свою книгу «Путешествие из



Петербурга в Москву». В конце десятилетия с прозаическими произведениями выступит ученик русских просветителей Крылов.

Широко и щедро развернулся талант Фонвизина. Комедия «Недоросль», сатирические печатные и рукописные произведения, ходившие в списках письма-дневники, писавшиеся во время путешествия по Франции, знаменовали победу реализма. На виду всего общества Фонвизин вел отважную борьбу с политикой Екатерины II. Созданные им произведения огромной художественной силы прочно связали литературу с действительностью, направив ее по пути реализма и народности. Комедия «Недоросль» впервые показала, какой небывалой силой обличения обладает реализм. «Недоросль» — высшее художественное достижение русского Просвещения. Вот почему и в плане политическом, и в плане эстетическом комедия оказалась более, чем все другие драматические произведения XVIII века, устремленной в будущее навстречу новой, истинно народной литературе, литературе Пушкина и Гоголя.

Плодотворное влияние просветительской идеологии испытывает Державин. Гениальный поэт, связанный с традицией классицизма, он настойчиво порывал с нормативной поэтикой, создавая реалистическую в своей основе поэзию. В лучших стихах он запечатлел свою эпоху, эпоху патриотического подъема и нарастающей антифеодальной борьбы, выразил передовой идеал человека, выдвинутый просветителями, создал замечательный характер патриота и гражданина — русского человека конца XVIII века.

Авторитет просветительства в это десятилетие как никогда был велик. Передовая идеология помогала разбираться в сложных вопросах общественно-политического развития России, выдвигала перед писателями насущные темы, ждущие своего разрешения. С просветительскими требованиями к литературе считались и писатели, не разделявшие ни социальных, ни эстетических взглядов просветителей. Пример — творчество Княжнина в 80-е и Капниста в 90-е годы.

В условиях активизации общественно-политической борьбы 80-х годов появление трагедий Княжнина знаменовало новый расцвет высокого драматического жанра русского классицизма. Успех княжнинских трагедий объяснялся тем, что драматург сумел лучшие черты классицизма и прежде всего его гражданственность использовать в соответствии с достижениями передовой идеологии новой эпохи. Отталкиваясь от опыта сумароковского «Димитрия Самозванца», Княжнин углубил и продолжил традицию своего учителя в создании тираноборческой трагедии. Вслед за Сумароковым Княжнин также обращает свое внимание к рус-

ской истории и создает две трагедии: «Рослав» и «Вадим Новгородский».

Но обращаться к русской истории в 80-е годы уже нельзя было без учета тех требований, которые ставили перед искусством просветители. Важным их требованием было создание национального русского характера. При всей условности историзма Княжнина, созданные им герои Рослав и Вадим свидетельствовали о крупной победе русской литературы. Драматург, создавая трагедию «Рослав», сознательно стремился обосновать черты характера своего героя условиями его жизни в России.

События трагедии приурочиваются к средневековью. Россия той поры, на взгляд драматурга, свободная страна, еще не знающая самодержавия и тиранства. Только в свободной стране и могли сформироваться те черты характера Росслава — достоинство, вольнолюбие и патриотизм, служение обществу, — которые составляют гордое имя «российска гражданина».

В трагедии «Вадим Новгородский» дорогие Княжнину мысли получили свое дальнейшее развитие. Драматург убеждал своего будущего читателя и зрителя в том, что Россия исконно свободная страна, что народ в ней всегда был свободен, что самодержавие, навязанное русским людям, отняло у них вольность. Отсюда обобщающий вывод — «самодержавие повсюду бед содетель». Хранителем народной свободы, борцом за восстановление погранных прав, человеком, смело и самоотверженно объявляющим войну самодержавию, оказывается опять «российский гражданин» — житель Новгорода республиканец Вадим.

Совершенно очевидно, что Княжнин чужд подлинного историзма, что Вадим лишь условно представлял русского человека, что как художественный тип он лишен был той «тайны национальности», которая составляет душу характера. Но в ту эпоху было бесконечно важным подчеркивать в образе главного героя русский характер и объявлять основными чертами этого характера свободолюбие, патриотизм, активность, смелость в борьбе с самодержавием за возвращение народу исконной вольности.

В этой связи следует особо отметить, что подобная трактовка русского национального характера носила резко полемический характер, что она родилась в атмосфере сложной и напряженной литературно-политической борьбы. Русские просветители еще в 60-е и 70-е годы начали активно обращаться к истории. Новиков приступил к изданию ряда исторических сочинений с целью патриотического воспитания «единоземцев», на примерах жизни предков, для чего показывал «великость духа» русских людей. После пугачевского восстания интерес к истории, к прошлому

народа, к его судьбам и национальным чертам русского характера оказался в центре внимания всей литературы — и передовой, и реакционной.

Фонвизин первым в этой атмосфере ставит проблему исторического прошлого русского народа на всеобщее обсуждение. Он печатает в журнале «Собеседник любителей российского слова» в числе других вопросов, обращенных к Екатерине — автору «Былей и небылиц», и такой: «В чем состоит наш национальный характер?» Екатерина обрушивается на «свободоязычного» просителя, одергивает его, отвечая, что национальный характер русского народа состоит «в образцовом послушании».<sup>1</sup>

Вопрос Фонвизина о национальных чертах русского народа как бы открывал обсуждение этой, выдвинутой политическими событиями эпохи, проблемы. Ответ Екатерины, более похожий на предписание власти, вскрывает желательное для правительства его разрешение. Даже идеолог русских аристократов князь М. Щербатов заготовил свои возражения на замечания Екатерины, в которых прямо говорит о лживости ее ответа на вопрос Фонвизина: «Лестно и для нас, деревенских пентюхов, такое объяснение, желательно, чтобы оно было правильно».<sup>2</sup> Но пугачевское восстание, свидетелем которого был Щербатов, не позволяло верить в объявленное царицей послушание народа.

Через три года Екатерина, опираясь на свои сочинения по истории России, в которых как раз и доказывала, что послушание русского народа есть основополагающая черта его национального характера, пишет пьесу «Историческое представление из жизни Рурика». В угоду своей концепции коронованный автор делает Вадима честолюбцем, монархистом, ведущим борьбу с Руриком за власть. Ответом на эту фальсификацию и явилась трагедия Княжнина «Вадим Новгородский».

Мысль об исконности свободы русского народа, о ненависти его к самовластию в 80-е годы стала доказываться писателями именно на материале истории Новгорода. Несмотря на то, что истолкование истории Новгородской республики было идеалистическим, это обращение к истории в конкретных обстоятельствах конца XVIII века сыграло огромную прогрессивную роль. Радищев в начале 90-х годов, изучая народное движение, и в частности историю Ермака, счел нужным сделать следующее заключение о начальном этапе истории Русского государства: «вечевой колокол, палладиум вольности новгородской, и собра-

<sup>1</sup> «Собеседник любителей российского слова», ч. III. 1783, стр. 166.

<sup>2</sup> М. М. Щербатов. Нензванные соч. Соцэкгиз, 1935, стр. 127.



В пору бурного развития литературы замечательных успехов добивается молодой русский театр. Если школьные и любительские спектакли, проходившие в 30-е и 50-е годы, способствовали созданию первого государственного театра в Петербурге, то его успехи через несколько десятилетий определили судьбу русского театра в целом. В столице, в Москве, в крупнейших провинциальных городах, в имениях богатых помещиков стали создаваться театры со своими актерами, музыкантами, художниками.

В 1783 году Екатерина II учредила Особый комитет для управления театральными зрелищами и музыкой. Комитет имел большие полномочия и средства. В том же году в столице были открыты новый Каменный, или Большой театр и казенный Малый театр.

Отлично понимая огромное общественное значение театра, императрица принимала специальные меры для подчинения властям уже многочисленных театров столицы и Москвы, с тем чтобы через них оказать нужное влияние и на драматургов. Русский театр вступал в новую полосу своего существования — монаршее попечение о его судьбах означало усиление контроля и прямого подчинения его целям правительственной политики. Отношение властей к театру определялось формулой, которую выдвинула императрица: «Театр школа народная, она должна быть непременно под моим надзором, я старший учитель в этой школе, и за нравы народа мой первый ответ богу».<sup>1</sup>

Вот почему Екатерина, видя возрастающую активность писателей-просветителей, их попытку завоевать зрителя, с беспокойством следила за делами Вольного российского театра, которым руководил И. Дмитриевский — друг просветителей Д. Фонвизина и Н. Новикова. И когда именно этот театр поставил комедию Фонвизина «Недоросль», долгое время запрещавшуюся В. И. Бибиковым, возглавлявшим в те годы государственный театр, было решено и этот театр подчинить правительственному контролю. Здание, в котором проходили спектакли Вольного российского театра, принадлежавшее Книпперу, было куплено властями, и в нем открыт второй казенный театр.

В Москве в 80-е годы работало несколько частных театров. Из них особую популярность получила антреприза Медокса, который содержал так называемый Петровский театр.

Широкое распространение получил частный театр. В помещичьих усадьбах появились десятки постоянно играющих

---

<sup>1</sup> Пимен Арапов. Летопись русского театра. СПб., 1861, стр. 69.

театральных трупп (у графа Волькенштейна в Курской губернии, у князя Юсупова под Москвой, князя Щербатова в Тульской губернии, писателя Болотова в Богородске и т. д.). Только в одной Москве было около пятнадцати частных театров, в которых постоянно работало сто десять актеров и актрис, двести двадцать шесть музыкантов и певчих.

Особую популярность приобретает театр графа Шереметева в Кусково (близ Москвы), который начал свою деятельность с середины 80-х годов. Специально построенное, богато отделанное помещение (три яруса), великолепные декорации и большой реквизит, постоянный штат актеров, музыкантов, художников позволяли создавать на кусковской сцене отличные спектакли. В Кусково к Шереметеву часто приезжала московская знать. Кусковские спектакли конкурировали с постановками Московского народного театра. Бывший на спектаклях в Кусково французский посол при дворе Екатерины II граф Сегюр с удивлением записал, что создателями этого замечательного профессионального театра были крепостные: «Стихотворец и музыкант, написавшие оперу, архитектор, построивший театр, живописец, украсивший оный, актеры и актрисы, танцоры и танцовщицы в балете, музыканты, составлявшие оркестр, — все принадлежали графу Шереметеву, который тщательно старался о воспитании и обучении их, коему они и одолжены своими дарованиями».<sup>1</sup>

Большое значение для развития театральной жизни в провинции имел указ 1775 года «Об учреждениях для управления губерний». Усиление роли дворянства в непосредственном управлении делами империи, создание губернских управлений, наделенных большой властью, способствовало развитию культуры и просвещения в провинции. Спустя несколько лет после этого указа в губерниях стали открываться школы, типографии и театры. В Воронеже театр был открыт в 1787 году, в Харькове в 1789 году. Примерно в то же время стали постоянно давать спектакли в городах: Тамбове, Нижнем Новгороде, Твери. Анонимный автор вышедшего в 1787 году «Драмматического словаря» отметил это новое явление — создание театров в губернских городах России.

«Каждый знает, что в десятилетнее время и меньше начальники, управляющие отдаленными городами от столиц России, придумали с корпусом тамошнего дворянства заводить благодородные и полезные забавы: везде слышим театры построен-

---

<sup>1</sup> Цит. по книге: Н. В. Дризен. Материалы к истории русского театра. М., 1913, стр. 66.

ные и строящиеся, в которых заведены довольно изрядные актеры».<sup>1</sup>

В 80-е годы в России ежедневно давали представления одновременно несколько десятков театров. В них была объединена целая армия русских актеров и актрис, режиссеров-постановщиков, музыкантов, художников. По своему социальному положению новые деятели театра были разночинцы. При всей зависимости театра от хозяев — помещика-мецената или государственного чиновника — все же из года в год возрастала практическая роль именно этой демократической интеллигенции и в выборе материала, и в развитии театрального мастерства, и в создании эстетического театрального кодекса.

В то же десятилетие начал оказывать все большее влияние на театр и зритель. Дело в том, что увеличение числа ежедневно дававшихся театральных представлений приводило к резкой демократизации зрителя. В театре был создан парадиз (раек), он заполнялся разночинной публикой, среди которой оказывались и ремесленники, и даже крестьяне, приходившие в губернские и столичные города на заработки. Театр воспитывал своего зрителя, зритель, в свою очередь, начинал предъявлять театру все более решительные требования. Вкусы партера, где сидела дворянская публика, и райка расходились. Раек не хотел смотреть трагедию, где действуют князья и государственные сановники, его не устраивали и светские комедии. Раек желал, чтобы на сцене появились социально близкие ему люди, чтобы их характеры были верны действительности, чтобы герои жили в условиях знакомых им всем, чтобы говорили они на языке понятном простому русскому человеку. Оттого зритель райка любил драму и комедию в истинно русских нравах. Требования нового зрителя должны были учитывать не только театры, но и драматурги.

Крылов, отмечая процесс демократизации театра, указывал, что именно зритель начинал определять позицию драматургов: одни ориентировались на партер, другие на парадиз. Некоторые, писал он, «гордые комические писатели стараются смешить партер, не заботясь о том, понимает ли их парадиз». Такое пренебрежение оскорбляло многих зрителей, ибо тот, кто «глядит комедию из райка», тот чувствует «сколь обидно честному человеку слушать два часа, не понимать ни слова и платить деньги только за то, чтобы видеть, как другие смеются». Но есть драматурги, которые учитывают вкусы райка и пишут комедии из русской жизни.

---

<sup>1</sup> Драматический словарь или показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов. М., 1787.

Вот что, по словам Крылова, происходит в зрительном зале, когда ставятся подобные комедии: «Зрителей стекается множество, открывают занавес, и — какое приятное удивление! на сцене появляется целый народ в лаптях, в зипунах и в шапках с заломом, в парадизе раздались радостные восклицания. Сапожники, разносчики, каменщики — все узнавали на сцене своих земляков... На сцене заплясали, и весь парадиз зачал прищелкивать, казалось, что сцена и парадиз составляют одно семейство. Тогда-то гордый партер в первый раз почувствовал, что он в сей беседе лишний, что он не понимал в свою очередь ни слова из всего, что переговорено в три часа, и что, наконец, в свою очередь заплатил он деньги за то, чтобы послушать, как хохочет парадиз».<sup>1</sup> Так в борьбу за демократизацию театра, начатую просветителями и авторами первых комических опер, включился и новый разночинный зритель.

#### 4

Последнее десятилетие века, озаменованное политической реакцией, было трудной для литературы и театра порой. Испулавшись французской революции, императрица покончила со всяким подобием либерализма. Власть обрушила удары на литературу Просвещения, которая приобретала все большее и большее влияние. Фонвизину не разрешали печатать сатирические сочинения. Новикова открыто преследовали, отняли университетскую типографию. А. Н. Радищев — автор «Письма к другу, жителю в Tobольске», «Жития Федора Васильевича Ушакова» и «Путешествия из Петербурга в Москву» — пострадал больше всех. В мае 1790 года он был арестован, судим, приговорен к смертной казни, которая была заменена ему ссылкой в Илимский острог.

В условиях жестоких репрессий в литературу вошел молодой писатель Карамзин. Сразу по приезде из-за границы осенью 1790 года, когда из столицы в ссылку был отправлен Радищев, Карамзин выступает организатором литературных сил в новых условиях, издателем, редактором. Больше того, начиная свою новую деятельность, он сознательно отмежевался от своих старых связей и от связей с Новиковым прежде всего.

Карамзин, действуя в Москве, создает свой, независимый «Московский журнал». Объявление о его выходе было дано уже

<sup>1</sup> «Санкт-Петербургский Меркурий», ежемесячное издание, 1793, ч. II, стр. 46—48.



в ноябре 1790 года. «Московский журнал» выходил в 1791—1792 годах. Карамзин объединил вокруг журнала таких писателей, как Херасков, Дмитриев, Нелединский-Мелецкий. Был привлечен и Державин. А в это время правительство завершало разгром русских просветителей. Последние типографии Новикова были закрыты, сам Новиков арестован и посажен в Шлиссельбургскую крепость.

Закончив в 1792 году издание «Московского журнала», Карамзин готовит альманах «Аглая» (первая часть — 1793 год, вторая — 1794 год). В 1795 году вышел сборник прозаических и поэтических произведений Карамзина «Мои безделки». Со следующего, 1796 года стал выходить поэтический альманах «Аониды» — собрание разных новых стихотворений. Карамзин к этому времени уже признанный вождь дворянской литературы. Вокруг «Аонид» он объединил более десятка поэтов. В альманахе печатались Державин, Херасков, Дмитриев, Вл. Измайлов, Д. Хвостов, Нелединский-Мелецкий, Е. Костров, И. Хованский, К. Горчаков, В. Капнист, Н. Николев, Н. Львов, П. Кайсаров и многие другие поэты, главным образом ученики и эпигоны Карамзина. Альманах выходил до 1799 года.

В своих периодических изданиях Карамзин публиковал и собственные произведения. За 90-е годы он создал и напечатал почти все свои художественные сочинения, прозаические и поэтические. В условиях реакционной политики Екатерины II Карамзин проявил себя не только активным автором, но и организатором новой дворянской литературы, выступавшей под знаменем сентиментализма.

Французская революция поставила вопрос об уничтожении социального строя, основанного на феодальном рабстве, об уничтожении паразитического класса дворянства и политического режима самодержавия. О том, что Россию ждет участь Франции, свидетельствовало и недавнее пугачевское восстание, и непрерывающиеся крестьянские бунты. Карамзин отлично понимал, что «французская революция принадлежит к числу событий, определяющих судьбу человечества на долгий ряд веков». «Начинается новая эпоха, — писал он, — я вижу это, а Руссо это предвидел».

Как дворянский идеолог Карамзин был против предопределенности истории трагического конца. Но как умный политик он считал: если революция неизбежна и в России, то пусть она будет лучше позже, чем раньше. А потому он приходил к выводу, что нельзя вести прежнюю оголтело-рабовладельческую политику, нельзя не считаться с духом времени, необходимы некоторые уступки, необходимо идеологическое перевооружение,

Позиция Карамзина блестяще подтвердилась политикой Александра I.

В то же время нельзя забывать, что Карамзин был не просто политик, но писатель прежде всего и что эстетическое содержание его творчества бесконечно шире его политических взглядов. В статьях, написанных в последнее десятилетие века, Карамзин развернул новое содержание дворянской идеологии. Отличительной ее особенностью было то, что она включала в себя все главные требования просветителей (которые, не забудем этого, во Франции уже превратились в статьи «Декларации прав человека и гражданина») — свобода человека, благо народа, благодетельность просвещения, ненависть к тирании, рабству и т. д. Екатерина II и Павел I, ненавидя революцию, приходили в трепет от самого слова «свобода» и потому запрещали и гнали его. У Карамзина же идея свободы — в центре его философско-политической концепции и его поэтического творчества. Но беря просветительские понятия «свобода человека», «благо народа» и т. д., Карамзин переосмысливает их с позиций реакционного дворянства, насыщая их иным содержанием. Он создал новую фразеологию дворянской идеологии, что не мешало, а помогало ему в новых условиях защищать незыблемость устоев самодержавно-крепостнического строя. Вот почему Карамзин выступил зачинателем русского либерализма, с его игрой в слова, с прикрытием реакционной сущности своей политики либеральной фразеологией.

Идейно-эстетическая программа русского сентиментализма была выражением коренных интересов дворянства в эпоху кризиса крепостнической системы. Этим и объясняется активное неприятие сентименталистами литературного наследия русских просветителей.

Просветители утверждали принцип сатирического изображения действительности. Карамзин исключил сатиру из литературы. Просветители требовали от литературы изображения объективной действительности. Карамзин утверждал, что цель писателя «писать портрет души и сердца своего». <sup>1</sup> Писатель должен быть гражданином, — учили просветители. Карамзин в ответ заявляет, что единственная обязанность писателя — записывать собственные душевные переживания, заниматься собой. Просветители создали идеал человека-гражданина и сформулировали философию человека-деятеля, преобразователя, творца, который свое «природное величие» осуществляет в общественно-патриотическом служении родине и народу. Карамзин отстаивал

---

<sup>1</sup> Сочинения Карамзина, т. III. СПб., 1848, стр. 321.

философию частного человека, занятого только собою, лицемерно отказывающегося от земных благ во имя эгоистической морали «наслаждающегося размышления самого себя» (Муравьев).<sup>1</sup> Карамзин писал: «Что человеку (между нами будь сказано) занимательнее самого себя?»<sup>2</sup>

Просветители выступили против екатерининского правления, а Радищев против самодержавия вообще; Карамзин же боролся за усиление монархической власти, заявляя: «Самодержавие есть Палладиум России». <sup>3</sup> Просветители требовали отмены крепостного права. Карамзин отстаивал крепостной строй, утверждая, что «главное право русского дворянина быть помещиком, главная должность его быть добрым помещиком». <sup>4</sup>

В годы активной борьбы Карамзина с просветительской литературой с защитой идеи просвещения выступили Крылов с группой литераторов, объединенных вокруг журналов «Зритель» и «Санкт-Петербургский Меркурий».

Борьба просветителей за сатиру оставила глубокий след в русской литературе. И не случайно, что даже в десятилетие екатерининско-павловской реакции русская драматургия дала два замечательных сатирических произведения — «Ябеду» Капниста и «Поддипу» Крылова.

Произведения писателей-просветителей еще в 80-е годы вызывали неудовольствие придворных кругов. Драматические сочинения молодого Крылова, сданные в театр, были отвергнуты дирекцией и не допущены на сцену. Просветителю пришлось единолично защищать свое право вынести сочинение на суд публики. «Я выбрал театр своим судилищем, публику судиею»,<sup>5</sup> — с достоинством писал Крылов царскому чиновнику, управляющему театром П. А. Соймонову. Но Соймонов отлично понимал, что нельзя доверять зрителю, нельзя полагаться на вкус публики, особенно публики, сидящей в райке. Пьесы Крылова так и не увидели света рамп. Одиноким протест драматурга не был услышан общественностью.

С 1789 года Крылов начал издавать сатирический журнал «Почта духов». Порядки, господствовавшие в театре, положение с репертуаром, распоряжения театральных чиновников стали подвергаться общественному обсуждению. Но этим просветитель не

<sup>1</sup> «Утренний свет», изд. 2. У Новикова. М., 1785, ч. IV, стр. 385.

<sup>2</sup> Сочинения Карамзина, т. II, стр. 790.

<sup>3</sup> Н. М. Карамзин. Записка о древней и новой России. СПб., 1914, стр. 126.

<sup>4</sup> Сочинения Карамзина, т. III, стр. 580.

<sup>5</sup> И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. 3. Пг., 1918, стр. 399.

ограничился. Любовь к театру, забота о его развитии сблизили Крылова с крупнейшим русским актером И. А. Дмитревским и молодым артистом, только что с шумным успехом сыгравшим роль Стародума в «Недоросле» Фонвизина, — П. А. Плавильщиковым. Дмитревский и Плавильщиков были к тому же и литераторами, занимавшимися драматургией. К этой группе примкнул писатель-драматург Клушин. На основе дружеских отношений возникло просветительское объединение со своей типографией («Крылов с товарищи»), со своими журналами, развернувшее активную деятельность в первые годы последнего десятилетия века.

Первый журнал общества назывался «Зритель» (1792). В предисловии издатели характеризовали свою позицию зрителя такими словами: «Пускай (читатели. — Г. М.) представляют человека, который любопытным взором смотрит на все и делает свои примечания». В 90-е годы активной общественной фигурой, смотревшей на все любопытным взором и делавшей свои примечания, стал театральный зритель. Название журнала поэтому не было случайным, читатель предупреждался, что в журнале будут широко освещаться театральные дела. В одной из статей издателя прямо отождествили свою позицию с позицией демократического театрального зрителя: «В России уже нарождается зритель, любящий видеть свое. Это пешеходы, а не ездящие в карете цугом».<sup>1</sup>

С первых же номеров Крылов с товарищами начал борьбу за национальную самостоятельность русского театра. «Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом», — писал Плавильщиков. Русского героя, и при этом не дворянина, а разночинца, русскую жизнь, — вот что хотел смотреть зритель-пешеход, и зрители-издатели выступали от его имени, отстаивали его интересы.

В связи с постановкой вопроса об «отечественности в театральных сочинениях» большое место в журнале заняла разработка проблем русского национального характера. В статье Плавильщикова «К самому себе», которой открывался журнал, обличались космополитические взгляды дворян на русский характер. «Из театра я поехал ужинать к приятелю моему. Там было много молодых людей и несколько чужестранцев; речь зашла о том, что есть национальный характер. Все начали говорить о врожденном свойстве россиян, говорили много и, наконец, утвердились на мнении одного весьма скоро говорящего француза, что у нас

<sup>1</sup> «Зритель», 1792, ч. II, июнь, стр. 139.

нет собственного свойства и что мы не что иное, как обезьяны, способные только перенимать». <sup>1</sup>

С развернутым обоснованием важнейшего для развития литературы и театра тех лет теоретического вопроса о русском национальном театре выступил в журнале П. А. Плавильщиков со статьей «Нечто о врожденном свойстве душ российских».

Резко оценивая космополитизм дворянской культуры, прямо обличая теоретические высказывания нового идеолога дворянства Карамзина, Плавильщиков писал: «Напрасно мудрец проповедует, что он гражданин целого света; может быть сердце его никогда не согласовалось с его словами: ни один мудрец не предпочитал своему отечеству земли чужой». <sup>2</sup>

Истинными носителями национальных добродетелей, утверждал Плавильщиков, являются не дворяне, а купцы и крестьяне. Среди народа нужно искать людей, одаренных талантом, самобытностью, нравственной силой. В подтверждение своей правоты Плавильщиков называет имена многих русских людей — Ломоносова и Минина, знаменитых механиков Кулибина и Собакина и многих других. «Если бы я стал вычислять все подобные умы, — замечает автор, — то бы я написал здесь целый словарь». <sup>3</sup> Подобные суждения были прямой подсказкой драматургам — делать своими главными персонажами истинно русских героев. Так, начавшаяся еще в 60-е годы демократизация театра получила мощную поддержку просветительской группы Крылова в 90-е годы.

Принципиально важной была статья Плавильщикова «Театр». Издатели «Зрителя» убеждали своих читателей в реальных возможностях создания национального театра со своими пьесами на «отечественные» темы, «со своей собственной музыкой», со своим народным искусством. Такой театр есть центр просвещения: герои, близкие зрителям, исправляют их нравы, воспитывают любовь к отечеству. «Для сердца преданного отечеству, нет ничего усладительнее, как видеть давно умерших великих людей своего отечества как будто воскресших и перед его глазами являющих древние свои добродетели». В соответствии с давней просветительской традицией (статьи Новикова в 60-е и 70-е годы, Фонвизина и Радищева в 80-е) Плавильщиков говорит о неустрашимости русских людей, о их любви к песне, о «главном их свойстве» — твердости духа.

Теоретические положения издателей «Зрителя» о национальном театре и драматургии получили свое практическое вопло-

<sup>1</sup> «Зритель», 1792, ч. I, стр. 9.

<sup>2</sup> Сочинения Петра Плавильщикова, ч. IV. СПб., 1816, стр. 4.

<sup>3</sup> Там же, стр. 19.

шение раньше всего в драматургическом творчестве Плавильщикова. В 90-е годы он пишет комедии, комические оперы и трагедии. Пьесы «Бобыль» (1790) и «Сиделец» (1793) строятся на основе новой теории состояний, согласно которой черты индивидуального характера героя определяются его социальным состоянием. В первой комедии «Бобыль», близкой по жанру к комической опере, конфликт определяется борьбой бобыля Матвея с богатым мужиком Парамоном, который хочет женить на Анюте своего сына-дурака Аксена. Героями комедии у Плавильщикова стали крестьяне, а дворяне отошли на второй план. Поведение героев на сцене определяется их социальным состоянием. «Сиделец» — мещанская драма, в которую включено много комических элементов. В пьесе рассказывается, как приказчик Андрей, любящий Парашу, борется за свое счастье с богатым купцом Вакулом Сафроновичем. Андрей и поддерживающий его купеческий голова Праводелов и есть хранители русских национальных добродетелей. В то же время они люди образованные, ходят в театр, любят читать книги. И в этой пьесе поведение героев определяется их социальной принадлежностью. Правда, если богатый, невежественный купец-самодур действует в полном соответствии со своим состоянием, то положительные герои Андрей и Праводелов всегда выступают с позиций проповедуемых ими идеальных нравственных норм.

Политические взгляды Плавильщикова полнее всего нашли свое выражение в трагедии «Рюрик». Стоя на антидворянских позициях, Плавильщиков вместе с тем враждебно относился к революционной идеологии и считал единственно приемлемой формой государственного строя в России просвещенный абсолютизм. Ему казалось, что только политика просвещенного абсолютизма будет защищать интересы нации. «Рюрик» поэтом строился как своеобразный ответ на трагедию Княжнина «Вадим Новгородский». Плавильщиков не может принять центральной мысли «Вадима Новгородского» — мысли о праве восстания против власти монарха. Поэтому в своей трагедии драматург показывает Рюрика как добродетельного монарха, защищающего интересы народа. Вадим у него — человек честолюбивый, стремящийся захватить власть и использовать ее в своих корыстных интересах.

Представляют интерес и две одноактные комедии Плавильщикова, построенные на материале литературных произведений. В комедии «Мельник и сбитенщик — соперники» автор использовал лучшие мотивы и образы комических опер Аблесимова и Княжнина. В его «Сговоре Кутейкина» действуют персонажи

фонвизинского «Недоросля» (Еремеевна — сваха, Скотинин, Кутейкин — женихи, Цифиркин — дружка).

Второй журнал Крылова с товарищами «Санкт-Петербургский Меркурий» также активно занимался театром. Уже в предисловии Крылов и Клушин заявили: «Для чего не сказать публике о новых произведениях российской литературы? Для чего не возвестить о театре, что на нем играно, особливо нового и как играно?»<sup>1</sup>

Свое обещание Крылов и Клушин исполнили: в журнале напечатан разбор трагедии Княжнина «Вадим Новгородский» (как известно, запрещенной Екатериной), помещены отзывы о некоторых новых пьесах, дан перевод статьи Вольтера «Рассуждения об английской трагедии». Перевод носил программный характер. Оттого он и был снабжен примечаниями Клушина, нацеленными против творческой позиции Карамзина. Карамзин в 80-е годы перевел «Эмилию Галотти» Лессинга, позже писал статьи о Шекспире. Клушин отмечал в примечании: «Что же бы сказал г. Вольтер о многих немецких драматических творениях, сих безобразных выродках литературы, в которых нет никаких правил; даже самого важнейшего — единства действия? Что бы сказал он о сих удивительных пьесах, которые суть ни трагедии, ни комедии; где смешан плач с смехом без всякой нужды, где эпизоды затмевают самое действие; где разговоры пустые и слабые, действующие лица карикатурные, где все обезображивает и вкус и правила? О пьесах, каковы суть: «Разбойники», «Сара Сампсон», «Эмилия Галотти», «Ненависть и раскаяние» и пр. и пр.»<sup>2</sup>

Подобную точку зрения надо рассматривать исторически. Она родилась из стремления оградить русский театр от потока переводных пьес. «Слепое пристрастие к немчизне» как раз характеризует эпоху 90-х годов. Именно в ту пору начинают получать популярность в театре мещанские, слезные, сентиментальные драмы Коцебу. «Коцебятина» принесла вред русскому театру. А Коцебу был любимым автором Карамзина.

Обращают на себя внимание в журнале две статьи Крылова по поводу комедий Клушина «Смех и горе» и «Алхимист». В трудных условиях 90-х годов Крылов своими отзывами стремится привлечь внимание зрителя к сатирическому по духу комедиям, изображающим русские нравы и пороки русских людей. Крылов верил, что Клушин «подаёт великую надежду к обогащению российского театра»,<sup>3</sup> и потому поддерживал его.

<sup>1</sup> «Санкт-Петербургский Меркурий», ч. I, стр. IV.

<sup>2</sup> Там же, ч. I, стр. 67.

<sup>3</sup> Там же, ч. II, стр. 221.

Деятельность просветительского кружка Крылова привлекла внимание правительства. Еще в 1792 году петербургский губернатор Коновницын доносил Пллатону Зубову о полицейском осмотре типографии Крылова. В последующем нарекание вызвал разбор трагедии Княжнина «Вадим Новгородский». Видимо, издателям предложили прекратить выпуск журнала и покинуть столицу, во всяком случае они известили читателей: «Год «Меркурия» кончился и за отлучкой издателей продолжен не будет».

После прекращения деятельности крыловского просветительского кружка, оказавшего заметное влияние на литературную и театральную жизнь 90-х годов, самым ярким событием театральной жизни последнего десятилетия XVIII века было издание и постановка сатирической комедии Капниста «Ябеда» с «русским содержанием».

«Ябеда» писалась при екатерининском царствовании, как обобщение чудовищной практики ее суда. Напечатал Капнист свою комедию в 1798 году — на втором году царствования Павла I. Примечательно и потому заслуживает внимания оформление первого издания комедии. Книга открывалась гравюрой — муза указывает перстом на постамент, увенчанный вензелем Павла. На постаменте начертана стихотворная строка: «Тобой поставлю суд правдивый». Этот стих взят из оды Ломоносова «На прибытие ея величества великия государыни императрицы Елизаветы Петровна из Москвы в Санкт-Петербург в 1742 году по коронации». В оде Ломоносов формулировал свою программу-наказ молодой монархине. Наказ излагается от имени бога:

Мой образ чтят в тебе народы  
И от меня влиянный дух;  
В бесчисленны промчится роды  
Доброт твоих неложный слух.

Тобой поставлю суд правдивый,  
Тобой сотру сердца кичливы,  
Тобой я буду злость казнить,  
Тобой заслугам мзду дарить.

Капнист, обращаясь к Павлу, поучал его: «Тобой поставлю суд правдивый». Что именно это имел в виду драматург, свидетельствует стихотворное посвящение комедии Павлу I. В посвящении Капнист утверждает: «Монарх, приняв венец, ты правду на престоле с собою воцарил». По мнению Капниста, новым в царствовании Павла является утверждение принципа равенства всех перед законом: «Вельможа в пышной доле и раб, в поту



лица ядущий хлеб дневный, как перед богом, так перед тобой равны». <sup>1</sup>

Именно потому, говорит Капнист, ты монарх просвещенный — «злодейство, клевету, пристрастие разишь; тут скипетром щедрот невинность ты бодришь, возводишь истину, заслуги награждаешь».

Подобные стихи лишены комплиментов. Современники видели в них напоминание об известных фактах новой политики Павла: он отстранил от власти многих любимцев Екатерины и прежде всего убрал наиболее ненавистных вельмож и чиновников, объявил амнистию, выпустил из Шлиссельбургской крепости Новикова, вернул из сибирской ссылки Радищева. Подобные действия царя могли рассматриваться как его сознательное желание начать новую политику.

В передовых кругах русского общества была очень популярна просветительская политическая концепция просвещенного абсолютизма. Именно с Павлом I связывали возможность практического осуществления такой политики. Вспомним, что Фонвизин участвовал в составлении политического документа «Рассуждения о неперемennых государственных законах». В «Рассуждении» была изложена программа политических преобразований России, которые, по мысли просветителя, мог осуществлять Павел после смерти Екатерины. Фонвизину не суждено было дожидаться прихода к власти Павла. Но составленный им документ был известен в передовых кругах русского общества. Он дошел даже до декабристов. Можно предположить, что знал это «Рассуждение» и Капнист. Во всяком случае, посвящение Капнистом сатирической комедии «Ябеда» Павлу и изложение в стихотворном обращении к царю своей программы надо рассматривать в связи с этими конкретными обстоятельствами общественной и политической жизни России 80—90-х годов. А это значит, что «Ябеда» была не только сатирой на русский суд, на продажных судебных чиновников, но и политическим выступлением писателя, увлеченного просветительской концепцией осуществления необходимых в стране преобразований, на основе программы просвещенного абсолютизма.

Своеобразным ответом на это искреннее заблуждение Капниста явилась шутотрагедия «Подшипа», написанная просветителем Крыловым. Зло, жестоко и беспощадно высмеял Крылов Павла I и его политику, подрывая всякую веру в монарха — благодетеля народа и выразителя чаяний передовых

---

<sup>1</sup> «Ябеда». СПб., 1798.

людей общества. Шутотрагедия Крылова подводила итог просветительской борьбе за «отечественность в театральном сочинении», с особой силой развернувшейся в последнем десятилетии XVIII века. «Подшипа» была посвящена острейшим политическим проблемам. Она выставляла не пороки безнравственных людей, а обличала власть. Если бы комедия могла быть поставлена, она бы удовлетворила вкусам зрителей-пешеходов, вкусам райка. По своему характеру «Подшипа» — сатира. Тем самым Крылов вновь отстаивал от нападок карамзинской школы главное требование просветителей к литературе — изображать реальную жизнь русского общества, изображать сатирически, воспитывать у зрителя и читателя ненависть к крепостничеству, к политическому деспотизму.

Русский национальный театр возник в середине XVIII столетия. Его становление обусловили обстоятельства исторического и социального развития России той поры. С начала века создавалось и укреплялось русское национальное государство, как одно из величайших государств мира. К активной политической жизни пришла «поднимающаяся нация». Именно тогда стала бурно расцветать русская культура, складываться новая русская литература, формироваться общенациональный русский язык. К середине века оказалось возможным и создание театра. Как новая литература формировалась на основе учета опыта и достижений древнерусской литературы и народного творчества, так и новый театр опирался на многовековую традицию народного театра.

В силу определенных исторических причин русский национальный театр стал складываться в эпоху, когда во многих европейских странах уже существовала высокоразвитая театральная культура, когда многие национальные театры приобрели мировое значение. Теснейшая связь русского театра с литературой, овладение наследием европейской драматургии и обеспечили небывало быстрое развитие драматургии во второй половине века.

Театр явился ареной напряженной классовой борьбы. В XVIII веке окрепла и достигла небывалого могущества власть дворянства. Активизируя свою идеологическую деятельность, дворянство захватило в свои руки и вновь созданный государственный театр. Сумароков и его школа использовали театр для просвещения своего класса, для усиления своей власти, для защиты своих интересов. В ряде случаев Сумароков и его ученики (Княжнин и Николев) выступали с критикой екатерининского абсолютизма и ее политики. Эта критика, проводившаяся всегда

во имя своих классовых интересов, но выраженная не языком политики, а языком искусства, в общем ходе борьбы с режимом Екатерины часто приобретала глубоко прогрессивное значение. Особенно важна в истории русского театра роль трагедии, созданной Сумароковым и Княжнинным. В ней нашли свое выражение высокие идеалы гражданственности. Именно потому трагедия дольше всего сохраняла свою историческую и эстетическую роль. Даже в новую эпоху — первую четверть XIX столетия, когда классицизм уже уступил дорогу романтизму и реализму — высокая трагедия продолжала свою живую жизнь.

Усиление развития буржуазных отношений в недрах феодального строя, обострение противоречий между крепостным крестьянством и помещиками способствовали активизации антифеодальной борьбы в области идеологии. С каждым десятилетием все очевиднее для всех, все сильнее рушилась былая монополия дворянской идеологии. На арену выходила разночинная демократия, ранние буржуазные идеологи и дворянские просветители. Дворянские просветители, начиная с 60-х годов, оказывали сильное влияние на литературу и театр. Как принципиально ни различны политические и социальные взгляды просветителей и выразителей интересов молодой русской буржуазии, они в ходе борьбы оказывались в одном антифеодальном лагере, их деятельность в большей или меньшей мере носила антидворянский характер. А выступление против дворянской культуры с антифеодальных позиций неминуемо в тех обстоятельствах выдвигало задачу демократизации литературы и театра.

Демократизация театра обусловила борьбу с эстетикой классицизма. Классицизм был в течение всего полувека господствующим эстетическим направлением в русской драматургии и театре. Классицизму русская культура обязана созданием национального репертуара, без которого не мог бы развиваться профессиональный театр. Классицизм выдвинул и воспитал плеяду замечательных драматургов. Он высоко поднял уровень русского театра. В то же время даже в первую пору существования классицизма мы сталкиваемся с примерами и фактами отступления некоторых драматургов от правил нормативной поэтики («слезные драмы» Хераскова). В дальнейшем нападки на классицизм делались с позиций нового литературного направления — сентиментализма.

В литературе знамя передовых идей несли дворянские просветители. Они подняли крестьянскую тему, повели борьбу с деспотическим режимом Екатерины, обличали социальный паразитизм дворянства. Литература русского просвещения атаковала

классицизм, утверждая новые принципы изображения действительности, принципы эстетики «действительной живописи», эстетики раннего реализма, той эстетики, которая помогала искусству решать выдвинутые общественным движением политические задачи.

Русская литература вообще и литература русского просвещения прежде всего указывали театру единственно успешный и плодотворный путь развития, путь гражданского служения, активного участия в общественно-политической борьбе своего времени с позиций передового лагеря.

Драматурги, тесно связанные с литературой, дали театру такой репертуар, который прочно заложил гражданские традиции: Сумароков — трагедии, особенно «Димитрия Самозванца», Княжнин — «Вадима Новгородского», Капнист — «Ябеду», Крылов — «Подшипу». Но первое место в драматургии конца века принадлежит Фонвизину. Его комедии «Бригадир» и «Недоросль» являются высшим художественным достижением русского Просвещения XVIII века.

В то же время эти комедии — вершина драматургии XVIII века. Выражая передовые идеи своего времени, комедия Фонвизина «Недоросль» выступала не только против крепостников и екатерининского деспотизма, но всем своим политическим и эстетическим содержанием против дворянского и буржуазного искусства. Связанная теснейшими узами со злободневными вопросами современности, комедия «Недоросль» проросла в будущее, подготавливая торжество реализма в драматургическом творчестве Грибоедова и Гоголя.

«Недоросль» — первая в XVIII веке истинно народная комедия и, по словам Гоголя, «истинно общественная комедия». В создании «общественной комедии» проявилось новаторство Фонвизина. Общественная комедия, по Гоголю, та, автор которой «двинулся общественной причиной, а не собственной», восстал «не противу одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклонения всего общества от прямой дороги». <sup>1</sup> А такого характера «не принимала еще комедия ни у одного из народов». Тем самым комедия «Недоросль» входила в сокровищницу мировой драматургической литературы. Фонвизин вносил опыт русского театра в опыт мирового театра.

За пятьдесят лет своего развития русский театр и русская драматургия прошли славный путь. В России был создан истинно национальный театр. Он существовал не только в столице, но — в

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 400.

России. Была воспитана армия замечательных, даровитых, овладевших высокой культурой театральных деятелей — актеров, художников, музыкантов. Театр приобрел своего зрителя, который горячо и заинтересованно относился к каждой новой постановке. К концу столетия проявлял большую активность новый демократический зритель, «пешеход», посетитель райка. «Отечественность содержания» драматических сочинений заняла ведущее место. Героем трагедий, и комедий, и драм стал русский человек, русский характер. Усилиями передовых драматургов театр был выведен на дорогу гражданского служения, все яснее и определеннее становилась будущая полная победа реализма в театре. Достижения комических опер, некоторых комедий, и комедий Фонвизина прежде всего, служили тому поруккой. На смену первым актерам русского театра шел великий реформатор сценического искусства М. Щепкин. Новый век получал богатое наследие. С высот уже завоеванного легче было двигаться дальше. В первые же десятилетия XIX века и были одержаны блистательные победы. Появление «Горя от ума», «Бориса Годунова» и «Ревизора» ознаменовало новую эпоху — русский национальный театр становился мировым. Русская драматургия осуществляла свой вклад в сокровищницу мировой драматургии.

*Г. П. Макогоненко*



А. П. СУМАРКОВ

1 7 1 7 — 1 7 7 7







«Первые действователи на поприще литературы никогда не забываются; ибо, талантливые или бездарные, они в обоих случаях лица исторические».<sup>1</sup>

Эти слова Белинского о писателях последней трети XVIII века в полной мере могут быть отнесены и к Сумарокову, одному из наиболее значительных и, безусловно, талантливых русских литературных и общественных деятелей 40—70-х годов позапрошлого столетия. Вместе с Ломоносовым и Тредиаковским, если не считать их предшественника Кантемира, Сумароков заложил основы новой русской литературы; кроме того, он был «отцом российского театра», крупным для своего времени журналистом, издателем первого частного русского журнала.

Пушкин в материалах к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» писал, что «Сумароков лучше знал русский язык, нежели Ломоносов, и его критики (в грамматическом отношении) основательны... Сумароков требовал уважения к стихотворцу».<sup>2</sup>

Сумароков сыграл очень крупную роль в формировании русской дворянской культуры XVIII века, в которой, наряду с классово ограниченными элементами, имелись в то время ценности общенационального значения.

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 1. Изд. Академии наук СССР, М., 1953, стр. 52.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI. Изд. Академии наук СССР, М., 1949, стр. 59.



Во вторую половину своей литературной деятельности Сумароков находился в оппозиции к екатерининской политике, выступал с сатирическими и позитивно-программными произведениями, имевшими большое влияние на читателей. Широкий отклик находили произведения Сумарокова и в демократической читательской массе. Именно этим успехом у читателя объясняется то, что десяти томное Полное собрание всех сочинений Сумарокова было издано дважды на протяжении семи лет (1781—1787), факт, совершенно не имевший параллели в те времена. Этим же объясняется то, что в рукописных литературных сборниках XVIII века многократно переписывались сатирические и лирические стихотворения, комедии и трагедии Сумарокова, а некоторые произведения его нашли отражение в народных лубочных картинках.

В одной из рецензий Белинский писал: «Сумароков был не в меру превознесен своими современниками и не в меру унижаем нашим временем. Мы находим, что как ни сильно ошибались современники в его гениальности и несомненности его прав на бессмертие, но они были к нему справедливее, нежели потомство. Сумароков имел у своих современников огромный успех, а без дарования, воля ваша, нельзя иметь никакого успеха ни в какое время».<sup>1</sup>

Давая подобную оценку Сумарокову, Белинский вместе с тем неоднократно подчеркивал мысль об историческом значении его творчества. С тех пор прошло более ста лет, и для советского читателя произведения Сумарокова представляют в основном именно интерес исторический, интерес документа, очень важного, свидетельствующего о том, как проходило формирование русской литературы в раннем периоде ее развития, какие общественные задачи решала она, какими эстетическими принципами она руководствовалась.

Не менее важно — с той же исторической точки зрения — то, что сделал Сумароков для организации и сохранения русского театра на первых этапах его существования. Благодаря его неистощимой энергии, его вере в жизненность русского драматического и сценического искусства, благодаря тому, что он в своем лице совмещал администратора, постановщика, режиссера, театрального автора и в течение первых пяти лет существования в России «храма Мельпомены» неутомимо отстаивал перед враждебным придворным ведомством, которому был подчинен Российский театр, интересы вверенного ему учреждения и актерского

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X, 1956, стр. 124.

состава, благодаря тому, что он сумел сплотить вокруг театра (несмотря на свой вспыльчивый и обидчивый характер) молодых переводчиков-дилетантов из числа столичных офицеров, обеспечивших постоянное пополнение репертуара, — благодаря всему этому талантливые актеры с Федором Волковым во главе не рассялись, подобно своим предшественникам, труппа не распалась, а продолжала существовать; несмотря на неблагоприятные условия, Российский театр стал родоначальником великого русского театрального искусства.

Всем сказанным объясняется возрастающий интерес советского читателя к Сумарокову и его творчеству: трижды за последние двадцать лет были изданы стихотворения Сумарокова, были напечатаны его пьесы, статьи и брошюры о нем и его литературном пути, пишутся диссертации о его творчестве и языке его произведений.

## 1

Жизнь и литературная деятельность Сумарокова совпали с расцветом и одновременно с началом кризиса крепостнического способа производства в России. Сумароков застал еще последние годы царствования Петра I, а умер через несколько лет после подавления восстания Пугачева.

Острая классовая борьба крепостного крестьянства, усиленное и быстрое развитие дворянской диктатуры — все эти процессы, характерные для эпохи 1740—1780-х годов особенно отчетливо отразились в творчестве Сумарокова, определив его дворянское содержание.

Сумароков родился в 1717 году.<sup>1</sup> Отец его был крупным военным Петровской эпохи и принадлежал к старинному дворянскому роду; он играл заметную роль в чиновной жизни Петербурга в послепетровское время и умер в высоких чинах в начале царствования Екатерины II.

Сперва А. П. Сумароков получил домашнее образование (до 1727 г. его учителем был некий И. А. Зейкан или Зейкин, дававший в то же самое время уроки наследнику престола, будущему императору Петру II). В 1732 году Сумароков был определен в новооткрытый Сухопутный шляхетный корпус, специальное учебное заведение для детей высшего дворянства. Учащиеся этой

---

<sup>1</sup> Обычно приводимая дата — 1718 — неверна. Сам Сумароков указал 1717 год.

«Рыцарской академии» получали поверхностные, но разнообразные знания и большей частью оставались людьми малообразованными, что не мешало им делать крупную военную и штатскую карьеру. Однако среди «кадетов» были любители поэзии и театра, выступавшие почти с самого начала существования корпуса в качестве поэтов и участников любительских спектаклей. Впрочем, в первые годы имя Сумарокова в этой связи не встречается. Лишь ко времени окончания им Сухопутного шляхетного корпуса были напечатаны две его «Оды» (1740). В них Сумароков выступил певцом «благодетелей», которые оказывала «дворянскому корпусу» (сословию) императрица Анна Иоанновна.

В 1740 году Сумароков окончил курс обучения в Сухопутном шляхетном корпусе и был выпущен адъютантом к вице-канцлеру графу М. Г. Головкину, одному из виднейших вельмож конца царствования Анны Иоанновны и регентства Анны Леопольдовны. Падение Головкина после воцарения Елизаветы Петровны (1741) не отразилось на судьбе Сумарокова, и он вскоре же стал адъютантом фаворита новой императрицы графа А. Г. Разумовского, прослужив в этой должности более десяти лет.

В 1756 году Сумароков был назначен директором новоорганизованного Российского театра. Заслуги его в этой области, как уже указывалось выше, очень значительны: благодаря его энергии театр, несмотря на противодействие придворных кругов, сохранился. Впрочем, в конце 1761 года Сумарокова заставили уйти в отставку. С этого времени он занимался исключительно литературной деятельностью. Умер он в 1777 году.

Поэтическое творчество Сумарокова, начавшееся во второй половине 1730-х годов, продолжалось не менее сорока лет. Приблизительно к концу 1750-х годов мировоззрение его полностью сформировалось, и Сумароков стал общепризнанным литературным вождем русского дворянства.

В статье «О разумении человеческом по мнению Локка» он сочувственно излагает доводы английского философа против учения о врожденных идеях. Считаая, подобно многим своим современникам, что «естество разделяется на духи и вещество», Сумароков вполне последовательно заявлял как сенсуалист: «Что — духи, я не знаю, а вещество имеет меру и вес». Вслед за сенсуалистами Сумароков признавал чувства источником человеческих знаний. Однако в своих философских воззрениях он отдал гораздо большую дань рационализму, так как в индивидуальной и общественной жизни человека отводил большое место «разуму», «рассудку»: «Логическое и математическое

доказательства — не педантизм, но путь к истине, которым шествуя и просвещенный разум имея проводником до последних границ нашего умствования, заблудиться невозможно». Отрицание врожденных идей привело Сумарокова к заключению, что «природа не изъясняет истины в душах наших и, следовательно, никакого нравоучительного наставления не подает». Истина постигается человеком в результате специального развития его «разума», который тоже не является прирожденным: «Воспитание, наука, хорошие собеседники и прочие полезные наставления приводят нас к беспорочной жизни, а не врожденная истина».

Цель человеческой жизни — «благо». «Что на природе и истине основано, то никогда перемениться не может, а что другие основания имеет, то похваляется, похуляется, вводится и выводится по произволению каждого и без всякого рассудка». Для того чтобы согласовать различные и несходные «умствования» и «действия», люди изобрели «мораль» и «политику»: «Мораль печется о благе участном (частном, личном. — П. Б.), политика — о благе общем». Понятно, что чем «яснее» «разум» людей, тем правильнее их «мораль» и «политика».

Эти положения являются основой всей системы общественно-политических взглядов Сумарокова. Люди, по его мнению, отличаются в общественной жизни только степенью ясности своего «разума». Раз люди одинаково получают впечатления при посредстве чувств, а врожденной истины нет, раз истина достигается усилиями «разума», значит, от природы все люди равны, так как все при рождении в одинаковой мере лишены «разума». С этой точки зрения и дворянин, и крепостной, и господин, и слуга одинаковы и равны. Различие между ними, по Сумарокову, возникает лишь как следствие воспитания, развития «разума»: «Здравым рассуждением приближаемся мы к центру познания, которого смертные никогда не могут коснуться. Кто больше до сего центра доходит и кто меньше его переходит, тот справедливее действует».<sup>1</sup>

Таким образом, дворянин, получающий образование, воспитанный соответствующим образом, окруженный культурными людьми, стоит, по мнению Сумарокова, выше крепостного, необразованного, невоспитанного, окруженного такими же, как и он сам, некультурными людьми.

Однако из этого Сумароков не делает вывода, что в современном ему обществе крепостным и вообще крестьянам следует

<sup>1</sup> А. П. Сумароков. Полн. собр. всех соч., изд. 2, ч. VI. М., 1787, стр. 317.

давать образование, которое сравнит их с дворянами. Крепостной должен оставаться крепостным, так как существует установленный природой порядок: «Телу потребна глава, здравие всех членов и душа — обществу потребна верховная власть; все должности и науки земледелец питает, солдат защищает, ученый просвещает». Тем самым приобретение крестьянином образования является нарушением логики природы, которая каждой социальной категории предназначила определенную роль в обществе.

Впрочем, и в этом кардинальном вопросе своего мировоззрения Сумароков проявляет колебания и непоследовательность, вообще характерные для его общественно-политических взглядов. Он различает «счастливое общество» (то есть идеальное, даже утопическое) и действительно существующую социально-экономическую реальность. В «счастливом обществе», по мнению Сумарокова, не должно быть социального неравенства: «Не имеют тамо люди ни благородства, ни подлордства и преимуществуют по чинам, данным им по их достоинствам и столько же права крестьянский имеет сын быть великим господином, сколько сын первого вельможи». Но все это он допускает лишь в теории. Хотя «каждый человек есть человек и все преимущества только в различии наших качеств состоят», Сумароков требует признания общественной иерархии: «утвердим поместничество или паче власть нашу... Власть быти должна: не деревня будет, а гнездо разбойников, где нет у поселян ни приказчика, ни старосты».

Следовательно, умозрительно Сумароков признает равенство людей по природе, а исходя из социальной практики дворянства того времени, настаивает на их общественно-политическом неравенстве. Образованных и воспитанных дворян он считает «первыми членами отечества», «сынами отечества».

Этими же положениями определяются представления Сумарокова и о «морали» и «политике».

В этических взглядах Сумарокова большое место занимает понятие «добродетели», вытекающее из его концепции, в основе которой лежит представление о борьбе «природы» («страстей») человека и «истины» («разума»). «Добродетель», «душа нашего общего блаженства», — утверждает Сумароков, — «дочь истины», и только путем «разума», путем покорения своих «страстей» человек может достигнуть «добродетели». Несмотря на то, что «страстей» много, главными среди них являются стремление «к чинам, богатству, силе», «к злату тверда страсть» и «ревность лютая, препагубная страсть». Все прочие «страсти», по существу, представляют варианты этих основных врагов «добро-

детели». Поэтому бороться прежде всего нужно с теми людьми, которых «обуяли алч и жажда» богатства, золота. Это — наглые, ненавистные вельможи, окружающие трон и стремящиеся использовать свое привилегированное положение в личных интересах, это — выскочки из общественных низов, нечестными способами разбогатевшие и ставшие откупщиками, грабящими народ («народ», конечно, в понимании Сумарокова), это, наконец, — подьячие, мелкие и средние чиновники, не менее вредные грабители, чем вельможи и откупщики, и более, чем они, опасные благодаря своей многочисленности.

Но бороться надо путем воспитания, при помощи педагогики,<sup>1</sup> а главным образом литературы.

Все эти взгляды нашли полное отражение в художественном творчестве Сумарокова. В сатире «О благородстве» он напоминает дворянам, что

...от баб рожденным и от дам  
Без исключения всем праотец Адам.

На вопрос

Какое барина различье с мужиком?

Сумароков отвечает:

И тот и тот земли одушевленный ком.  
А если не ясный ум барский мужикова,  
Так и различия не вижу никакого.

Положение «первого члена общества» дворянин должен оправдать своим отношением к делу, к интересам «общества»:

...во дворянстве всяк, с каким бы ни был чином,  
Не в титле — в действии быть должен дворянином.

Дворянину, говорит Сумароков,

Не можно никогда науки презирать,  
И трудно без нее нам правду разбирать.

В сатире «О честности» поэт излагает свою положительную программу дворянской морали, рисует образ «идеального» дворянина:

...истинная честь — несчастным дать отрады,  
Не ожидаючи за то себе награды;  
Любити ближнего, творца благодарить,  
И что на мысли, то одно и говорить;  
А ежели нельзя сказать правды явно.

---

<sup>1</sup> Педагогике Сумароков уделял внимание в своих произведениях (см. в его Сочинениях: «Наставление младенцам, Мораль, история, география»).

По нужде и молчать, хоть тяжко, — не бесславно.  
Творите сколько лъзя всей силою добро...  
Служите ближнему, колико същем силы..  
Не ползай ни пред кем, не буди и спесив.

Кончается эта сатира чисто дворянской сентенцией:

Будь сын отечества и государю верен!

Иначе определял Сумароков место крестьян в жизни дворянского «общества». Исходя из социальной практики своего класса, он говорил, что «мужик» — человек

Из сама подла рода,  
Которого пахать произвела природа.  
(«Осел во львовой коже»)

Он утверждал:

Кто черен родился, тому вовек так быть.  
(«Арап»)

Попытки осудить установленный общественный порядок крепостнического государства, оспорить законность социального неравенства вызывали резкие возражения со стороны Сумарокова.

В притче «Пени Адаму и Еве» поэт подверг осмеянию жалобы крестьянина на свое положение:

Когда б Адам и Ева  
Не скушали плода с заказанного древа,  
Я жил бы как хотел  
И, над сохою бы трудяся, не потел.

Для Сумарокова «пени» «мужика» — «несвойска дрянь». Своей притчей писатель пытается доказать, что труд крепостного крестьянина — естественное следствие человеческого несовершенства, его необразованности.

Учения, ставившие вопрос об изменении строя крепостнического государства, вызывали возмущение Сумарокова:

Порядок естества умеет бог уставить  
И в естестве себя великолепно славить.  
(«Новый календарь»)

Однако, признавая неизбежность общественного устройства современной ему России, Сумароков не одобрял рабских форм эксплуатации крепостной массы помещиками и именно потому, что дворяне должны во всем быть безупречны.

В своих прозаических произведениях публицистического характера Сумароков проводил резкое разграничение между поня-

тиями «крепостной» и «раб»: «Между крепостным и невольником разность: один привязан к земле, а другой к помещику». <sup>1</sup> Сумароков не признавал «рабства» крестьян в отношении к помещикам, он считал, что крестьяне, как, впрочем, и все остальные классы общества, кроме дворян, высшего духовенства и верхнего слоя купечества, являются «рабами отечества», а не помещиков. Поэтому крепостные не могут быть, по мнению Сумарокова, продаваемы: «Продавать людей, как скотину, не должно». <sup>2</sup> Чтобы оправдать институт владения крепостными, Сумароков выдвигал положение, что помещики могут продавать принадлежащую им землю, к которой прикреплены крестьяне, а вместе с нею и проживающих на ней крепостных. Отдельной же продажи крепостных он не признавал. Вместе с тем он считал, что крепостное состояние не только нормально, но и необходимо для правильного функционирования дворянского государства. В записке, поданной в Вольное экономическое общество в конце 1767 года, Сумароков писал: «Прежде надобно спросить: потребна ли ради общего благоденствия крепостным людям свобода? На это я скажу: потребна ли канарейке, забавляющей меня, вольность, или потребна клетка, — и потребна ли стерегущей мой дом собаке цепь. — Канарейке лучше без клетки, а собаке без цепи. Однако одна улетит, а другая будет грызть людей; так одно потребно для крестьянина, а другое ради дворянина». Далее Сумароков спрашивает: «Что ж дворянин будет тогда, когда мужики и земля будут не его; а ему что останется?» Кончается записка Сумарокова такими безапелляционными словами: «Впрочем, свобода крестьянская не токмо обществу вредна, но и пагубна, а почему пагубна, того и толковать не надлежит». <sup>3</sup>

Стоя прочно на этих позициях, Сумароков считал себя обязанным в своих притчах и сатирах нападать на дворян, которые продают и проигрывают в карты крепостных. В притче «Ось и бык» Сумароков язвительно говорит о «нежном господчике», который проматывает труды крепостных; в сатире «О благородстве» с негодованием клеймит «господского сына», который

....благородие свое нередко славит,  
Что целый полк людей на карту он поставит.  
Ах! должно ли людьми скотине обладать?  
Не жалко ль? Может бык людей быку продать?

<sup>1</sup> «Сборник Русского исторического общества», т. X. СПб., 1872, стр. 84.

<sup>2</sup> Там же, стр. 85—86.

<sup>3</sup> А. И. Ходнев. История имп. Вольного экономического общества. СПб., 1865, стр. 24—25.



Философские взгляды Сумарокова определили и его эстетические позиции. Если в вопросах теории познания он был близок к сенсуалистам, то в своих литературно-теоретических построениях и в своей художественной практике он полностью оставался рационалистом.

Наиболее существенной чертой классицизма, литературного направления, к которому принадлежал Сумароков, являлся рационализм как философская основа эстетики. Только то прекрасно, утверждали классики, что «разумно». Только то морально, что отвечает требованиям «разума».

Однако «разум» не всесилен; как уже бегло указывалось выше, ему приходится бороться со «страстями», нарушающими стройность мира, воздвигнутого на принципах «разума». Где царит «разум», там все прекрасно, морально, там «благо» общее и частное; где господствуют «страсти», там — хаос, борьба личных интересов, там торжествует безразличность. Источник общественных зол — «страсти», представляющие отрицательный дар «природы». «Человек рождается ради себя к добру, а ради другого человека и ради всякого другого животного к худу... Не естествен, но моралью и политикою склонны мы к добродетели».

Поэтому подавление «страстей», борьба с ними должны, по мнению классиков, составлять основную задачу искусства.

Отсюда выростала одна из важнейших особенностей классицизма — его политическая направленность. Поскольку «политика печется о благе общем», задача писателя должна состоять в том, чтобы способствовать укреплению государства, строящегося на принципах «разума». В трагедии, эпосе, оде поэт-классик обязан пропагандировать высокие идеи государственности, идеи «морали» и «политики». «Общее благо» должно быть поставлено превыше всего. А так как «общество» Сумароков понимал как общество дворянское, то и «общее благо» в его понимании было «благо» дворянское.

«Разум» во все времена, у всех людей одинаков. Поэтому то, что было прекрасно в древности, прекрасно и сейчас. Что прекрасно у древних греков и римлян, то должно считаться прекрасным и у новейших народов, у французов, например, и у русских. Этим ходом рассуждений определялось отношение классиков к античному искусству.

Прекрасное произведение, отвечающее требованиям «разума», поэт может построить, если будет строго следовать «правилам» искусства, если будет придерживаться признанных образцов. «Правила» и «подражание» считались классиками единствен-



*А. П. Сумароков*

Портрет работы художника А. П. Лосенко



*Ф. Г. Волков*

Портрет работы художника А. П. Лосенко

ным путем подлинного искусства. Чем меньше проявляет писатель фантазии, личной свободы в своем творчестве, тем больше у него возможностей создать истинно художественное творение («Ум трезвый завсегда чуждается мечты»). Отказ от индивидуального, местного, национально-своеобразного был естественным следствием рационалистического понимания идеи вечного и неизменно «прекрасного».

Из всего этого проистекала одна из характернейших черт классицизма — его абстрактность, его внеисторичность. Классики, в частности Сумароков, не стремились изображать в своих произведениях — например трагедиях — тех или иных персонажей в соответствии с исторической и национальной обстановкой. В трагедиях Сумарокова «Хорев», «Синав и Трувор», «Мстислав», «Димитрий Самозванец» и других действие происходит в древней России, в «Артистоне» — в Персии, в «Гамлете» — в Дании, но это никак не отражается ни на построении сюжета, ни на трактовке характеров, ни в языке действующих лиц. Сумарокова во всех трагедиях больше всего занимали морально-воспитательные, или, если следовать его терминологии, «политико-воспитательные» задачи. Цель трагедии — «вести к добродетели», «очищать через разум страсти». Отсюда возникает острая конфликтность трагедий Сумарокова. Главной коллизией в них является борьба «долга» и «любви», «чести» и «интереса», то есть тех же «разума» и «страстей».

Те же воспитательные цели преследовал Сумароков и в своих одах и других произведениях лирического характера. Подобно другим классикам, он широко пользовался мифологическими именами и сюжетами. Эту особенность классицизма обычно понимают как чисто внешнее украшение, только как искусственное «подражание» античной древности. Между тем у Сумарокова мифология имела определенный, принципиально эстетический смысл.

Характеризуя в «Эпистоле о стихотворстве» «великолепный» стиль оды и противопоставляя ее простоте эпических произведений, Сумароков писал:

«Сей стих (оды. — П. Б.) есть полн претворств...» То есть: стих оды полон того, что должно быть превращено, переосмыслено:

...в нем добродетель смело

Преходит в божество, приемлет дух и тело.

Минерва — мудрость в нем, Диана — чистота,

Любовь — то Купидон, Венера — красота.

Далее Сумароков более подробно раскрывает смысл мифологических упоминаний в произведениях классиков:

Где гром и молния, там ярость возвещает  
Разгневанный Зевес и землю устрашает.  
Когда встает в морях волнение и рев,  
Не ветер то шумит, Нептун являет гнев.  
И эхо есть не звук, что гласы повторяет, —  
То нимфа во слезах Нарцисса вспоминает.

Иными словами, для классика Сумарокова мифология тем и прекрасна и ценна, что позволяет низменное, конкретное, повторяющееся в разных вариантах вводить в искусство как возвышенное, отрешенное от местных, случайных черт, неизменное; мифология обобщает все частное, отбрасывает индивидуальное и заменяет его «вечнопрекрасным».

Таким образом, все в искусстве классицизма подчинялось основной задаче — созданию идеального мира прекрасной разумности, который должен еще больше «просвещать» читателей, приближать их к познанию истины, вести к «благу», к «бесспорной жизни».

Это делало классицизм искусством содержательным, «идейным». Для Сумарокова в особенности характерна борьба с тем, что позднее было названо «искусством для искусства». В соответствии со своими дворянскими позициями Сумароков требовал от писателей содержательности, «разума», просвещения. Характеризуя «несмысленных творцов», он писал в одном из своих последних произведений:

Питов сих ума никто не помутит:  
Безмозгла саранча без разума летит.  
Такой питт не мыслит,  
Лишь только слоги числит.  
*(«Письмо ко князю  
А. М. Голицыну»)*

Вместе с тем Сумароков был решительно против холодной, рассудочной поэзии. Он требовал от поэта подлинного чувства, искренности. В стихотворении «Недостаток изображения» эта мысль выражена так:

Трудится тот вотще,  
Кто разумом своим лишь разум заражает:  
Не стихотворец тот еще,  
Кто только мысль изображает,  
Холодную имея кровь;  
Но стихотворец тот, кто сердце заражает  
И чувствие изображает,  
Горячую имея кровь.

В эстетической системе Сумарокова особо следует отметить его трактовку понятия «вкуса». Этот термин сравнительно рано появляется в его произведениях, сохраняясь до конца его литературной деятельности, и Сумароков придает данному понятию большое значение. «Вкус» он рассматривает как строгое следование рационалистической эстетике классицизма. Никаких индивидуальных отклонений в поэзии не должно быть. Писателей, допускающих отход от признанной эстетической нормы, Сумароков называл «невкусными», то есть не обладающими вкусом. Он с одобрением отнесся к позиции своего ученика В. И. Майкова, изложенной в «Оде о вкусе А. П. Сумарокову».

Я стану слог распорядити  
Всегда по вкусу одному  
И тем природе подражати,  
Тебе и здравому уму.  
Случайны вкусы все суть ломки  
И не дойдут они в потомки.

Свои эстетические воззрения Сумароков защищал различными способами: и изложением положительной программы, и критикой враждебных ему взглядов, и очень удачными пародиями или, как он сам называл их, «взорными одами». В целом, Сумароков был писателем, хотя и не лишенным противоречий, но искренним, активным, страстно любившим и уважавшим литературу.

В творчестве Сумарокова, как и в других явлениях дворянской культуры тех лет, отразились изменения, которые произошли в русском дворянстве в 1750—1760-е годы.

Оставаясь на всем протяжении своей литературной деятельности поэтом дворянским, Сумароков тем не менее проделал заметную эволюцию: сначала он был поэтическим выразителем всего «дворянского корпуса» в целом, был литературным идеологом всего правящего класса, а затем, приблизительно с конца 1750-х годов, в его творчестве, несколько не утратившем дворянского характера, появляются и развиваются тенденции критицизма по отношению к придворному дворянскому кругу, к заносчивому и наглому «вельможеству», с одной стороны, и малокультурному провинциальному дворянству, помещикам, с другой. Кончает Сумароков как поэт хотя и дворянский, но явно враждебно настроенный по отношению к Екатерине II.

Период после смерти Петра I характеризуется частой сменой правителей, большей частью происходившей при посредстве дворцовых переворотов. В. И. Ленин, говоря о характере переворотов, предшествовавших Великой Октябрьской социалисти-

ческой революции, говорил: «Возьмите старое крепостническое дворянское общество. Там перевороты были до смешного легки, пока речь шла о том, чтобы от одной кучки дворян или феодалов отнять власть и отдать другой».<sup>1</sup>

Дворцовые перевороты XVIII века нисколько не затрагивали социальной основы крепостнического государства, а приводили только к смене «кучек» правящего класса. Переворот 1741 года, устранивший от власти большую группу придворных немцев и возведший на престол Елизавету, представлялся современникам торжеством всего русского дворянства в целом, хотя власть захватила «кучка» придворных дельцов, возглавлявшихся Бестужевым, Шуваловыми, Воронцовыми и отчасти Разумовским. В течение очень короткого времени при дворе Елизаветы из перечисленных участников «кучки» образуется новое сильное «вельможество», оттирающее среднее дворянство от власти и опирающееся на быстро росший бюрократический аппарат (подьячих). Хищения, которые производили в 1740-е, в особенности в 1750-е годы Шуваловы, Воронцовы, Чернышевы и другие вельможи, высокомерие, чванство этой придворной верхушки сильно восстанавливали против нее культурное дворянство. Взятничество и самоуправство чиновников также вызвали возмущение.

В то же время превращение дворян из служилого сословия в сословие, не имеющее никаких обязанностей и обладающее только правами и привилегиями, развитие роскоши в дворянской среде, мотовство, непомерное усиление эксплуатации крепостного крестьянства — все это вызывало возмущение Сумарокова и некультурным поместным, и столичным придворным дворянством.

Именно поэтому в творчестве Сумарокова даже раннего периода, когда он еще ощущал себя выразителем интересов всего дворянства, уже встречалась критика придворного, «гордого, раздутого, как лягушка», великосветского щеголя, с одной стороны, и взяточников подьячих — с другой. С течением времени чем менее отвечало дворянство сложившемуся у Сумарокова идеальному образу «сына отечества», тем более чувствовал он себя обязанным выступать против возмущавших его порядков елизаветинского правления.

В конце царствования Елизаветы Сумароков, в силу указанных обстоятельств, переносит свои политические симпатии на жену наследника престола Екатерину Алексеевну, будущую

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 28, стр. 397.

Екатерину II, вокруг которой группировались дворяне, недовольные Елизаветой и правившей от ее имени «кучкой». В 1759 году Сумароков издает журнал «Трудолюбивая пчела», который демонстративно посвящает Екатерине. Журнал, изобиловавший нападкамии на вельмож и подьячих, по истечении года был закрыт. В разных формах Сумароков продолжал борьбу в последующие годы.

Вступление на престол Екатерины II разочаровало Сумарокова. Новая «кучка» дворян, совершившая переворот и возглавлявшаяся братьями Орловыми, грубая, малокультурная и наглая, еще больше претила Сумарокову. «Политика» Екатерины оказалась направленной не на «общее благо», в понимании Сумарокова, а на удовлетворение личных интересов императрицы и ее окружения. Видя резкое несоответствие тогдашней действительности своему дворянскому идеалу, Сумароков решительно становится в оппозицию Екатерине и новой придворной «кучке». Чуть ли не с самого момента захвата Екатериной престола он проявляет свое недовольство, отражая позицию многих своих культурных современников. И даже восстание Пугачева, чрезвычайно взволновавшее Сумарокова и толкнувшее его на создание произведений, в которых в наибольшей степени отразились его дворянские взгляды — станс «Городу Синбирску на Пугачева» и «Стихи на Пугачева», — не заставило его изменить своего отношения к Екатерине: во втором стихотворении ее имя вовсе не упоминается, а в первом оно сопровождается холодными, официальными комплиментами.

В произведениях Сумарокова отразилась треть века истории русского дворянства перед восстанием Пугачева.

## 2

Среди писателей первой половины XVIII века Сумароков отличался исключительной литературной плодовитостью и громадным разнообразием своего творчества. Нет положительно ни одного жанра в литературе классицизма, в котором Сумароков не выступал или не делал бы попыток выступить. Начиная от мелких жанров — песни и эпиграммы — и кончая эпической поэмой (до нас дошли вступительные стихи брошенной Сумароковым эпопеи «Димитрияда», посвященной Дмитрию Донскому), оперой («Альцеста», «Цефал и Прокрис») и трагедиями — во всем Сумароков стремился оставить след и быть первым, либо по художественному достоинству произведений, либо как



зачинатель. Даже роман, против которого он выступал в конце 50-х годов XVIII века как жанра, не узаконенного канонами классицизма, привлек Сумарокова во второй период его литературной деятельности, и он перевел с сокращениями популярный роман П.-Ф. Бошана «Исмений и Исмена», в свою очередь представлявший перевод позднегреческой повести, приписывавшейся Евстафию (XII век).

Ранний период литературной деятельности Сумарокова (конец 30-х — начало 40-х годов) изучен недостаточно: из датированных его произведений до нас дошли только три «торжественные оды» (две — 1740, одна — 1743 года) и перевод псалма 143 (1743 год). Однако из ряда указаний современников (Ломоносова, Тредиаковского и др.) можно заключить, что в первые годы своего творчества Сумароков создал много произведений с любовной тематикой. Подобного рода литературные жанры пользовались в то время большим успехом, так как тогдашняя дворянская молодежь — дети поколения, воспитывавшегося в царствование Петра I, — уже приобрела вкус к любовной поэзии, к чувствительным или фривольным песенкам, к грустным элегиям любовного характера, к пасторальным жанрам — нежной идиллии и довольно откровенной, порою даже натуралистической эклоге.

Сумароков в разное время написал свыше ста пятидесяти песен. Радость любви, тревога, сомнение, горечь разлуки, ревность, страдание покинутого человека, отчаяние, а порой легкомыслие, ветреность, кокетство, чувственность и пр. — таковы мотивы этих песен. Но как ни различны по своему содержанию песни Сумарокова, все они являются разработкой идеи «страсти», которая хочет овладеть человеком:

Стыд из сердца выгнать страсть мою стремится,  
А любовь стремится выгнать стыд.  
В сей жестокой брани мой рассудок тмится,  
Сердце рвется, страждет и горит.

Более выдержанный характер имеют любовные элегии Сумарокова. Как и полагается произведениям этого жанра, в них отражаются только такие психологические переживания, которые порождены внешними или внутренними конфликтами, нарушающими счастливое течение любви. Преимущественно это разлука, вынужденная или случайная, являющаяся результатом болезни дорогой поэту женщины, иногда добровольная, рассчитанная на то, чтобы усилить «пламень любви» в покинутом возлюбленном. Строятся элегии Сумарокова почти все одинаково: вначале ука-

зывается причина душевных страданий лица, от чьего имени произносится элегия, а затем раскрываются, порою очень много-словно, испытываемые «лирическим героем» волнения и мучения:

Лишась, дражайшая, мне, взора твоего,  
Уж не осталось на свете ничего.  
*(Элегия 1)*

Надолго разлучен с тобою, дорогая!  
*(Элегия 2)*

В болезни страждешь ты, — в моем нет сердце мочи.  
*(Элегия 12)*

Сумароков утверждал, что его поэзия — невыдуманная, вызванная реальными жизненными фактами:

Другим печальный стих рождает стихотворство,  
Когда преходит мысль восторгнута в претворство,  
А мне стихи родит случай не ложно злой.  
*(Элегия 10)*

Возможно, что это так и было; не случайно, например, элегия 3 озаглавлена «На смерть сестры авторовой Е. П. Бутурлиной»,<sup>1</sup> но и она построена подобно остальным:

Стени ты, дух, во мне! Стени, изнемогая!  
Уж нет тебя, уж нет, Элиза дорогая!  
Во младости тебя из света рок унес,  
Тебя уж больше нет. О день горчайших слез!

Однако, несмотря на известное однообразие построения элегий Сумарокова, они, несомненно, имели большое значение для художественного развития писателя. Во многих из них Сумароков довольно тонко анализирует свои душевные состояния, развивая тем самым свою способность передавать человеческую психологию, изображать победу «страстей» над «разумом».

В сей злой, в сей злейший час любовь мой дух тревожит,  
И некий лютый гнев сие смятенье множит.  
Лечу из мысли в мысль, бегу из страсти в страсть,  
Природа над умом приемлет полную власть.  
*(Элегия 10)*

Элегии Сумарокова имеют еще одну постоянную особенность: все они написаны шестистопным ямбом, знаменитым александрийским стихом, которым он пользовался в своих трагедиях.

---

<sup>1</sup> Впрочем, возможно, что это заглавие дано Новиковым, так как данная элегия при жизни Сумарокова не была напечатана.

И это обстоятельство — не случайность: элегии оказались для Сумарокова своего рода лабораторией, в которой он готовился к будущему творчеству драматурга, автора трагедий. Впоследствии многие монологи его трагедий имели совершенно тот же характер, что и элегии: тот же словарь, тот же синтаксис, та же патетика, те же интонации, даже — в первых редакциях как элегий, так и трагедий — та же многословность, от которой позднее Сумароков стремился избавиться.<sup>1</sup>

По мере художественного созревания Сумарокова расширяется круг поэтических жанров, в которых он пишет: наряду с песнями, элегиями и эклогами, появляются в большом количестве духовные и торжественные оды и эпистолы теоретико-литературного содержания, а также притчи, эпиграммы, сатиры, прозаические статьи разнообразного характера, довольно часто также с сатирической окраской.

Было бы ошибкой считать, что Сумароков писал во всех этих жанрах только для того, чтобы утвердить свою репутацию крупнейшего русского поэта. Для него, поэта-классика, строго придерживавшегося принятых в то время взглядов на сущность и назначение различных жанров, обращение к перечисленным выше поэтическим формам было средством с наибольшим успехом и пользой осуществлять свою роль дворянского идеолога.

Духовные оды, представлявшие большей частью переводы-переложения псалмов и молитв, давали Сумарокову возможность касаться многих вопросов современной ему жизни с моральной точки зрения, причем они лишены религиозного, а тем более церковного содержания — это этико-философские размышления с сильным привкусом публицистики. В качестве примера можно остановиться на «Молитве III»:

Не терпи, о боже, власти  
Беззаконных ты людей,  
Кои делают напасти  
Только силою своей!  
Сколько злоба возвышенна,  
Столько правда устрашенна.

Не на то даны дни века,  
Чтоб друг друга нам губить;  
Человеку человека.  
Творче, ты велел любить.

---

<sup>1</sup> Ср. элегию 6 «Уже ушли от нас игранья и смехи» в т. IX Полного собрания всех сочинений Сумарокова со второй ее редакцией в т. VIII. Во втором случае она состоит из 12 стихов вместо 40; точно так же сокращены трагедия «Синав и Трувор», «Семира» и др., многие оды, эклоги и пр.

Кто как титлами ни славен,  
Пред тобой с последним равен.

Титла громкого содетель —  
Часто развращенный свет.  
Лишь едина добродетель  
Преимущества дает.  
И она всего дороже.  
Защищай ее ты, боже!

Другая часть духовных од Сумарокова служила ему способом выразить свои философские взгляды космогонического характера («Ода о величестве божием», «Гимн о премудрости божией в солнце»), свой ужас перед мыслью о смерти («На суету чело- века», «Час смерти», «О страшном суде», «Плачу и рыдаю»; последнее стихотворение — переделка молитвы, исполняемой при отпевании умершего), свои представления об идеале нравствен- ной жизни. Здесь мы найдем знакомые нам противопоставления «страстей» — «разуму» или «добродетели», встретим призывы «умерить» «страстей пыланье», «не с пристрастием, но здраво» «рассуждать обо всем».

Торжественные оды открыто и полно выражали политиче- ские взгляды Сумарокова. Поэтому на характере и содержании торжественных од разного периода особенно отчетливо можно проследить изменение его политических позиций. В первых своих торжественных одах Сумароков выступает в качестве поэта, одоб- ряющего и прославляющего дворянскую политику Елизаветы Петровны, но уже в оде на восшествие на престол Петра III по- явились поучительные ноты и осуждающие намеки на предше- ствующую императрицу:

...Будь счастья нашего творец,  
Владей щедролюбиво нами  
И буди подданных отец!  
Что часто делается страхом,  
В нас делать будет то любовь...  
Будь нам отец! Мы будем чада,  
Достойны милости твоей...  
Будь Марсом, буди Аполлоном,  
Люби оружие и Парнасс,  
Снабжай премудрым, Петр, законом  
И милостью монаршей нас!

В одах Екатерине II этот наставительный тон звучит еще более отчетливо, начиная с «Оды на день восшествия на престол 28 июня 1762 г.», где Сумароков, называя Екатерину богиней, выражал уверенность в том, что

Прострет богиня вам довольство,  
Исторгнет наглых своевольство,

И сильною никто рукою  
Не разрушит у вас покою  
И никого не погубит.

Все это явные намеки на порядки предшествовавших царствований с «наглым своевољством» Шуваловых, Воронцовых, всяческих откупщиков и пр., с безумной политикой безумного Петра III.

В дальнейшем Сумароков убедился в том, что Екатерина не оправдала его надежд и отнюдь не стала «Астреей на земли», как он предсказывал в своей первой оде, посвященной новой императрице. В связи с этим оды его приобретают все более официальный характер и чаще всего являются откликами на внешнеполитические события. Однако как только Сумарокову представлялся случай высказать свой взгляд на положение вещей в современной ему России, он делал это, сохраняя в то же время показное почтение к Екатерине. Так, в 1771 году, когда сыну Екатерины, наследнику престола Павлу Петровичу исполнилось 17 лет и кончилось его обучение наукам, Сумароков написал оду, в которой изображал свой идеал монарха, в надежде, что Павел усвоит этот идеал; при этом Сумароков в качестве отрицательного монарха нарисовал Екатерину, хотя, конечно, не назвал ее по имени:

Не сим царь сан свой отличает,  
Что лъзя разити и пленять,  
Что все стоят пред ним со страхом,  
Что властвует людьми, как прахом,  
И что он может жизнь отнять.

Когда монарх насилью внемлет.  
Он враг народа, а не царь...

...И что на троны возведенны  
Не для себя они одних,  
Хотя и для себя рожденны,  
Но и для подданных своих.  
Нестройный царь — есть идол гнусный  
И в море кормщик неискусный.

Его надгробье: «был он — яд!»  
Окончится его держава,  
Окончится его и слава,  
Исчезнет лесть, душа во ад.

Таким образом, и торжественная ода становится под пером Сумарокова способом проведения определенных, антиекатерининских взглядов, средством политического воспитания дворянских — в первую очередь — читателей.

Несколько эпистол Сумароков посвятил проблемам литературного языка и теории литературы. Эти произведения, являющиеся кодексом дворянского классицизма (в отличие от демократического классицизма Ломоносова), как и ряд других стихотворений Сумарокова с такой же тематикой, имели большое значение в истории формирования русской литературной эстетики. Сумароков требовал от поэзии ясности, простоты и естественности. Правда, в эти слова он вкладывал современный ему эстетический смысл, весьма далекий от наших теперешних взглядов. Достаточно, например, указать на то, что свои требования ясности, простоты и естественности Сумароков совершенно спокойно совмещал с применением мифологии как античной, так и библейской, с презрением к простонародному искусству, поэзии, театру, с пасторальной условностью и слащавостью эклога.

Не менее важное значение имели в истории русской литературы притчи, эпиграммы, сатиры и пародии Сумарокова. Если его духовные и торжественные оды ставили своей целью нарисовать этический и политический идеал передового дворянского интеллигента тех лет, а также клеймить отступления от этого идеала, то в притчах, сатирах, пародиях и эпиграммах Сумароков давал полную свободу своему гражданскому и литературному негодованию. Произведения перечисленных жанров, по-видимому все, и уж, во всяком случае, в большей своей части имеют конкретную направленность, не всегда устанавливаемую нами. Мы можем догадываться, что многие притчи («Война орлов», «Кулашный бой» и др.) представляют нападки на братьев Орловых, фаворитов Екатерины II, мы твердо знаем, что ряд притчей («Обезьяна — стихотворец», «Жуки и пчелы» и пр.), как и его пародии, обращен против Ломоносова, Тредиаковского и других современных Сумарокову литературных деятелей. Однако адресаты многих эпиграмм («Хотя, Марназов, ты и грешен») и притчей остаются нераскрытыми и до сих пор. Вместе с тем эта персональная, конкретная направленность сумароковских произведений данной категории не подлежит сомнению.

Если суммировать наши наблюдения над поэзией Сумарокова, то можно сформулировать вывод, что это был дворянский поэт, имевший — в особенности во второй период своей деятельности — четкий этический и политический идеал и страстно боровшийся за него. Анализ трагедий и комедий Сумарокова подтверждает правильность этого вывода и в применении к его драматургии.

Литературную и театральную славу Сумарокова составили трагедии и комедии.

Трагедии Сумарокова можно разделить на две количественно неравные группы, из которых каждая имеет свои резко отличительные особенности. К первой группе относятся трагедии 1740—1750-х годов («Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор», «Артистона», «Семира» и «Димиза»<sup>1</sup>), ко второй — трагедии конца 1760-х — начала 1770-х годов («Вышеслав», «Димитрий Самозванец» и «Мстислав»); ко второй группе следует отнести и переработку «Хорева», осуществленную в 1768 году.

Все трагедии Сумарокова, независимо от времени их написания и обработки, объединяет его концепция трагического жанра. В «Эпистоле о стихотворстве» (1748) Сумароков определял суть трагедии в «плаче» и «горести», главным образом под влиянием «Венерина гнева», т. е. любви. Но в другой «Эпистоле» (1755) он уточняет свою точку зрения на задачи этого жанра:

Пусть тот трагедией вселяется в сердца, —  
Принудит чувствовать чужие нам напасти  
И к добродетели направит наши страсти.

Таким образом, «плач» и «горести», «чужие нам напасти» нужны для того, чтобы морально воспитывать зрителя, подчинить его «страсти» возвышенной цели — «добродетели». Сумароков считал обязанностью драматурга:

Смотрителей своих чрез действо ум тронуть.

Он полагает, что «ум» играет первенствующую роль в процессе художественного восприятия зрителя:

Не представляй двух действ, к смешению мне дум:  
Смотритель к одному свой устремляет ум...

Но для сумароковского понимания проблемы трагического характерно и то, что можно назвать «сопереживанием»; вслед за приведенными стихами Сумароков пишет, что зритель

Ругается смотря единого он страстью  
И беспокоитует единого напастью.

Подчеркивая значение переживаний зрителя для его нравственного воспитания, Сумароков отлично понимал роль актера

<sup>1</sup> В конце 1760-х годов Сумароков переработал ее, озаглавив «Ярополк и Димиза».

как интерпретатора и исполнителя замысла драматурга. Этим, вероятно, объясняется наличие у него ряда стихотворений, посвященных актерам и актрисам. Наибольший интерес представляют «Стихи Ивану Афанасьевичу Дмитревскому».

В этом стихотворении Сумароков излагает свое понимание роли Синава в трагедии «Синав и Трувор», анализирует игру Дмитревского в этой роли и характеризует свои переживания как зрителя:

Дмитревский, что я зрел! Колико я смущался,  
Когда в тебе Синав нещастный унывал;  
Я все его беды своими называл,  
Твоею страстию встревожен восхищался,  
И купно я с тобой любил и уповал.  
Как был Ильменой ты смущен неизреченно,  
Так было и мое тем чувство огорченно;  
Ты страсти все свои во мне производил:  
Ты вел меня с собой из страха в упованье,  
Из ярости в любовь и из любви в стенанье;  
Ты к сердцу новые дороги находил.  
Твой голос и лицо и стан согласны были:  
Да зрителя тронув, в нем сердце воспалить.  
Твой плач все зрители слезами заплатили  
И плача все тебя старались хвалить.  
Искусство с естествен в тебе совокупленны  
Производили в нас движения сердец.  
Ах, как тобою мы остались испуганны!  
Мы в мысли все тебе готовили венец:  
Ты тщиался всех пленить, и все тобою пленны.

Если внимательно всмотреться в это стихотворение, то становится ясной основная мысль Сумарокова: актер вместе с драматургом должен, «зрителя тронув, в нем сердце воспалить».

Этот взгляд Сумароков сохранил до конца своей драматургической деятельности: объединяя в 1774 году две свои «Эпistolы» 1748 года в одно произведение, озаглавленное «Наставление хотящим быти писателями», Сумароков не внес никаких заметных изменений в трактовку существа и задач трагедии.

Таким образом, обе группы сумароковских трагедий — 40—50-х и 60—70-х годов — объединены общим пониманием целей и характера данного жанра.

Непременным в общем остается и основной воспитательный тезис сумароковских трагедий: в борьбе долга и чувства победа должна остаться на стороне первого. Хотя этот тезис не нов для литературы 1740—1770-х годов и восходит к пьесам петровского времени, при тогдашнем нравственном уровне дворянского общества, в эпоху фаворитизма социально-педагогическое значение



трагедий Сумарокова нельзя недооценивать: они выдержали при жизни писателя два издания; по смерти Сумарокова, как уже указывалось, одно за другим вышли два издания его Полного собрания сочинений (1781 и 1787), а затем его трагедии и комедии вошли в состав «Российского феатра», образовав I—III и XV—XVIII томы этого издания, будучи при этом изданы и отдельно. Все это бесспорно свидетельствует о литературном успехе Сумарокова, а частые постановки его трагедий, вплоть до начала XIX века,<sup>1</sup> говорят об успехе театральном.

В течение второй половины XVIII века в России, особенно в Петербурге и Москве заметно изменился состав читателей и зрителей. Все больше и больше заявлял о себе разночинец, интеллигент из крепостных, из мещан, вообще из недворянской среды. Моральная проповедь Сумарокова имела большой резонанс также в этом кругу; и можно не сомневаться, что, издавая его сочинения, Н. И. Новиков рассчитывал на большое сочувствие и интерес к ним именно демократического читателя.

В двух группах трагедий Сумарокова имелись, однако, черты, не только объединявшие их, но и разделявшие. Эти отличительные особенности каждой группы сумароковских трагедий определены временем и существенными изменениями, которые происходили в мировоззрении писателя.

Начиная деятельность в качестве драматурга, Сумароков чувствовал себя выразителем идей и надежд своего класса, «дворянского корпуса», о котором он говорил уже в первых своих одах 1740 года. Императрица Елизавета и ее правительство в 1740-х годах были в глазах дворянства, и в том числе Сумарокова, подлинным дворянским правительством, опекавшим и защищавшим интересы господствующего класса. В 1750-х годах, в особенности в самом конце их и в начале 1760-х годов, то есть во время Семилетней войны, Сумароков был уже настроен оппозиционно по отношению к установившемуся в это десятилетие шуваловско-воронцовскому режиму откупничества, казнокрадства и взяточничества; в «Димизе», написанной в 1758 году, новые политические позиции Сумарокова уже отразились, хотя и не в полной мере.

Именно поэтому все трагедии 1740—1750-х годов можно рассматривать как единую группу. Основной характерной особенностью

---

<sup>1</sup> В 1809 году в Витебске состоялся любительский спектакль «благородных особ», первый спектакль на русском языке в этом городе. Поставлен был «Синав и Трувор» Сумарокова. «Димитрий Самозванец» ставился в провинции еще в начале 1820-х годов, о чем вспоминал в статье «Мысли и заметки о русской литературе» В. Г. Белинский.

стью этих произведений является одинаковое понимание природы конфликта и вытекающий из этого их морально-воспитательный тон, строго проведенное через все трагедии стремление «вести к добродетели», «очищать через разум страсти». Движущей коллизией этой группы сумароковских трагедий является борьба «должности» и «чувствий» в герое.

О честь! о долг! любовь! мой князь! родитель мой!  
(*д. I, явл. 2*)

восклицает героиня «Хорева» Оснельда.

Тебе, о честь! я жизнь до смерти посвятила,  
Тебя, мой князь, по смерти я в сердце заключила, —  
(*д. III явл. 2*)

говорит Офелия в «Гамлете».

Ильмена в «Синаве и Труворе» признается отцу своему Гостомыслу:

Желание свое несчастного любить,  
Колико я могу, стараюсь победить:  
Стремительно от сей я мысли убегаю,  
Но убегающа, совсем изнемогаю.  
(*д. III, явл. 1*)

В «Димизе» Острозор,<sup>1</sup> возлюбленный героини, говорит своему отцу, князю Киева Владисану:

Душа моя очам Димизы покоренна,  
Но сына должность, ах!.. еще не претворенна;  
Ты требуй, чтоб я долг сыновства сохранил.  
Но не того, чтоб я любезной изменил.  
(*д. III, явл. 1*)

Коллизия «должность» — «любовь» развивается в ранних трагедиях Сумарокова на фоне разных «страстей»: в «Хореве» на фоне подозрительности Кия; в «Синаве и Труворе» — «тиранства от любви» Синава; в «Димизе» — жестокости Владисана, в «Семире» — стремления Оскольда вернуть себе киевский трон и т. д.

Эти страсти являются главным и ведущим противоречием в развитии коллизии, но не единственным: они в свою очередь

---

<sup>1</sup> Во второй редакции этой трагедии Острозор был заменен Ярополком.

раздробляются на более мелкие и частные, позволяющие, таким образом,

вести из страсти в страсть —  
...из страха в упование,  
Из ярости в любовь и из любви в стенанье.

Как ни разнообразны эти «страсти», в ранних сумароковских трагедиях они все же сводятся к служебной роли. «Тиран» Синав, «подозрительный» Кий, жестокий Владисан хотя и являются нарушителями признанной нормы «идеального государя», но смысл пьесы заключался не в показе этого нарушения и не в возмущении негодования «смотрителей» против недостойного монарха. Напротив, основная задача драматурга состояла в моральном воспитании зрителя на трагической судьбе героя и героини. Имевшие место в первых трагедиях Сумарокова несчастливые развязки, причинами которых являются действия царей, неизбежно наталкивали, однако, на критическое отношение к монарху, пусть «недостойному», но все же «законному». Поэтому в дальнейшем Сумароков вообще отказывается от несчастливых развязок. Более того, во всех последующих трагедиях первой группы, начиная с «Артистона» и кончая «Димизой», монархи оказываются либо «идеальными» от начала до конца (Олег в «Семире»), либо умсющими в последний момент подать свои «неистовые страсти».

«Димиза» представляла заметный шаг в политическом развитии Сумарокова. Правда, в этой трагедии не отразилось критическое отношение драматурга к русской действительности конца 1750-х годов, как это мы видим в издававшейся им в 1759 году «Трудолюбивой пчеле» и в произведениях, печатавшихся в других журналах 1760 и 1761 годов. Тем не менее в «Димизе» уже выступает отчетливо та творческая тенденция, которая становится определяющей в сумароковских трагедиях последней группы — в «Вышеславе», «Димитрии Самозванце» и «Мстиславе» — и которая накладывает отпечаток на перерабатывавшиеся в 1768 году ранние трагедии (в особенности отразилось это в «Хореве» и в «Ярополке и Димизе»). Четкое проведение политических взглядов автора — вот то новое, что принесит с собой «Димиза». Поддающийся действию «страстей» монарх, уклоняющийся хотя бы временно от «идеала», дает Сумарокову повод для политических уроков Елизавете и ее наследнику, а также ее подданным, политически просвещать которых драматург считает отныне своей важнейшей обязанностью. Начиная с «Димизы», в трагедиях Сумарокова появляются длинные тирады о «должности» царей, намечаются положительные про-

# СИНА́ВЪ И ТРУ́ВОРЪ

ТРАГЕ́ДІЯ,

АЛЕКСА́ндра СУМАРО́КОВА.

Представлена въ первый разъ въ 1750 году Іюля  
21 дня на ИМПЕРАТОРСКОМЪ театрѣ,

ВЪ ПЕТЕРГОФѢ.

*Титульный лист первого издания трагедии А. П. Сумарокова  
«Синав и Трувор»*

# Х О Р Ё В Ъ

## Т Р А Г Ё Д І Я,

АЛЕКСАНДРА СУМАРОКОВА.

Хор: Там: Ври: Сик - и Труза:  
посажене, Кидилу, Квановану  
Ткавогскому отпе Тамта  
21<sup>м</sup>: Дек: 764. во Р. П. 8:  
Александр Сумароков

граммы их деятельности, осуждаются поступки и намерения, несовместимые с сумароковским понятием «идеального государя».

Так, Димиза с горечью говорит по поводу жестокости Владисана, требующего от нее из политических соображений отказа от любви к его сыну Острозору:

Се царь, который суд и милости блюдет!  
К примеру доброму он подданных ведет.  
О боги, для чего между себя без спора  
Даєте скипетры вы смертным без разбора  
И, тщася на земли неправду истреблять,  
Даєте часто власть невинных погублять!

Такова речь благородного любимца Владисана Русима, убеждающего киевского князя отменить приказание предать Димизу казни:

Бреги, о государь, ты истинную славу  
И следуй совести единый уставу...  
Не для ради того даются скиптры в руки,  
Чтоб смертным горести соделывать и муки...  
Не для ради себя имеешь царский сан:  
Для пользы общей он тебе богами дан...

*(д. IV, явл. 4)*

Аналогичные и даже более резкие «уроки царям» даются Сумароковым в трагедиях 1768—1774 годов. К этому времени драматург в достаточно отчетливой мере стал в оппозицию Екатерине.

Трения у Сумарокова с Екатериной начались, очевидно, с момента запрещения печатать его «Слово» по случаю восшествия Екатерины на престол и продолжались в связи с другими репрессиями императрицы против писателя, считавшего своей гражданской обязанностью рекомендовать правительству определенную политическую линию. Чем дальше, тем неприязненнее становились их отношения; уже в 1760-х годах Сумароков не раз видел открытые проявления «монаршей немилости». И эта враждебность Екатерины и Сумарокова друг к другу была, конечно, результатом не только их личной антипатии. Документы, дошедшие до нас, говорят о том, что в основе их конфликта лежали политические расхождения, лежала разная концепция монархической власти.

С конца 1760-х годов Сумароков начинает пользоваться трагедией в качестве политического оружия. В это время, как уже было сказано выше, Сумароков переиздает свои ранние трагедии. В «Хореве» 1768 года, вместо бледного, хотя и сюжетно связанного с ходом действия, монолога Кия в первом явлении

последнего акта, мы находим тираду, целиком направленную против Екатерины и понятную только в политической обстановке времени действия Комиссии для сочинения нового Уложения:

О бремя тяжкое порфиры и короны!  
Законодавцу всех трудней его законы.  
Во всей подсолнечной гремит монарша страсть,  
И превращается в тиранство строга власть...  
Потребно множество монарху проицанья,  
Коль хочет он носить венец без порицанья,  
И если хочет он во славе быти тверд,  
Быть должен праведен и строг, и милосерд,  
Уподоблятися правителям природы,  
Как должны подражать ему его народы...

Политическое звучание монолога, из которого приведены эти отрывки, тем больше, что не только прямого, но — можно сказать определенно — никакого отношения к сюжету трагедии он не имеет.

На этом примере видно, как использует Сумароков трагедию для целей пропаганды своих политических взглядов; понимая, что прямые сюжетные намеки будут запрещены Екатериной (письма Сумарокова в Академию наук свидетельствуют о том, что каждая его пьеса проходила личную цензуру императрицы), Сумароков прибегает к разным способам проведения своих взглядов. Иногда это, как в приведенном монологе Кия из «Хорева», — посторонняя вставка. Иногда — создание образа «идеального монарха», который невольно наталкивает на сопоставление с Екатериной («Вышеслав» и «Мстислав»). Иногда — тенденциозное обращение к «исторической» теме («Димитрий Самозванец»). Но чаще всего Сумароков достигал своей цели тем, что щедро разбрасывал политические намеки в самых неожиданных местах и обычно в такой форме, что прямо упрекнуть его было не за что. Такова, например, в «Ярополке и Димизе» последняя реплика Владисана:

А я уже того не позабуду ввек,  
Что я, хотя и царь, такой же человек  
И что я, множество зря смертных под ногами,  
Такая, как они, пылинка пред богами.

Совершенно аналогичный характер имеет заключительная реплика Мстислава в последней трагедии Сумарокова:

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

Иногда влетаемые в текст произведения фразы совершенно явно метят в «подверженную страстям» Екатерину. Примером могут быть слова наперсника Мстислава, Осада:

Такой правления достоин не бывает,  
Кого какая страсть совсем одолевает.  
Презренна та любовь, приносит коя вред,  
Влечет котора стыд и груду многих бед.

(*д. IV, явл. 1*)

Такова реплика Мстислава (в том же действии и явлении) против царей:

К чему тогда враги в крови разимы тонут,  
Когда в отечестве подвластные им стонут!

Чтобы рельефнее выступила злободневность только что приведенной цитаты, нужно вспомнить, что «Мстислав» был написан и издан в 1774 году, во время первой турецкой войны (1768—1774).

Больше всего таких политических намеков рассеяно в трагедии «Димитрий Самозванец».

Эта трагедия, представленная впервые на сцене императорского театра в Петербурге 1 февраля 1771 года, была написана Сумароковым после резкого столкновения с Екатериной, ставшей на сторону московского генерал-губернатора Салтыкова, грубо и несправедливо обидевшего драматурга. Выработавшаяся к этому времени у Сумарокова система намеков на современность доведена в этой трагедии до особой степени совершенства. Несомненно, что Екатерина поняла дерзкие намеки Сумарокова, но сделала вид, что рассматривает новую трагедию только в качестве художественного произведения на исторический сюжет.

Сумароков намеренно придал черты «злодейства» Димитрию Самозванцу, чтобы избежать упреков в портретном приближении к Екатерине, но зато вложил в уста положительных персонажей трагедии — Георгия, Пармена — целую систему критических и позитивных политических воззрений, понятных в условиях предпугачевского времени и вместе с тем всегда сопровождавшихся оговорками, позволявшими отвести упреки в прямых нападках на Екатерину.

Шуйский, наедине со своей дочерью Ксенией, раскрывает ей положение вещей, очень напоминающее то, что нам известно о России при Екатерине на рубеже 1760—1770-х годов:

Не мни, чтоб истину злодею я открыл...  
Когда имеем мы с тираном сильным дело,



Противоречити ему не можем смело:  
Обман усилился на трон его венчать;  
Так истина должна до времени молчать,  
Доколь низвержется сие с России бремя.

(д. 1, явл. 4)

Еще отчетливее проводится эта точка зрения Сумароковым в диалоге Георгия и Ксении в начале второго действия:

Г е о р г и й

Язык мой должен я притворству покорить:  
Иное чувствовать, иное говорить,  
И быти мерзостным лукавцам я подобен.  
Вот поступь, если царь неправеден и злобен.

К с е н и я

Блажен на свете тот порфиноносный муж,  
Который не теснит свободы наших душ,  
Кто пользой общества себя предвозвещает  
И снисхождением сан царский украшает,  
Даруя подданным благополучны дни,  
Страшатся коего злодеи лишь одни.

Предупредив зрителей подобными репликами о двуплановости своей трагедии, Сумароков в дальнейшем вкладывает в уста положительных героев характеристики московской действительности времени Дмитрия Самозванца, удивительно напоминавшие екатерининскую Россию перед восстанием Пугачева. Из многих примеров достаточно привести один. Наперсник Дмитрия Пармен, стремящийся из патриотических побуждений «мысли мрачные злодея просветить и новы ярости сколь можно укротить», возражает Шуйскому, притворно утверждавшему, что «Дмитрия на трон взвела его природа»:

Когда владети нет достоинства его,  
Во случаи таком природа ничего.  
Пускай Отрепьев он, но и среди обмана,  
Коль он достойный царь, достоин царска сана.  
Но пользует ли нам высокий сан один?  
Пускай Дмитрий сей монарха росска сын,  
Да если качества в нем одного не видим,  
Так мы монаршу кровь достойно ненавидим,  
Не находя в себе к отцу любви чад.  
Коль нет от скипетра во обществе отрад,  
Когда невинные в отчаянии стонут,  
Вдовы и сироты во горьком плаче тонут;  
Коль, вместо истины, вокруг престола лезть,  
Когда в опасности именье, жизнь и честь;  
Коль истину серебром и золотом покупают,  
Не с просьбой ко суду, с дарами приступают,

Коль добродетели отличной чести нет,  
Грабитель и злодей без трепета живет,  
И человечество во всех делах теснится, —  
Монарху слава вся мечтается и снится.  
Пустая похвала возникнет и падет:  
Без пользы общества на троне славы нет.

На фоне подобных оценок екатерининской действительности особый смысл приобретают призывы Ксении:

Народ, сорви венец с главы творца злых мук!  
Спеши, исторгни скиптр из варваровых рук,  
Избавь от ярости себя непобедимой...

(д. II, явл. I)

Не менее многозначительны заключительные слова монолога Шуйского во втором явлении третьего действия:

Почтен герой, врага который победит,  
Но кто отечество от ига свободит, —  
И победителя почтенней многократно:  
За общество умереть — и хваально, и приятно!

Эти и им подобные тирады заставили французского историка литературы Пажеса, писавшего о Сумарокове в конце XVIII века, в годы французской буржуазной революции, видеть в русском драматурге чуть не революционера, «громящего тиранов и произносящего пламенные речи о правах народа». Менее всего верна такая оценка трагедии «Димитрий Самозванец». Сумароков на всем протяжении этой пьесы остается монархистом. В итоге речь идет только о замене «плохого» царя — «хорошим». И приведенная несколько выше тирада Ксении, призывавшей народ «сорвать венец с главы» Димитрия, «исторгнуть скиптр из варваровых рук», кончается монархическим призывом: «И мужа украси достойна диадимой» (д. II, явл. I). Еще откровеннее провозглашает Сумароков монархический принцип в реплике Георгия Димитрию (д. III, явл. 5): «Самодержавие России лучша доля», и т. д.

Следует еще помнить, что такие слова, как «народ», «общество», «сыны отечества», имели в языковом употреблении Сумарокова и его современников узкоклассовое содержание: «народ», «общество», «сыны отечества» — всё это «дворяня», как писал Сумароков; все же прочие классы общества для него «рабы отечества». Таким образом, критика Сумароковым Екатерины имеет классово ограниченный, дворянский характер. Тем не ме-

нее неверно было бы преуменьшать и недооценивать эту сторону литературной деятельности Сумарокова: его произведения утвердили политическую направленность русской трагедии последующего времени, кроме того, за пределами дворянского круга — в среде читателей и зрителей демократических слоев русского общества — дворянские, по замыслу автора, термины «народ», «общество», «отечество», «сыны отечества» наполнялись более широким общественно-политическим содержанием.

Трагедии Сумарокова имели для своего времени значение также и как крупные явления художественной литературы. Несмотря на то, что в целом они строились по одному образцу, все же однообразными назвать их нельзя. Следует иметь в виду, что теория трагедии была разработана в европейской литературе XVII—XVIII веков особенно обстоятельно. Многочисленные трагедии Корнеля, Расина, Кребильона и прежде всего прославленного Вольтера служили прекрасными примерами для подражания. Вслед за другими писателями-классиками Сумароков считал, что настоящего поэта образуют «природное дарование», следование «правилам» и «подражание образцам». Трудно сказать, какому из перечисленных пунктов придавал Сумароков большее значение. Во всяком случае он печатно заявлял: «А подражание некоторому стихотворцу бесславия не приносит. Я и сам из сочинений г. Вольтера, г. Расина и г. Корнелия, не таясь, заимствовал, что и из одной моей трагедии, которая на французский переведена язык, всем довольно видно».

Сумароков имел здесь в виду не следование корифеям французской трагедии вообще, а использование отдельных стихов и ситуаций из произведений названных авторов. И это была не только его личная точка зрения. Показательно в этой связи замечание в анонимной рецензии во французском «Иностранном журнале» («*Journal étranger*», 1755), посвященной анализу сумароковского «Синава и Трувора»: «Сколь ни остроумен он от природы, сколь ни блистают естественные его дарования везде в сем сочинении, однако может быть не столь сильно, не столь с правдою сходственно изобразил бы он любовь и ревность, если бы никогда не читал Расина и Шекеспира. Что ж? Должно ли стыдиться такого училища?.. Еще меньше можно винить господина Сумарокова в том, что содержание его трагедии сходственно со многими французскими. Двух братьев, влюбившихся в одну особу, находим мы в некоторых самых лучших трагедиях, которые до сего времени остались на театре, например, в «Родогуне», «Никомиде», «Митридате», «Британнике», «Радамисте» и прочих; однако никакого другого сходства не

сщется в них с «Синавом и Трувором». В чем можно легко увериться, снося одну со всеми вышеописанными». <sup>1</sup>

Анонимный рецензент был прав только в одном отношении: Сумароков хорошо знал произведения французских трагиков, знал он и Шекспира во французском переводе; знал он также и трагедийные сюжетные схемы, достаточно определившиеся к этому времени. Утверждать же, что сильное и правдивое изображение любви и ревности было у Сумарокова результатом чтения «Расина и Шекспира», на наш взгляд, неверно. Выше уже было отмечено, какое громадное значение имело для Сумарокова сочинение в 40—50-х годах XVIII века любовных песен и элегий. Когда читаешь оперы Сумарокова «Альцеста» и «Цефал и Прокрис», получаешь впечатление, что это — монтаж из его же песен. Аналогичное впечатление создается и при чтении монологов и диалогов в его трагедиях, только с заменой песен элегиями. Поэтому можно полагать несомненным, что психологические разделы в трагедиях Сумарокова оригинальны, а отнюдь не заимствованы.

Не следовал Сумароков слепо за французскими авторами и в построении своих трагедий. <sup>2</sup> Уже давно в научной литературе отмечено, что в семи из девяти трагедий Сумарокова сюжеты отнесены к русской истории («взяты» сказать нельзя, так как они полностью вымышлены, «историческими» являются только имена главных героев трагедий). Этим самым Сумароков решительно отошел от французской традиции, не признававшей за драматургами права обращаться к сюжетам из национальной истории. В отмеченной особенности произведений Сумарокова, оказавшей в дальнейшем сильное влияние на русскую трагедию, советские исследователи (Г. А. Гуковский, Д. Д. Благой) справедливо видят национальное своеобразие русского классицизма.

Вместе с тем все трагедии Сумарокова полностью соблюдают общие принципы данного жанра. В силу разных причин, частью связанных со следованием традициям античного театра, частью обусловленных трудностями театральных постановок, европейская трагедия строго придерживалась знаменитых «трех единств» — места, времени и действия.

<sup>1</sup> Перевод с французского языка из «Чужестранного журнала» месяца апреля 1755 года, стр. 114 и след., напечатанного в Париже. Синав и Трувор. Российская трагедия, сочиненная стихами господином Сумароковым. — «Ежемесячные сочинения», 1758, декабрь, стр. 538—539.

<sup>2</sup> Прекрасный, хотя и не во всем приемлемый разбор особенностей трагедий Сумарокова находится в ранней статье Г. А. Гуковского «О сумароковской трагедии» (сб. «Поэтика», вып. 1, Л., 1926, стр. 67—80).

У Сумарокова постоянно соблюдается в трагедии «единство места». Поэтому указание на место, где происходит действие трагедии, у Сумарокова всегда лаконично, словно этот вопрос вовсе не интересует драматурга: «Действие в Киеве в княжеском дворе» («Хорев»), «Действие есть в Дании, в столичном городе в королевском доме» («Гамлет»), «Действие есть в царском доме» («Артистона»), «Действие в Киеве в княжеском доме» («Семира», «Ярополк и Димиза»), «Действие в Тмутаракани» («Мстислав») и т. д. В одном случае («Вышеслав») Сумароков совсем не дает указания на то, где должно разворачиваться действие. В то же время в самих пьесах никаких дополнительных ремарок, конкретизирующих сведения о месте действия, мы не находим. В одном лишь случае, в своей поздней трагедии «Дмитрий Самозванец», возможно, под влиянием новых европейских и отчасти русских театральных исканий, Сумароков не ограничился тем, что после перечня действующих лиц отметил: «Действие в Кремле в царском доме»; в первом явлении пятого действия есть ремарка, дополняющая эти скудные указания: «Дмитрий один. Занавес подымается; Дмитрий спящий сидит в креслах; возле него стол, на котором царские утвари, и проснувся говорит». А через несколько стихов, которые произносит Дмитрий, дана новая ремарка: «Слышен колокол». Однако даже эти незначительные попытки конкретизировать сценическую обстановку вызвали протесты со стороны современников, видевших в звоне колокола искусственный эффект, мешающий непосредственному восприятию текста пьесы.

Придерживался Сумароков на всем протяжении своего творчества и «единства времени». Во всех его трагедиях нет никаких указаний на какие-либо промежутки времени между действиями; сюжет развивается так, что деления на акты совершенно не требуется. Наличие же обязательных пяти актов в каждой трагедии — это не более чем обычная дань традиции, согласно которой первое действие должно было содержать экспозицию пьесы и переходить в развивающуюся завязку, второе и третье представлять перипетии развивающейся интриги, четвертое подготавливать следующую в пятом действии завязку.

Еще более ревностно следовал Сумароков правилу «единства действия», то есть сосредоточению внимания зрителей на единственной сюжетной линии произведения, дающей возможность отчетливее воспринять его идею.

В работах советских литературоведов отмечено, что в своих трагедиях Сумароков очень экономно строил интригу, не ослож-

няя ее, в противоположность некоторым французским классикам, боковыми эпизодами и лишними персонажами.

Цена трагедии Корнеля, Сумароков в то же время расходился с ним в понимании некоторых существенных особенностей построения пьес этого жанра. Так, в важном вопросе о более «естественном» введении экспозиции в пьесу Сумароков шел своим путем, отличным от Корнеля. В трагедии последнего «Родогуна» русский драматург видел крупный недостаток: «По прослушании первого действия «Родогуны» был тем недоволен я, что пролог составляют наперсники, а героя тут нет ни одного, что совсем моему вкусу противно, какими бы прекрасными стихами наперсники ни говорили: да они же и явление потом прервали вознамерившиеся договорить начатую речь после — вымысел автора самого малого, ищущего новые красоты в безобразии». У самого же Сумарокова все трагедии обязательно начинаются с диалога героя или героини с наперсником или наперсницей; лишь в «Гамлете», написанном на основе французского пересказа — перевода шекспировской трагедии (П.-А. де Лаплас, 1745), традиционный диалог следует за коротким монологом героя, начинающим пьесу.<sup>1</sup>

Появление в произведениях наперсников было на определенном этапе развития театра большим прогрессивным достижением драматической эстетики. Вместо прежних, не всегда уместных монологов, в которых действующие лица мотивировали свои поступки, сообщали зрителям о своих намерениях или вспоминали о прошлом, появились «естественные» беседы героев со своими наперсниками; из этих разговоров зритель, с одной стороны, узнавал о событиях, предшествовавших началу пьесы и составлявших ее завязку, а с другой, получал возможность проникнуть во внутренний мир героев, чтобы лучше понять идею произведения.

Наперсники являются необходимыми персонажами всех без исключения трагедий Сумарокова. Поскольку в каждой трагедии обязательным условием развития сюжета было наличие трех взаимосвязанных персонажей (двое возлюбленных и антагонист положительного героя), вполне естественно было введение в пьесу трех наперсников (двух мужчин и одной женщины). Почти во всех трагедиях Сумарокова имеются два наперсника, иногда так и называемые наперсниками («Гамлет», «Мстислав»), иногда выполняющие роль наперсника, но обозначенные как

<sup>1</sup> Сумароков писал: «Гамлет» мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекспирову трагедию едва, едва походит».

«первый боярин Киев» («Хорев»), — «знатнейший боярин новгородский» («Синав и Трувор»), «сродник Оскольдов» («Семира»), «первый боярин» («Ярополк и Димиза»). Такое же положение имеет место и с наперсницами («Гамлет», «Семира», «Вышеслав», «Мстислав»), которых в некоторых случаях заменяет отец («Синав и Трувор», «Дмитрий Самозванец») или мамка («Хорев»). В одном случае («Артистона») в пьесе присутствуют две наперсницы.

Сохраняя наперсников, Сумароков иначе отнесся к другому обязательному персонажу классической трагедии, к вестнику. По теории трагедии вестнику полагалось сообщать о событиях, происходящих за сценой одновременно с развивающейся на ней диалогической борьбой и влияющих на ход последней. Вестники были, таким образом, представителями «эпического» начала в трагедии и свидетельствовали о слабости драматургов, скованных «единством места» и не умевших иными способами вводить динамические элементы сюжета. В первых трагедиях Сумарокова (кончая «Семирой») фигурируют вестники либо под этим названием («Синав и Трувор», «Артистона», «Семира»), либо в виде «посланного» («Хорев»), «воина» («Гамлет»). С конца 50-х годов — возможно, в результате изучения практики поздних французских классиков — Сумароков отказывается от использования вестников как таковых, перенося их функции на других действующих лиц. Это было дальнейшим проявлением тенденций русского драматурга приблизить сцену к «естественности» жизни.

Исключительно большое внимание уделял Сумароков с самого начала своей драматургической деятельности вопросу о характере героев.

Сторонникам классицизма было чуждо понятие развития характера. Они, в том числе и Сумароков, видели в герое раз навсегда данный характер и задачей драматурга считали изобретение таких сценических ситуаций, при которых этот характер раскрывался с наибольшей степенью полноты и, опять-таки, — «естественности». Однако это последнее понятие почти ничего общего не имело с нашим современным представлением о естественности. Образ Дмитрия Самозванца из одноименной трагедии Сумарокова считался одним из лучших его драматических созданий, этот персонаж с первой своей реплики и до последней остается верен и равен себе, это — образ «злодея». Но современников Сумарокова, не говоря уже о нем самом, нисколько не шокировало то, что Дмитрий обнаруживает свою психологическую сущность не в действии, а в автохарактеристиках:

Зла фурия во мне смятенно сердце гложет,  
Злодейская душа спокойна быть не может...  
Я ведаю, что я нежалостный зла зритель  
И всех на свете сем бесстыдных дел творитель...  
Я к ужасу привык, злодейством разъярен,  
Наполнен варварством и кровью обагрен...

Поэтому понятно, почему таким колоссальным успехом пользовалась последняя реплика Димитрия, завершающая трагедию:

Ступай, душа, во ад и буди вечно пленна!

*(ударяет себя в грудь кинжалом  
и издыхая падающий в руки стражей)*

Ах, если бы со мной погибла вся вселенна!

По-своему Сумароков стремился построить целостные, выдержанные характеры, и если современники считали такие его создания удачными, то это объясняется тем, что требования отчетливее, понятнее раскрыть идейный смысл трагедий могли быть удовлетворены лучше всего прямолинейным построением характеров.

#### 4

Не только сам Сумароков ставил «прелюбезную свою Мельпомену» выше «Талии», как писал он в одной из своих статей. Его современники тоже считали, что комедии Сумарокова ниже его трагедий. Трагедии касались больше, в особенности во второй период его литературной деятельности, политических вопросов. Комедии же затрагивали менее важные явления русской жизни. К этому присоединялось еще одно, для современников немаловажное, обстоятельство — памфлетность большинства комедий Сумарокова.

Несмотря на то, что комедийное творчество Сумарокова продолжалось свыше двадцати лет, несмотря на то, что комедии его по ряду признаков не могут быть объединены в одну группу, — почти всем им присущи памфлетность и портретность осмеиваемых персонажей.

Комедии Сумарокова должны быть объединены в несколько групп, образуемых по признакам хронологии и по содержанию пьес.

Первая группа — это комедии 1750 года: «Тресотиниус», «Чудовищи» («Третейный суд»), «Пустая ссора» («Ссора у мужа с женою»). К этой же группе должно отнести комедию «Нарцисс», изданную только в 1769 году, но имеющую ряд черт,



сближающих ее с комедиями 1750 года и, по-видимому, тогда же и написанную.<sup>1</sup>

В это время Сумароков — генерал-адъютант А. Г. Разумовского, законного, хотя и неофициального мужа Елизаветы. Придворные интересы Разумовского близки Сумарокову; появление в 1749 году фаворита Н. А. Бекетова и укрепление в 1750 году влияния фаворита И. И. Шувалова и его группы в высшей степени остро воспринимается Сумароковым. Галломания — характерная черта Шуваловых — Воронцовых — Чернышевых — резко высмеивается Сумароковым в «Чудовищах», в «Пустой ссоре». В «Нарциссе», правда, высмеивается самолюбленность петиметра Нарцисса без упоминаний галломании, но это, возможно, объясняется тем, что в своем первоначальном виде комедия «Нарцисс» была вообще первым опытом Сумарокова в этом жанре, и портретность здесь не столь подчеркнута. Впрочем, можно полагать, что эта комедия была написана не против Шувалова, а против фаворита Елизаветы в 1749—1750 годах — Н. А. Бекетова.

Наиболее отчетлива памфлетность в сумароковской комедии 1750 года «Тресотиниус». Тогдашние «смотрители» сразу же узнали в главном действующем лице комедии Тредиаковского, академика и стихотворца. С Тредиаковским у Сумарокова были сложные отношения. Поэт-дворянин презирал стихотворца-чиновника, преследовал его эпиграммами, но иногда, из тактических соображений, объединялся с ним для борьбы с более опасным, как считал он, идеологическим противником, Ломоносовым. Сумароков сделал все для того, чтобы у зрителей не оставалось сомнения в адресате памфлета. Речь Тресотиниуса подчеркнута плеонастична: «прекрасная красота», «приятная приятность»; «приятство ваше, то есть красота ваша, мне учинило, то есть зделало»... Она изобилует речевыми оборотами, очевидно, характерными для разговорного стиля Тредиаковского («...не послу-

---

<sup>1</sup> За то, что «Нарцисс» относится к началу 1750-х годов, говорит одна реплика слуги Пасквины; он осуждает постоянные разговоры своего господина о его красоте и попутно замечает, что многие любят толковать только об интересном для них, например, «химисты о своей лаборатории». Если бы «Нарцисс» был написан около 1768 года, когда Ломоносова уже не было в живых и уже несколько лет прекратила свое существование его лаборатория, этот выпад, сделанный, несомненно, против Ломоносова, с которым у Сумарокова с 1750-х годов из-за идеологических расхождений отношения были обостренные, не имел бы смысла. А в 1750 году, через год-другой после основания ломоносовской лаборатории (1748) и в начале первых стычек Сумарокова с великим поэтом, реплика Пасквины имела злободневный полемический смысл.

чите ль... очюнь, очюнь... подлинно говорю... да еще и...»). В отдельных репликах Тресотиниуса есть цитаты из произведений Тредиаковского («что я аргументально доказать могу» — явл. 3) и т. п.

В отдельных случаях Сумароков приписывает Тресотиниусу черты, хорошо известные современникам как особенности Тредиаковского, например, страсть к хореическим стопам.

Достижению этой же цели должна была способствовать пародийная «песенка к Кларисе», вложенная Сумароковым в уста педанта Тресотиниуса. Сумароков был вообще недурным пародистом, и песенка «Красоту на вашу смотря распалился я ей! ей!» принадлежит к числу довольно удачных его пародий. Стилистические особенности стихотворной манеры Тредиаковского схвачены Сумароковым в этой песенке живо и верно: здесь и знаменитые «затычки», лишние односложные слова, вставлявшиеся Тредиаковским для соблюдения размера стиха; здесь и вычурные слова вроде «спесиха слатенька», и грамматически неверные словосочетания («презираешь моих злых бед»), и опять-таки плеонастические выражения («преобидных обид»).

В лице второго педанта в той же комедии, Бобембиуса, Сумароков осмеивает Кириака Кондратовича, «придворного философа» времен Анны Иоанновны и переводчика Академии наук («Я как философ», «Я профессор антиквитетов, которые были еще до сотворения мира»).

Третий педант, Ксаксоксимениус, по-видимому, кто-либо из академических переводчиков, придерживавшихся «глубоко-словной славенщизны».

Интрига комедии построена на том, что подьячий (чиновник) за взятку производит подмену «записи» (брачного контракта), вписав вместо имени Тресотиниуса имя возлюбленного Кларисы, героини комедии, — Доранта. Это обстоятельство дает повод Тресотиниусу произнести слова: «Ах, приказная душа! Погубила ты меня», — слова, выражавшие постоянную неприязнь Сумарокова к бюрократическому аппарату дворянской России. Но, по существу, такими же подьячими, чиновниками «от науки» являются сумароковские «педанты». И в целом интрига носит второстепенный характер, подчиняясь идейному замыслу комедии — осмеянию педантства и подьячества как разных проявлений одной и той же ненавистной Сумарокову бюрократической современности.

В центре внимания Сумарокова не занимательность сюжета, не раскрытие отрицательных сторон жизни, а обрисовка основного персонажа (а отчасти и второстепенных, поскольку они до-

полняют последнего в других аспектах). Иными словами, памфлет перевешивает в «Тресотиниусе» комическое действие. И если остальные персонажи — отец героини, героиня, ее возлюбленный, слуга — лишены памфлетности, то только потому, что они играют в комедии служебную роль.

В лице «хвастливого воина» Брамарбаса и «подьячего» Сумароков, однако, пытается сделать уже некоторые обобщения. Хотя Третиakovский и указывал, что Брамарбас взят Сумароковым из литературного источника, этот образ все же отразил черты конкретных «вояк» 1730-х годов. Рисуя подьячего, Сумароков совершенно самостоятелен. Подьячий изображен в разных ракурсах. Сумароков язвительно высмеивает канцеляризм подьяческой речи («имеетца», «не имеетца»), заставляет подьячего то клянуть («не имеетца ли и для нашева брата у вашева милосердия в остатках...»), то угрожать («я его заявлю... и буду на вас бить челом, так ты мне заплатишь бесчестье...»), то произносить фразы, выходящие за пределы личных угроз и имеющие черты социально обобщающей характеристики («Ето перо, хоть и не так остро, однако иногда колет сильняе и шпаги»). Несмотря на свою эпизодичность, образ подьячего, несомненно, обладает чертами жизненности и художественной правдивости.

Нельзя, однако, не обратить внимания на то, что подьячий как комический персонаж уже фигурировал в народно-сатирических «игрищах». И можно не сомневаться, что, как отрицательно ни относился Сумароков к забавам черни, к «игрищам», образ подьячего в «Тресотиниусе» был подсказан драматургу также народно-драматической традицией, сценками вроде «чорта и подьячего» и т. п.

Некоторые черты поэтики «игрищ» использованы были Сумароковым в «Тресотиниусе» и при создании образа слуги Кимара. Достаточно вспомнить в «игрищах о барине» слугу — всегда насмешника, иронического зубоскала, откровенно презирающего своего барина. Да и само имя — Кимар, видимо, происходит от областного слова «кимарить» или «кемарить», то есть быть лежебокой, лентяйничать.

Схема, намеченная в «Тресотиниусе», выдерживается Сумароковым почти во всех его остальных комедиях: комическое действие развивается только для того, чтобы детальнее показать главное действующее лицо (а отчасти и дополняющие его второстепенные лица) в плане памфлетном и до известной степени в социально-обобщающем.

В «Чудовищах» к осмеянию педантизма (Критициондиус)<sup>1</sup> и подьячества (ябедник Хабзей) Сумароков присоединил еще ироническое изображение щеголя-галломана Дюлижа, «петиметера», как он назван в афише комедии. В Дюлиже, при всей его памфлетной портретности (утверждать прямо, что это И. И. Шувалов, у нас данных нет, но несомненно, что это кто-то из франкофильской группы Шуваловых — Воронцовых — Чернышевых), есть черты социально обобщенные.

В этой комедии (напомню, что в первой редакции она называлась «Третейный суд») обращает на себя внимание то обстоятельство, что Сумароков пользуется случаем показать «чуждость» своих героев, в частности Дюлижа, в их отношении к своей родине, к родному русскому языку. Особенно характерна реплика Дюлижа, предвосхищающая рассуждения Иванушки из фонвизинского «Бригадира»: «Для чего я родился русским! о натура! не стыдно ль тебе, что ты, произведя меня прямым человеком, произвела меня от русского отца? Сносно ль мне это, что едакой человек одной со мной нации? Да еще он же и риваль мой!» Язык Дюлижа предельно засорен такими словами, как «метресса», «риваль», «аманта», «канапе» и др.

«Я не только не хочу знать русские права, я бы русскова и языка знать не хотел. Скаредной язык!» — восклицает Дюлиж в первом действии.

Для Сумарокова «порча языка» как подьячими с их «имеетца» и прочими канцеляризмами, так и педантами с их славенщиной и латынщиной, так и в особенности петиметрами — явление, с которым следует бороться всеми возможными литературными средствами: сатирой, теоретической «эпистолой», сценками, вставленными в комедию. «Порча языка» рассматривается Сумароковым как общественное бедствие, как серьезное проявление общественного неблагополучия. Поэтому он уделяет этому вопросу достаточно много внимания.

В «Чудовищах» принцип «обобщения» достигает, по сравнению с «Тресотиниусом», большей силы. Хабзей — это не только эпизодический подьячий первой сумароковской комедии, — это и интриган, и лжесвидетель, и прежде всего «ябедник», крючкотвор. Отрицательное отношение Сумарокова к подьячим в этой комедии еще резче. «Только за ними и дела,

---

<sup>1</sup> Критициондиус — тот же Третиакковский, написавший в первой половине 1750 года, по предложению асессора Академии наук Г. Н. Теплова, критическую статью о произведениях Сумарокова, в частности по поводу «Хорева»; в репликах Критициондиуса даны пародийные цитаты из этой статьи.

что всех обирают кругом», — характеризует чиновников один из персонажей «Чудовищ» (д. III, явл. 5). Здесь памфлетность уступает место обобщению, правда, еще сильно пропитанному карикатурой.

Еще резче высмеивается петиметрство в «Пустой ссоре», которая в первой редакции называлась «Ссора у мужа с женою». Здесь, кроме известного уже нам Дюлижа, образ которого обрисовывается несколько детальнее, выводится на сцену кокетка Деламида.

В «Ссоре у мужа с женою» также уделяется много внимания вопросу о языке, о засорении петиметрами русской речи иностранными словами и т. п. Именно в этой комедии находится известный гротескный диалог Дюлижа и Деламиды, выдержанный в тонах офранцузенного языка «вертопрахов» и «вертопрашек» и положивший начало этому, очень распространенному позднее, мотиву сатирического осмеяния в русской литературе.

Расширяя круг комедийных персонажей, Сумароков в «Пустой ссоре», помимо петиметра и кокетки, продолжающих оставаться в центре внимания, рисует первый и очень неплохой набросок деревенского дворянина, Фатюя, отличающегося «смиренством», играющего со своими крепостными в свайку и пьющего по старинке мед и квас вместо модного шампанского. Деревенщина Фатюй говорит не таким языком, как городские дворяне: Сумароков специально подчеркивает, что Фатюй «ёкает», то есть произносит «е» под ударением, по-простонародному, как ё: «вперёд, «всё», тогда как это шло вразрез с тогдашними литературными нормами. Впрочем, и мать кокетки Деламиды, вздорная Салмина, также «ёкает». Очевидно, и в отношении ее эта особенность произношения имеет социально характеризующее значение.

Комедия «Нарцисс» по именам некоторых действующих лиц (Оронт, Клариса, секретарь) и по манере обрисовки персонажей, как уже отмечено выше, близка к комедиям 1750 года.

Эта комедия интересна тем, что здесь Сумароков ставит перед собой новые задачи. Герой ее Нарцисс, по словам Оронта, «человек честной, разумной и беспритворной и достойный избранного собеседования», однако «на статье своей красоты несколько повредился». «Не повреждение, да страсть моя его!» — отвечает на эти слова сам Нарцисс. Таким образом, в «Нарциссе» Сумароков ставит ту же проблему борьбы со страстями, которую неоднократно пытался разрешить в своих трагедиях. Не с личностью Нарцисса, как ранее с Тресотиniusом, Критициондиусом, Дюлижем и Делаמידой, сводит

счета Сумароков, а с «самолюбием ко красоте своей». Имея в виду «страсть», а не «личность», Сумароков признает, что Нарцисс «в протчем человек, как человек, а от самолюбия на красоте своей совсем шаль» (т. е. безумец). Сумароков заставляет Октавия, соперника Нарцисса, дать герою такую характеристику: «Так сильно заражен он собою, что и чтение книг и обхождение с людьми, вместо поправки, его портило, и страсть эта в нем так велика, что он, при многих добрых качествах, несносен».

Эта настойчиво подчеркиваемая борьба со «страстью» не исключает, однако, того, что в основе образа Нарцисса лежит возможно конкретная личность какого-то фаворита Елизаветы. Комедия «Нарцисс» не ставилась ни в 1750 году, ни в конце 1750-х годов, очевидно, потому, что памфлетность ее (если иметь в виду в качестве ее объекта И. И. Шувалова) бросалась в глаза и могла вызвать осложнения в отношениях с могущественным фаворитом императрицы, являвшимся к тому же «предстателем муз», «покровителем» Российского театра.

Комедии 1750 года явились реализацией программы, намеченной Сумароковым в «Эпистоле о стихотворстве», 1748 год. Все перечисленные там персонажи, за исключением «гордого», картежника и скупого, представлены в комедиях первой группы. Картежника Сумароков не вывел ни в одной из последующих комедий. Скупому же драматург посвятил в дальнейшем несколько комедий: «Приданое обманом», «Лихоимец», «Опекун».

Все комедии этого времени связаны между собой именами персонажей. Так, имя отца героини Оронт встречается в «Тресотиниусе», «Пустой ссоре», «Нарциссе», имя героини Клариса — находится в «Тресотиниусе» и в «Нарциссе»; слуга Кимар — в «Тресотиниусе» и «Пустой ссоре», служанка Финета — в «Чудовищах» и «Пустой ссоре»; Дюлиж, как уже было указано ранее, встречается также в двух только что названных комедиях. Да и в самом выборе имен имеется своя система. «Любовники», отец невесты, друг «любовника», служанка, слуга, то есть персонажи, хорошо знакомые придворному зрителю по французским комедиям и по итальянским интермедиям, получают имена из классической французской комедии — Дорант, Валер, Октавий, Клариса, Оронт, Финета, Тирса, Ераст, или из итальянских интермедий: Арликин, Пасквин. Отрицательные персонажи снабжаются вычурно придуманными прозваниями — Тресотиниус, Бобембиус, Ксаксоксимиус, Критициондиус. Другая группа отрицательных героев получает у Сумарокова комические имена фольклорного характера: Фатюй, Додон, Фи-

нист, Хабзей. К числу выдуманных имен относятся также Дюлиж, Деламида, Бармас, Гидима. Об имени слуги Кимар сказано было выше. Своей системой выбора имен героев Сумароков положил начало определенной и длительной традиции в истории русской комедии.

Интрига в комедиях 1750 года несложна; количество действующих лиц — довольно большое. Как и полагалось в большинстве классических комедий, неудачное сватовство является основной линией развития сюжета. В центре стоят «положительные» герой и героиня, браком которых завершается комедия; им противопоставлен отрицательный претендент или несколько претендентов; обязательны родители невесты или, по крайней мере, отец ее; слуги «любовников» или слуга хозяина дома, подьячий (секретарь, Хабзей) являются также обязательными персонажами. Остальные действующие лица (педанты в «Тресотиниусе», судьи в «Чудовищах», Ераст-заябия в «Тресотиниусе») эпизодичны, хотя имеют иногда и более серьезное значение. Некоторое отклонение от этой схемы представляет комедия «Пустая ссора», в которой невестой является не положительная героиня типа Кларисы или Инфимены, а «петиметерка» Деламида; соответственно этому комедия не имеет привычной развязки, а ограничивается заявлением Делакиды, что она не намерена выходить замуж: «Монсье батюшка и вы мамер, я нейду ни за Дюлижа, ни за етова урода (Фатюя. — П. Б.), да и ни за ково: ето очень подло». Таким образом, необычная развязка служит целям осмеяния «шалых кокеток».

Как ни схематичны и художественно несовершенны комедии 1750 года, но они положили начало дворянской русской комедии. Черты классово-идеологии в этих комедиях достаточно ясны: Сумароков не ставит больших общественных вопросов, не говорит вовсе о крепостном праве (если не считать реплики ябедника Хабзея в «Чудовищах» о том, что следует принять против драчливой Гидимы меры в случае, если она будет своего мужа «заушать и впредки, как крепостнова своево чело века»). Но не ставя в комедии больших проблем, в противоположность Фонвизину и Капнисту, выступившим, правда, позднее со своими произведениями, Сумароков все же наметил основные объекты сатиры дворянской комедии, к которым обратятся в последующие десятилетия многие представители дворянской драматургии (петиметры и «вертопрашки», подьячие-взяточники, ловкие слуги и т. д.).

60-е годы XVIII столетия принесли много нового в развитие русской комедии.

Среди театральных деятелей началась усиленная борьба за утверждение национального содержания и демократизацию идейного замысла комедии.

Теоретиком нового направления явился В. И. Лукин, выступивший против слепого подражания иностранным образцам.

К середине 1760-х годов Сумароков уступил, наконец, течению, все более и более захватывавшему литературно-театральные круги: в 1768 году он издает комедию «Три брата совестики», представляющую переделку комедии Лафона «Три брата Лизимоны» или «Три брата соперники». <sup>1</sup> Комедию Лафона Сумароков «переложил» «на русские нравы». Действие у него перенесено в Москву, фамилия четы, спорящей о выдаче дочери замуж, — Тигровы, имена трех братьев-соперников — Изяслав, Ярослав и Святослав Радугины. В комедии упоминается Андреевский монастырь, «госпиталь ради бешеных». Действующие лица употребляют пословицы, упоминают о русских песнях.

Все это говорит о том, что Сумароков под влиянием нового направления пытался создать «комедию на нравы национальные».

В эти же годы неожиданно большое значение, в связи с возникшим в сатирической журналистике 1769 года спором о пределах и характере сатиры, приобрело «памфлетное» направление в комедии. Еще со времени Кантемира в русской литературе установилась точка зрения, что осмеивать и бичевать «общий порок» можно, только отправляясь от изображения отдельной конкретной порочной личности. Когда Екатерина II в издававшемся ею журнале «Всякая всячина» настаивала на том, что «критиковать» должно «порок», а не «порочных людей», Новиков, выражая мнение передовой части русских литераторов, защищал противоположную точку зрения: «Меня никто не уверит и в том, — читаем мы в листе XXV «Трутня», — чтобы Молиэров Гарпагон писан был на общий порок». «Всякая критика, писанная на лицо, — продолжает Новиков, — по прошествии многих лет обращается в критику на общий порок: осмеянной по справедливости Кащей (герой сумароковской комедии «Лихоимец». — П. Б.) современем будет общий подлинник всех лихоимцев. Я утверждаю, что критика, писанная на лицо, больше может исправить порочного».

---

<sup>1</sup> Эта комедия была уже переведена П. С. Свистуновым в 1757 году и поставлена в 1764 году.



Однако, признавая «сатиру на лицо», Новиков и другие передовые русские сатирики, в особенности Фонвизин, не низводили так понимаемую сатиру до уровня памфлета, преследующего личные цели. Момент широкого социального обобщения совершенно отгеснял у них «памфлетность» как таковую.

Иначе осуществлял сатирическое осмеяние Сумароков. Утверждая в «Эпистоле о стихотворстве» сатиру на «порок» — на бездушного подьячего, безграмотного судью, глупого и пустого щеголя, на педанта, гордого вельможу, картежника и скупого, — на практике Сумароков ограничивался памфлетным изображением конкретных людей, и, главным образом, своих личных врагов.

Продолжая писать комедии в так понимаемой «памфлетной» манере, Сумароков создает в конце 1750-х — начале 1760-х годов группу «комедий о скупом», задуманную, возможно, еще во время создания «Эпистолы о стихотворстве» (1748). Объединяет эти комедии образ одного и того же героя, хотя писались они в различные периоды. Так, существует текст «Приданого обманом», относящийся к 1756 году и отличающийся несколько большей подробностью, чем печатный текст, изданный в 1769 году. Об «Опекуне» точно известно, что он был написан на рубеже 1764 и 1765 годов. Наконец, комедия «Лихоимец» была создана никак не позднее 1768 года. Тем не менее единство авторского замысла позволяет рассматривать их вместе. В литературе о Сумарокове давно уже отмечено, что во всех этих комедиях выведен на публичное осмеяние шурин драматурга — А. И. Бутурлин, женатый на сестре Сумарокова, Елизавете Петровне.

«Комедии о скупом» сохраняют намеченную в комедиях 1750-х годов схему: образы их — это прежде всего памфлеты, еще более портретные, чем ранние сумароковские создания в этом жанре; здесь такое же подчиненное и второстепенное место занимает незамысловатая интрига; персонажи располагаются в определенной последовательности, чтобы выделить рельефнее основной «порок» главного действующего лица. Но если педанты и петиметры осмеивались в комедиях Сумарокова 1750 года только со стороны их невежества и самовлюбленности, — в «комедиях о скупом» Сумароков делает шаг вперед: Салидар, Чужехват, Кашей (в особенности последний) изображаются не только как скупцы, но и как невежественные, злые, лишенные нравственных устоев люди. Для характеристики религиозных взглядов Сумарокова чрезвычайно интересно то, что его «скупой» — богохульник и ханжа одновременно.

Новым в комедиях о скупце является и широкое введение в пьесы русской действительности, что (за исключением разве образов подьячих) почти отсутствовало в комедиях Сумарокова 1750-х годов. Русская действительность, русский быт, иногда даже в таких мелких его отражениях, как упоминания об уличном шуме, рубке мерзлых барок, приближают комедии Сумарокова к жизни.

Близко к «комедиям о скупом» примыкает комедия Сумарокова «Ядовитый», напечатанная в 1768 году, но, вероятнее всего, написанная ранее. Это в наибольшей степени памфлетная комедия Сумарокова. Принято считать, что, создавая образ Герострата, автор сводил счеты со своим литературным противником — писателем Ф. А. Эминым. Однако внимательный анализ намеков, рассеянных в комедии, показывает, что дело обстоит сложнее, что образ Герострата составлен из черт, находившихся порознь у различных литературных и других деятелей того времени. Принцип «расширения» первоначально заданного образа «ядовитого» (т. е. клеветника, злоязычника) здесь налицо, как и в «комедиях о скупом». Русская жизнь и быт вторгаются в «Ядовитом» в содержание комедии еще больше, чем в «комедиях о скупом». Отступая от намечившегося в «Трех братьях совместниках» принципа русификации имен действующих лиц, Сумароков в «Ядовитом» возвращается к своей прежней манере наименования героев: Герострат, Демон, Менедем, Дромон, Анжелика и т. п. Но действие комедии происходит в России, упоминаются Москва и Петербург, «благополучно царствующая наша государыня» (очевидно, Екатерина, хотя большего уточнения времени действия нет); Демон, носящий древнегреческое имя, приезжает «из Немецкой земли» и т. д.

Таким образом, в этой группе комедий театральная условность, столь характерная для ранних комедий Сумарокова и позволявшая ему вопреки «национальным нравам» заключать на сцене браки с помощью нотариуса и совершать другие нарушения бытовой правды, уже начинает уступать место реальной действительности. Влияние новых достижений русской комедии конца 1750-х — первой половины 1760-х годов сказывается и на языке действующих лиц; благородные «любовники» говорят высоким стилем, речь их насыщена инверсиями, часто имеет диалектическое окончание. Особенно любопытно изменение языка Пасквины — Валериана в «Опекуне»: пока он слуга, речь его груба, пословична, «балагурна», но как только выясняется его принадлежность к дворянству, он начинает гово-

ритель, как полагается «благородному любовнику». Под явным влиянием фонвизинского «Кориона» и лукинского «Щепетильника» Сумароков выводит в «Опекуне» старуху, говорящую на языке местного диалекта: «цесной», «яблоцко» (явл. XX).

Сумароковские «памфлетные» комедии 1760-х годов имеют ряд черт, роднящих их до известной степени с его трагедиями того же времени: в них также проводится определенная политическая тенденция, по-разному проявляющаяся в разных комедиях. Так, основная мысль «комедий о скупце» та, что ростовщичество, которому правительство Елизаветы, а затем Екатерина II при вступлении на престол объявляли в законодательном порядке войну, продолжает все же процветать. А это являлось косвенным упреком по адресу государственной власти.

В комедии «Приданое обманом» ростовщик Салидар говорит: «Прежде сево брали по пятнадцати, по двадцати рублей и больше со ста процентов, а ныне только по шести рублей со ста приказано брать; не разоренье ли это, а особливо добрым людям, которые денежки беречь умеют? Таковую-то прибыль приносит Государственный банк! Однако многие берут по-прежнему, которые поумнее и на это не смотрят: ежели во всем поступать по священному писанию, да по указам, так и никогда не разживешься» (явл. 3). В «Опекуне» этот мотив, правда, не развит, а заменен темой «незаконного присвоения чужого имущества», но зато с особой силой он подчеркнут в комедии «Лихоимец» в словах Пасквина о Кашее, который «со всех лупит по двенадцати, по пятнадцати процентов, и все молчат» (д. I, явл. 4), и монологе самого Кашея (д. III, явл. 7, 8), где тот признается в том, что берет по двадцать пять — тридцать процентов.<sup>1</sup>

Явно метит в Екатерину совершенно не связанная с сюжетом пьесы реплика героини «Опекуна» Состраты: на вопрос ростовщика Чужехвата, могут ли духовные лица быть презренны, она отвечает: «Да, сударь! и не только духовные, и государи те презренны, которые егова титла недостойны. Одни заключают нам пути ко временному благополучию, а другие к вечному; одни за малейшие слабости людей казнят и, разными

<sup>1</sup> В комедиях Сумарокова высказывания, касающиеся ростовщичества, дороговизны съестных припасов, денег и т. п., находятся в тесной связи с постоянно занимавшим его вопросом о финансовой политике Екатерины. Среди его прозаических статей есть специально посвященные этой проблеме; вместе с аналогичными высказываниями на эти темы в комедиях, они могут представить интерес для историков русской экономической мысли XVIII в. К сожалению, материал этот до сих пор остается вне поля зрения специалистов.

образами отъемля свободу, отягощают естество человеческое». Если иметь в виду, что каждое произведение Сумарокова подвергалось в это время личной цензуре Екатерины и что по поводу комедии «Лихоимец» у него уже было прямое столкновение с «царственным цензором», слова — «разными образами отъемля свободу, отягощают естество человеческое» — делают понятной эту более позднюю вставку в первоначальный текст.

Такой же характер вставки намеренной и опять-таки не связанной с основным текстом комедии имеет реплика Нисы, служанки Состраты: «Ныне, сударь, во всем только об одной поверхности стараются, а о важности мало думают; так вот отчетво у нас пустоголовых людей много»; несомненной вставкой в первоначальный текст 1764—1765 годов является реплика Чужехвата: «что взято, то свято, а ета присловица законная и в приказах наблюдалася ненарушимо; разве ныне по Новому уложению отставится».

Аналогичные выпады имеются и в комедии «Ядовитый». Здесь Демифон говорит, что «безграмотность пиитов... не столько вредна, сколько безграмотность судей... потому что от грамоты судейской зависит общее и каждого участно блаженство. Потребно в порядке содержимое оружие, а в порядке содержимые законы еще потребнее. Потребен ум военачальникам а градоначальникам еще потребнее» (явл. 4). Даже тогда, когда неожиданно «учрежденная комиссия» возвращает Менедему его имущество, последний произносит фразу, из которой можно сделать заключение, что Менедем (и, конечно, Сумароков) не верит в вечность подобных справедливых решений: «Продли, боже, благополучное царствование нашае государыни и утверди вечно в России правосудие!» (явл. 14). Просить об «утверждении вечно правосудия» можно только тогда, когда данное конкретное справедливое решение является случайностью.

Элементы памфлетной направленности комедии «Опекун» проявляются и в таких выпадах, как рассуждение слуги Пасквина (который, впрочем, как было отмечено, оказывается позднее дворянином Валерианом) о том, что «рогоносцы скуфей носить не могут, а ордены носят» (явл. 13), как слова Палемона о том, что графу Откупщику была дана взятка в десять тысяч (явл. 19) и т. д. Нужно здесь вспомнить старую борьбу Сумарокова с откупщиками, в частности с графом П. И. Шуваловым, который особенно охотно брал на откуп различные отрасли государственных доходов.

Таким образом, постепенно «памфлетные» комедии Сумарокова приобретают черты критики государственных порядков

тогдашней России; комедия из средства «издевки» править нрав» превращается в руках Сумарокова, подобно его же трагедиям, в орудие борьбы с Екатериной. Правда, делает это Сумароков весьма осторожно, завуалированно, но для тогдашних зрителей и читателей его намеки были понятны и чрезвычайно ошутимы.

Интенсивное развитие русской комедии, определившееся во второй половине 1760-х годов, несколько замедлилось в течение 1769—1771 годов. Объясняется это обстоятельство, по-видимому, тем, что с 1769 года в течение короткого времени стала бурно расти и развиваться сатирическая журналистика, привлекавшая к себе пристальное внимание литературных деятелей и любителей литературы и оттянувшая к себе писательские силы.

Между журналом «Всякая всячина» (издававшимся Екатериной II) и журналами оппозиционного направления завязалась резкая полемика, в результате которой Екатерина потерпела поражение и была вынуждена прекратить издание «Всякой всячины».

Если отвлечься от мелких и частных поводов полемики, три основных вопроса разделяли сатирические журналы 1769—1772 годов на реакционный (правительственный) и прогрессивный (оппозиционный) лагеря: пределы сатиры, крепостное право и развращенность государственного аппарата. Вопросы эти уже всплывали в комедиях середины и второй половины 1760-х годов (иногда не без влияния сатирической журналистики). Но массовое, остроумное и убедительное обсуждение этих вопросов на страницах сатирических журналов, обилие фактического материала, приводившегося сатириками передового направления в журналах «Трутень», «Смесь», «Адская почта», «Живописец» и др., живые отклики на эти литературные явления со стороны тогдашнего общества, — все это очень способствовало дальнейшему росту литературы вообще и сатиры в частности. Не могло все это не сказаться и на развитии русской комедии.

С 1771—1772 годов комедия и возникшая в это время комическая опера, представлявшая по существу ту же комедию, отличавшуюся только наличием вокальных партий, стали усиленно разрабатывать основные вопросы, выдвинутые во время полемики 1769 года сатирическими журналами: о взяточничестве, о грабительстве и цинизме подъячих-чиновников в городе, о крепостнических порядках в деревне. Не желая вызывать

цензурные осложнения, авторы комедий обычно относили фабулу произведения в более далекие времена, чаще всего в царствование Елизаветы, а если и представляли содержание произведения в качестве событий современных, то приурочивали к самому началу царствования Екатерины и помещали действие в провинциальную глушь, куда, мол, не проникли еще благотельные установления новой императрицы. Лицемерная Екатерина любила, чтобы ее царствование изображалось в виде «золотого века», «царства Астреи». Свою коронацию она сопровождала уличным маскарадом «Торжествующая Минерва», в котором осуждались предшествующие правления и намечалась либеральная политика в настоящем и ближайшем будущем. И в дальнейшем Екатерина не терпела даже намеков на то, что, несмотря на издание ею строгих указов и предписаний, взяточничество, ростовщичество, судебная волокита и несправедливость в России не только не искоренены, но, напротив, имеют тенденцию все более и более возрастать.

Поэтому всякого рода литературные произведения, в которых обличались, хотя бы и с иным хронологическим приурочением, темные стороны русской действительности, возмущали Екатерину. И вот, потерпев неудачу на фронте журналистики, Екатерина решила выступить с оригинальными комедиями, поставив себе те же цели и задачи, какие за три года до того были намечены ею для «Всякой всячины». В ряде якобы «нравоописательных», а на самом деле сатирически-памфлетных комедий, нападая на своих политических и литературных противников, она опять-таки пытается провести в сознание общества желательные ей принципы и взгляды. Как раньше в журналистике, Екатерина, окруженная довольно посредственными комедиографами, либо разрабатывавшими те же темы, что и императрица, либо обращавшимися к старой, излюбленной консервативными писателями «развлекательной» комедии, возглавляла в комедийной драматургии реакционное направление.

Таким образом, в 1772—1773 годах, то есть ко времени пугачевского восстания, оказавшего значительное влияние на развитие русской литературы, комедия делилась в основном на три крупные группы: на комедию обличительную, на примыкающую к ней комическую оперу прогрессивного содержания и, наконец, на реакционную комедию правительственного лагеря, в свою очередь распадавшуюся на полемическую, нравоучительную и развлекательную.

Наибольшее значение имела в 1772—1773 годах обличительная комедия.

В сатирической журналистике 1769 года, как мы уже указывали, остро стоял вопрос о пределах сатиры. «Лицо» или «порок» должны быть осмеиваемы? — так формулировали проблему сатирики-журналисты. Требуя сатиры на «лицо», Новиков и его единомышленники добивались, в сущности, права подвергать публичной критике всех «порочных», безотносительно к их социальному и имущественному положению.

Борьба Екатерины с «сатирой на лицо» хотя и имела вид принципиального спора, но на самом деле являлась защитой придворного и высшего бюрократического круга от открытой общественной критики. Вероятно, когда Херасков в своей комедии 1772 года, «Ненавидник» заставлял писаку Бумагона говорить: «Личные сатиры пасквилем здесь считают» он имел в виду мнения екатерининского круга.

Но, несмотря на борьбу Екатерины с «сатирой на лицо», как в журналистике, так и в комедии, памфлетная разновидность обличительной комедии в 1770-х годах продолжала существовать.

В этом же памфлетном плане развивалась дальнейшая драматургическая деятельность Сумарокова. К 1772 году обычно относят три его комедии: «Рогоносец по воображению», «Мать — совместница дочери» и «Вздорщица». Утверждать, что все они были написаны в этом году, у нас нет никаких данных, но, по-видимому, все же верно то, что все они были написаны после 1769 и не позднее 1773 года.<sup>1</sup>

Все то новое, что дало направление Лукина, все то свежее и оригинальное, что внес своим ранним «Недорослем» и «Бригадиром» Фонвизин, все прогрессивное, что наметилось в русской комедии на рубеже 1760—1770-х годов, нашло отражение в трех последних комедиях Сумарокова. Эти пьесы не только отражают новые течения, но вносят в них свое, сумароковское.

Творчество Сумарокова является и в эти годы откликом на

---

<sup>1</sup> «Рогоносец по воображению» (1772), «Мать — совместница дочери» (1772) и «Вздорщица» (1772) — в такой последовательности они были напечатаны в новиковском Полном собрании всех сочинений Сумарокова. Какими соображениями руководствовался при этом издатель, сказать трудно; во всяком случае, предшествующие комедии, напечатанные Новиковым в пятом томе сочинений Сумарокова, расположены так, что хронология полностью нарушена. По-видимому, все они были написаны в Москве, то есть после 1769 года, когда Сумароков переселился туда из Петербурга. В комедии «Вздорщица» один из персонажей (Дурак) упоминает «конфидурацкую шапку», то есть шапку конфедератку, и это опять-таки позволяет отнести эту комедию к началу 1770-х годов, когда русское общество внимательно следило за развитием движения конфедератов в Польше.

современную жизнь. Но три последние комедии Сумарокова не представляют простого повторения его прежних произведений в том же жанре, а продолжают развивать намеченные ранее принципы. Здесь метод «обобщения», который только намечался в комедиях 1750 года и который не получил полного развития в «комедиях о скупом», стал господствующим. В «Рогоносце по воображению» нет уже явной памфлетности. В двух же других комедиях памфлетность и портретность более ощутимы, но они играют здесь уже не первенствующую роль, а лишь помогают созданию обобщенных образов.

Так, в «Рогоносце по воображению» устами служанки Нисы Сумароков подчеркивает замысел комедии — показать Викула и Хавронью, главных персонажей этой пьесы, не как исключительное, а как рядовое, мы бы сказали нашим современным словом, — типичное явление. Характеризуя ту деревенскую глушь, в которой пришлось очутиться ее барышне Флоризе и ей самой, Ниса говорит: «Да и сами-то мелкие дворяня несносны». Картины деревенского дворянского быта — невежество, тупость, обжорство, животность интересов «благородного сословия» — нарисованы Сумароковым в этой комедии так ярко, что образы Хавроньи и Викула, а также дворецкого, который был и приказчиком, и стряпчим, и псаломщиком, и цирюльником, могут стать в ряд с лучшими созданиями русской комедии этих лет.

Затрагивается в «Рогоносце по воображению» (при этом впервые в русской комедии) и такой вопрос, как продажа крепостных. Когда речь идет о продаже Нисы, Хавронья восклицает, что грешно «естолько взять выводных денег за девуку». Эта черта должна характеризовать «дикость» помещицы.

В «Рогоносце по воображению» Сумароков делает, по сравнению со своими ранними комедиями, решительный шаг в направлении реалистического изображения жизни.

«Мать — совместница дочери» и «Вздорщица» менее «реалистичны», чем «Рогоносец по воображению». Но и в Минодоре, героине первой комедии, несмотря на подчеркнутую «памфлетность» и «портретность» изображения (д. III, явл. 4), Сумароков также стремится к обобщению: «Едакие ныне звелися барыни! — говорит слуга Барбарис. — Чтобы в посты не есть мяса, это они наблюдают, а чтобы не любиться с чужими, о том они и забыли, будто разбойники: людей режут, а молока по средам не хлебают» (д. II, явл. 8).

Бурда во «Вздорщице» тоже одновременно и «портретна», и «типична». Ее Сумароков рассматривает как продукт новых семейных и общественных условий. Один из персонажей этой



комедии, Дурак, который в своей наивной мудрости выражает, по-видимому, частично мысли автора, говорит в своем монологе: «Что ныне ни сделают, портится скоро, а солнце то да месяц не испорчены еще и поныне, да и починки им ненадобно» (д. III, явл. 13).

Имеется во «Вздорщице» и явный намек на Екатерину. Увидев ворожея, внушившего ей суеверный страх, служанка Финетта произносит короткий монолог: «Куда великие-то люди страшны! Страшнее волка. А еще мудрецов-то хвалят. На что мудрости такие, которые людей обезображивают и отводят от природной простоты!» (д. III, явл. 27).

Если принять во внимание резкое обострение отношений между Сумароковым и Екатериной после 1770 года, в связи с его жалобой на московского генерал-губернатора П. С. Салтыкова, и вспомнить приведенные выше цитаты из написанной вскоре же после этого трагедии «Димитрий Самозванец», — эта кажущаяся искусственная вставка приобретает свой настоящий смысл.

Обличая в своих последних комедиях дворянский быт, затрагивая попутно вопрос о продаже крепостных, Сумароков, несомненно, способствовал проникновению в общественное сознание многих здравых и для того времени в высшей степени передовых идей. Так, например, чрезвычайно прогрессивно перед самым началом пугачевского восстания звучала такая часть диалога Бурды и слуги Розмарина во «Вздорщице»:

**Розмарин.** Когда бы вы изуродовали возницу, будучи лошадию, так бы это и пропало, потому что лошади законам не подчинены; хотя и люди-то не все законам повинуются.

**Бурда.** Да лошадей-то и без вины стегают.

**Розмарин.** Стегают и людей без вины иные господа, да и продают их так же, как и лошадей.

**Бурда.** Да вить между неблагороднова-то человека и лошади и разности-то немного.

**Розмарин.** Мы, сударыня, ни воронопегими, гнедопегими никогда не рождались, да все такими же шерстью, какими и вы, и сена не ядим.

**Бурда.** Как то ни есть, да вы не дворяня.

**Розмарин.** Не дворяня, не дворяня! Будто дворянское-то имя и первое на свете достоинство! Будто его великое тогда титуло, когда я лицом ко ставцу сесть не умею (д. I, явл. 9).

Таким образом, «памфлетные» комедии Сумарокова, благодаря примененному им принципу «обобщения», превратились в комедии «обличительные»: в них он показывает как деревенское, так и московское дворянство с неприглядной, мрачной стороны. «Новое», обещанное Екатериной, себя не оправдало,

«Что ныне ни зделают, портится скоро», — устами Дурака говорит пессимистически настроенный автор.

Мы указывали выше, что в последних комедиях Сумарокова отразились различные новые веяния русской комедии конца 1760-х — начала 1770-х годов. Нет сомнения, что принцип «обобщения», и раньше намечавшийся у Сумарокова, окончательно укрепился в его творчестве под влиянием Лукина, Ельчанинова и в особенности Фонвизина. Возможно, что Сумароков, когда писал «Вздорщицу», знал раннего «Недоросля»: в обеих комедиях есть общие элементы, например, игра слов «клоб-клоп» (ср. во «Вздорщице» реплику Дурака в конце д. I, явл. 2); возможно, что самый образ Дурака был навеян Сумарокову, помимо бытовых наблюдений, комедией М. И. Веревкина «Так и должно» (1773), в которой есть подобный персонаж. В «Рогоносце по воображению» есть место, фразеологически совершенно напоминающее ненавистные Сумарокову «слезные» комедии; мы имеем в виду монолог Нисы, начинающийся словами: «Плачь, Ниса! Плачь и рыдай, отчаянная Ниса!» (явл. 18).

Комедии Сумарокова начала 1770-х годов представляют, таким образом, значительный интерес. На закате своей творческой деятельности Сумароков создал едва ли не лучшие свои комедии. Во всяком случае, в отношении «Рогоносца по воображению» это безусловно справедливо. Но в 1774 году Сумароков «оставил Талию» для «прелюбезной своей Мельпомены» и, вернувшись в последний раз к драматургической деятельности, написал, ничего, впрочем, не прибавившую к его славе, трагедию «Мстислав».

## 5

Прочие драматические произведения Сумарокова (оперы, балеты, «прологи») не представляют существенного интереса. Может быть, только «Драмма Пустынный» заслуживает того, чтобы сказать о ней несколько слов, не потому, что она обладает какими-либо художественными достоинствами, а потому, что в ней отразилось отношение Сумарокова к старой русской театральной традиции.

Сумароков явился завершителем ряда попыток, предпринятых до него дворянскими, не всегда известными нам по именам драматургами в направлении создания новой, светской трагедии и комедии. Среди этих попыток, однако, были и такие, которые принадлежали к старой традиции («Комедия о Варлааме и Иоасафе», «Комедия о Иосифе»). «Драмма Пустынный»

как раз примыкает к этой традиции, хотя отмечает ее аллегоричность, схематичность и заменяет силлабический стих разностопным ямбическим. Не нужно думать, что «Драмма Пустынник», сюжетно представляющая разработку первой части легенды об Алексее человеке божием (здесь герой называется Евмением), была результатом индивидуальных исканий Сумарокова. За пять лет до постановки «Пустынника», в марте 1752 года, «ярославцы», очевидно по желанию богомольной Елизаветы Петровны, представили «Комедию о покаянии грешного человека» Дмитрия Ростовского-Туптало. А в 1758 году Н. Хрущевым была переведена «христианская» трагедия П. Корнеля «Полиевкт мученик», поставленная в январе 1759 года, которую, кстати, начал переводить и Сумароков.

Но если Сумароков в известной мере сочувственно отнесся к старой традиции, то резко отрицательным было его отношение к демократической линии русского театра. Этим объясняются его нападки на «игрища». <sup>1</sup>

Для знающих людей ты игрищ не пиши:  
Смешить без разума — дар подлыя души.

(«Эпистола о стихотворстве», 1748) <sup>2</sup>

Этим самым объясняется неприятие Сумароковым «мещанской драмы» и «слезной комедии», явившихся значительным шагом вперед в общем развитии драматургии, но воспринимавшихся Сумароковым только как разрушение традиций классицизма.

Было время, когда развитие русской литературы — в начале XIX века и в особенности во времена Пушкина — требовало

<sup>1</sup> Интересно, что, несмотря на неоднократные высказывания Сумарокова против игрищ, В. И. Лукин подчеркивал сходство между его комедиями и игрищами. «Читал я некогда комедии, — полемически писал он в 1765 году, — на старые наши игрища весьма похожие (курсив мой. — П. Б.), о которых мне сказывали, будто бы они сделаны сими (ранее упомянутыми. — П. Б.) строгими судиями, которые почитают их в правилах театральных расположенными и порядочно в характерах выдержанными и предлагают их начинающим писателям в пример комических сочинений. Но против чаяния сих господ наставников, все писатели не находят в них ни завязки, ни развязки, находят единственно то, что они из чужих писателей неудачно взяты, и они-то, к стыду нашему, по несвойству характеров и по странному расположению и сплетению на наш язык почти силою втащены».

<sup>2</sup> В «Наставлении хотящим быти писателями» (1774) та же мысль выражена немного иначе:

«Для знающих людей не игрища пиши».

слова старых авторитетов. Сумарокову в тот период досталось особенно сильно. В полемическом пылу отрицания Сумарокову было отказано даже в признании его бесспорных заслуг в создании русского театра, в упрочении, несмотря на все препятствия русского драматического искусства, русской актерской школы.

Сейчас нет нужды ни преувеличивать, ни замалчивать историческую роль создателя русской политической трагедии, развившей общественное самосознание лучших людей России в XVIII веке, и творца русской памфлетной, то есть по существу сатирической, а не развлекательной комедии. Сумароков имеет право на внимание и справедливое отношение к себе со стороны советского читателя.

Характеризуя историческое значение Сумарокова, которого тогда никто, за исключением литературных староверов, не признавал, Белинский писал в одной из своих поздних статей:

«Мы уверены, что недалеко то время, когда презрение с имени Сумарокова будет снято».

Великий критик был не совсем прав: время, о котором он писал, наступило только в наши дни.

*П. Н. Берков*



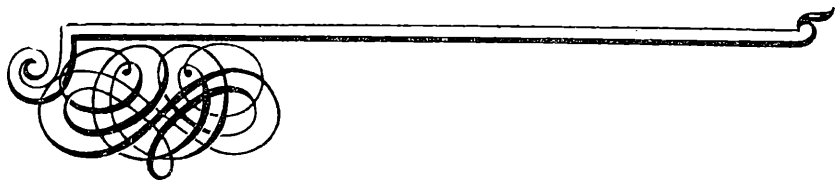




РУССКАЯ  
КОМИЧЕСКАЯ  
ОПЕРА







1

Комическая опера была заметным и своеобразным явлением русской литературы и театра на протяжении около тридцати лет (с 70-х годов XVIII века). Ни раньше, ни позже жанр комической оперы не занимал в истории нашей литературы такого места, которое побуждало бы специально говорить о нем. Только на первых порах развития русского оперного искусства, когда формировалась национальная композиторская школа, литературное начало в опере приобрело столь большое и самостоятельное значение. Каковы бы ни были либретто в операх Глинки и Даргомыжского, Чайковского и Мусоргского, они не стали фактами истории литературы. В XVIII же веке русские оперные тексты прежде всего были именно *фактами литературы*.

В случае, когда комические оперы не получали музыкального оформления (как было с «Кофейницей» Крылова, с некоторыми операми Княжнина, Николева, Аблесимова), они оставались только явлениями литературы. Если комические оперы шли на сцене с музыкой даже несамостоятельного значения, неяркой, они становились также достоянием истории театра («Розана и Любим» Николева, «Сбитенщик» Княжнина). Если же музыка приобретала самостоятельный художественный смысл, то комические оперы входили и в историю русской музыки. Таковы «Мельник — колдун, обманщик и сват» Аблесимова с музыкой Соколовского — Фомина, «Санкт-Петербургский гостинный двор» Матинского с музыкой Матинского — Пашкевича, «Несчастье от кареты» Княжнина с музыкой Пашкевича, «Американцы» Крылова — Клушина с музыкой Фомина и некоторые другие.



Разумеется, эти последние образцы приобретали наибольшее историческое значение, оказывались наиболее влиятельными и жизнеспособными. Но и за их исключением комическая опера XVIII века почти всегда оставалась явлением русской литературы, то есть издавалась и читалась. Таким образом, в литературу вошел более широкий круг оперных произведений того времени, нежели в область театра или музыки.<sup>1</sup>

В итоге мы учитываем всего более семидесяти русских комических опер (некоторые из них не сохранились или еще не найдены), знаем имена двадцати семи писателей и двадцати композиторов, которые работали в этом жанре. Комическая опера в той или иной мере привлекла к себе творческое внимание многих писателей, отличных друг от друга по убеждениям, по месту, занимаемому в литературе. Молодой Крылов и Карамзин, Майков и Попов, Херасков и Аблесимов, Княжнин и Державин, Николаев, Левшин и Львов, «крепостной человек» Матинский и императрица Екатерина II обращались в разные годы к комической опере. Одновременно в этом жанре работали и дилетанты от литературы: князя Д. П. Горчаков, И. М. Долгорукий и Белосельский, Храповицкий, Вязмитинов, Юкин, Малиновский, И. Михайлов, Л. М. Иванов, Перепечин, Нехачин, Куприян Дамской и др. Иногда же авторы скрывались под инициалами или именовали себя глухо — «любитель литературы» (опера

<sup>1</sup> В силу самих особенностей комической оперы как жанра, связанного с литературой, театром и музыкой, она освещалась в трудах историков литературы, историков театра и историков музыки всякий раз с одной определенной стороны. Из числа этих источников, относящихся главным образом к советскому времени, в настоящем очерке использованы преимущественно следующие: История русской литературы, т. IV. Изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1947; Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века. Учпедгиз, М., 1939; Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. Учпедгиз, М., 1951; Русская комедия и комическая опера XVIII века. Редакция текста и вступительная статья П. Н. Беркова. «Искусство», М.—Л., 1950; Ник. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. 2. Музсектор ГИЗа, М.—Л., 1929; А. С. Рабинович. Русская опера до Глинки. Музгиз, М., 1948; Т. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. 2. Музгиз, М., 1953; Е. А. Бокшанина. «Санктпетербургский гостинный двор» Матинского — Пашкевича и русская опера XVIII века. М., 1955, диссертация, машинопись. Помимо того, автором использованы монографические работы, посвященные русским драматургам XVIII века, а также некоторые другие труды, характеризующие русскую художественную культуру данного столетия. При всем том автор стремился опираться в первую очередь на материал самих художественных памятников XVIII века и выносить свои суждения на основании большого количества оперных текстов и оперных партитур (отчасти неизданных) того времени.

«Матросские шутки»); вот почему о многих из них нам почти ничего неизвестно.

Тематика, содержание и некоторое смещение жанровых черт, весьма ощутимое на первый взгляд, позволяют как будто бы говорить о значительной пестроте стиля русской комической оперы, даже о неясности этого жанрового понятия. Сентиментальная пастораль, «иносказательное зрелище» (обычно сказочная аллегория), фантастика приключений совмещаются здесь с бытовыми реалистическими сюжетами. Но ведущим для всего жанра комической оперы является бытовое комедийное начало, которое либо определяет весь облик оперы, либо с силой проступает сквозь фантастику, нравоучительную аллегория и т. п. При этом любые сюжеты, в том числе и явно заимствованные у зарубежных писателей («Король на охоте» Левшина, «Калиф на час» Горчакова и др.), не препятствуют проявлению национальных, почвенных, местных черт быта, обычаев, психологии.

Примыкая отчасти, как жанр, к области бытовой реалистической комедии, представленной у нас Лукиным, Вережкиным, Плавильщиковым, Капнистом и, в лучших образцах, Фонвизиним, комическая опера отличалась свойствами особой «легкости», доступности, непритязательности, простой занимательности. По существу это был своеобразный «легкий» вид бытовой комедии с музыкой. Широкая доступность комической оперы, обеспечивавшая ее быстрое распространение (чему способствовали и популярные напевы), и частый выход за рамки профессиональных театров привлекали к ней внимание различных кругов русского общества; именно потому через комическую оперу пытались проводить свои взгляды и идеи не только прогрессивные деятели 70—80-х годов XVIII века, но и крепостники и, как уже сказано, даже сама Екатерина II. Однако сила и значительность тех образцов комической оперы, которые прочно вошли в историю, обусловлены в первую очередь прогрессивными общественными устремлениями авторов, демократизмом их творчества, интересом к новым темам и сюжетам из русской жизни, простотой литературного стиля, близкого бытовому языку. Лучшие комические оперы принадлежали прогрессивному лагерю литературы, были близки произведениям просветителей: сатире Новикова и Крылова, демократическим изданиям Курганова, Чулкова, Попова, с их опорой на русский бытовой фольклор, комедиям Фонвизина.

Внутри жанра комической оперы мы вполне отчетливо различаем борьбу разных общественных взглядов, идейных течений,

впрочем, выраженных далеко не с одинаковой силой художественного воздействия. Не нужно доказывать, что оперы В. И. Майкова, написанные в пору упадка творчества поэта, которая совпала с годами разгула реакции после подавления пугачевского восстания, и особенно оперы Екатерины II целиком определялись реакционными позициями и по идейным устремлениям противостояли операм Попова, Аблесимова, Крылова. Произведениям Николева, Левшина и других свойственна робость в постановке социальных вопросов, непоследовательность в их решении. Но в силу того, что непреходящую художественную ценность имели как раз оперы прогрессивных авторов (Попова, Аблесимова, Матинского, Крылова), эта борьба направлений не могла развернуться таким образом, чтобы обе стороны в ней были представлены достаточно полно. Борьба направлений, с нашей точки зрения, гораздо ярче была выражена за пределами жанра, нежели в его рамках: более важным оказалось то, что *противопоставила* комическая опера в своих лучших образцах придворному классицистскому театру, нежели борьба внутри самого жанра.

Первый вопрос, который естественно встает в связи с возникновением русской комической оперы между 1772 и 1779 годами, это вопрос о том, что подготовило комическую оперу в различных областях русской художественной культуры.

Зарубежные образцы комической оперы были хорошо известны в России XVIII века. С 30-х годов в Петербурге ставились веселые итальянские интермедии, из которых развилась итальянская опера-буфф. В 50-е годы и позднее там же стала популярной французская комическая опера на тексты Фавара и Седена, с музыкой Филидора, Дуни, Монсиньи. При всей самобытности русских комических опер, имевших крепкие национальные истоки, опыт итальянской и особенно французской комической оперы не прошел для них бесследно.

Самостоятельное претворение опыта итальянской оперы-буфф в некоторых русских комических операх сказалось на развитии интриги, темпе драматического действия («Бешеная семья» Крылова), на приемах музыкального оформления. Литературный опыт французской комической оперы имел несколько большее значение для русских писателей: он оказал свое влияние на сюжетику, драматические ситуации, на фабулы произведений. Вообще же авторские приемы Жан-Жака Руссо, Фавара, Седена, обратившихся во Франции в предреволюционные десятилетия к жизни третьего сословия, с симпатией выведивших на оперную сцену простых людей в скромной бытовой обста-

новке, охотно рисовавших жанровые картины из жизни крестьянина, кузнеца, сапожника и т. д., отстаивающих достоинство и благородство чувств у людей из народа, — эти примеры были творчески восприняты у нас в России. Очень долго у нас любили оперу Жан-Жака Руссо «Деревенский колдун» — первую из французских комических опер вообще.

Позже у русских писателей порой проявлялось стремление «перелицевать» чужой сюжет, «переложить» его, как тогда говорили, «на русские нравы». Впрочем, воздействие зарубежной комической оперы на русских писателей было в значительной мере именно только внешним, фабульным. Проявившись по-своему у Майкова, Николева, отчасти у Княжнина и особенно у Левшина, оно даже и у них (за исключением Майкова) не заслоняло *русские нравы*, русские бытовые основы творчества, тот русский *жизненный материал*, который «наполнял» и конкретизировал фабулу.

Хотя на сценах петербургского и московского театров зарубежная комическая опера по времени и опыту предшествовала русской, эта последняя на деле имела под собой широкую жизненную и художественную основу в своей стране. Не забудем о давнем традиционном опыте народного театра, народных действ и игрищ с музыкой, народных интермедий и т. д. — вплоть до кукольного театра скоморохов. Так, например, одна из русских комических опер неизвестного автора под названием «Цыган»<sup>1</sup> целиком воспроизводит тип народного представления, почти копирует его: здесь и характерные традиционные шутки цыгана, обычные в народном театре (цыган рубит сук, на котором сидит, от страха притворяется мертвым и т. п.), и медведь, который уводит у цыгана лошадь, и проделки старой цыганки, и комический суд с побоями, и неожиданная женитьба... Но не одни традиции народного театра, не одна обстановка демократических спектаклей, которые особенно прочно вошли в быт Москвы с 60-х годов XVIII века, питали собой русскую комическую оперу в ее истоках. Нельзя полностью отделять искусство комической оперы от русской бытовой комедии вообще, от русской публицистики сатирического толка (представленной в первую очередь журналами Николая Новикова), от новой русской прозы антидворянского характера (романы Чулкова, Комарова, Эмина и др.), от развития

---

<sup>1</sup> Малая опера Цыган в двух действиях. Изданием Никиты Водопьяного. В Москве в типографии при Театре у Христофора Клаудия, 1788 года.

русской фольклористики (собрание и публикация народных песен в XVIII веке), от расцвета бытовой песни.

Социально-обличительные черты русской комедии («Щепетильник» Лукина и особенно «Бригадир» Фонвизина) *предваряли* собой те социально-обличительные мотивы, которые прозвучали в русской комической опере. Порочные нравы дворянского общества, щеголей-петиметров обличаются и в комедиях «Щепетильник», «Бригадир», и в операх «Несчастье от кареты», «Мужья — женихи своих жен». Обличение мошенничества, взяточничества, подъячих-крючководов роднит между собой комедии Веревкина («Так и должно»), Капниста («Ябеда») и многие комические оперы, в первую очередь «Санкт-Петербургский гостиный двор».

Пафос социального обличения, направленный в основе своей против крепостничества, особенно свойственный сатирическим изданиям Новикова («Живописец») и отразившийся тогда же в журналах Эмина, несомненно, воздействовал на содержание лучших комических опер. Сама крестьянская тема, поднятая в журналах Новикова, именно из них пришла в комическую оперу.

Тематика, образы и стиль художественной прозы, выводящей своими героями простых людей, недворян, изображающей быт широких общественных слоев, иногда даже «низкого состояния людей», передающей их речь, их привычки, их песни, также сыграли свою роль образцов для многих комических опер с бытовой сюжетикой.

Наконец, русская бытовая песня, определившая на первых порах музыкальный стиль комической оперы, и — шире — русская фольклористика с ее живым интересом к песне, пословице, поговорке, сказке оказали значительное воздействие на литературный стиль комической оперы, способствовали тому, что ее лучшие образцы проникались демократическим духом, народностью.

Таким образом, на русскую комическую оперу в ее истоках воздействовали те особенности русской литературы XVIII века, которые развивались в общем под знаком просветительства. Подчеркнем, что это воздействие сказалось только в лучших, ценнейших образцах комической оперы, хотя при всем значении последних для своего жанра, их все же, конечно, не следует ставить вровень с «Недорослем» Фонвизина. Общественно-историческая роль передового направления комической оперы определяется не тем, что она поднялась до идейных вершин русского Просвещения XVIII века, а тем, что она сумела

воплотить в образах, популяризовать, ввести в быт в легкой и доступной форме многое (не самое острое!) из круга идей антикрепостнической и социально-обличительной литературы своего времени. Широта жизненного влияния — вот что было огромной силой «легкого» жанра комической оперы. Благодаря ее образам, ее ситуациям, ее напевам новые темы и мотивы социального обличения — хотя бы и поданные в мягкой форме — распространялись так широко и проникали в такие слои, круги, группы людей, куда не вовлек бы их в XVIII веке никакой журнал, не донесла бы никакая книга. При этом было нечто такое, чего не учитывают обычно историки литературы и что в высшей степени способствовало демократизации всего жанра: набожная по духу и истокам музыка комической оперы! Этой мерой народности, этой силой доступности, этими своего рода крыльями для продвижения не обладал тогда ни один род литературы. Здесь-то и кроется основная причина силы и широты жизненного влияния, которыми обладала в XVIII веке комическая опера. Далее мы еще задержимся на вопросе о том, как могла музыка изменять, дополнять и варьировать обаяния литературного произведения и насколько сами писатели возлагали на нее в этом смысле свои творческие надежды, связывали с ней свои замыслы и намерения.

В 1772 году возникли первые, еще единичные образцы русской комической оперы; 26 августа в Царском селе силами придворных певчих была исполнена комическая опера в одном действии «Анюта» Михаила Попова (музыка сочинена или подобрана из популярных мелодий неизвестным лицом); в том же году исполнялась и другая комическая опера в одном действии — «Любовник-колдун» (автор текста неизвестен, музыка подбиралась из популярных напевов, точная дата написания не установлена). С 1779 года появилась уже целая группа ярких образцов нового жанра, значительных как в своей литературной, так и в музыкальной основе, получивших общественное признание. Это были оперы: «Мельник — колдун, обманщик и сват» (текст А. А. Аблесимова, музыка в первой редакции Соколовского, позже Е. И. Фомина), поставленная в Москве 20 января 1779 года; «Несчастье от кареты» (текст Я. Б. Княжнина, музыка В. А. Пашкевича), исполненная в Петербурге в Эрмитажном театре 7 ноября; «Санкт-Петербургский гостиный двор» (текст и музыка М. Матинского), поставленная в Петербурге в театре Книппера либо 26 декабря 1779 года, либо в самом

начале восьмидесятых годов;<sup>1</sup> «Добрые солдаты» (текст М. М. Хераскова, музыка Г. Раупаха), сочиненная в 1779 году и исполненная в Москве в 1780 году.

Итак, русская комическая опера сложилась в 70-е годы XVIII века. К началу 80-х годов она заявила о себе в обеих столицах и привлекла симпатии аудитории (в большинстве случаев — достаточно широкой) как новый род искусства, стоящего на прогрессивных национальных и социальных позициях.

Идейное направление и художественный облик молодой русской комической оперы зависели, разумеется, от тех своеобразных исторических условий, от той общественной обстановки, в которых она складывалась. Большое обострение социальных противоречий, вызванное в 60-е годы XVIII века развитием элементов капиталистического уклада внутри старой общественно-экономической формации, рост крестьянского движения в стране, возникновение *крестьянской темы* в связи с работой комиссии по сочинению нового Уложения (выступления крестьянских депутатов), позже крестьянская война под руководством Пугачева, жестоко подавленная правительством Екатерины II, — все это ставило перед русской литературой проблему борьбы с крепостничеством, которая и захватила передовые умы русского Просвещения — Н. Новикова, Фонвизина.<sup>2</sup>

Социальная проблематика крестьянской темы обозначилась в известной мере уже в первой из русских комических опер — в «Анюте» Попова. Но в скором времени едва зарождающийся род драматургии был использован для совсем иных целей — для изображения своего рода «социальной идиллии»: в 1777 году появилась опера В. И. Майкова «Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель». Подавление крестьянской войны и наступившая реакция никак не способствовали тому, чтобы дальше с театральных подмостков открыто и гневно, во весь голос прозвучали антикрепостнические призывы, чтобы обличительный пафос нового жанра достиг полной силы. Те авторы комических опер, которые стремились обращаться к крестьян-

<sup>1</sup> Приведенная дата (26 декабря 1779 года) постоянно повторяется в литературе, хотя достоверный источник ее утрачен, а «Хронику русского театра» И. Носова (на которую обычно ссылались при этой дате) достоверным источником ныне никто не считает. На основании глухих ссылок Матинского в «Предуведомлении» ко второму изданию текста оперы (1791) иногда полагают, что опера была впервые поставлена в Петербурге в 1781 году. Но и эта дата пока документально не подкреплена.

<sup>2</sup> См. об этом подробнее в работах Г. П. Макогоненко: вступительная статья к сб. «Русская проза XVIII века», ГИХЛ, 1950; «А. П. Радищев и его время», ГИХЛ, 1956.

ской теме, антикрепостническим мотивам, в новых условиях не отказались от социального обличения, но смогли выражать все это лишь в мягких, осторожных литературных формах, не вполне последовательно, порою уклончиво. Иначе не звучать бы комической опере со сцены, не получить бы общественной трибуны.

К счастью, то, чего не могли прямо сказать русские писатели и драматурги, что нельзя было воплотить в словах, договаривала порою музыка русских композиторов, поэтически раскрывавшая народный характер и при этом, однако же, «неуловимая» для цензуры, не доступная никаким стеснениям. Если бы мы скинули это со счетов, мы не постигли бы комической оперы в ее реальном жизненном воздействии. Выделяя группу произведений, возникших в 1779 году и позднее, мы потому и говорим о *сложившейся* комической опере, что здесь творческие усилия писателей-драматургов в ряде случаев уже объединились с равноценными творческими усилиями русских композиторов, то есть вступили в действие обе важные силы синтетического рода искусства.

## 2

В те недолгие годы, когда комическая опера складывалась и определялась (1772—1779), в ней уже обозначились лучшие ее свойства, выступили характерные противоречия и наметились многие особенности стиля, которые получили то или иное развитие в дальнейшем. Вместе с тем некоторые свойства самых ранних комических опер оказались преходящими и были впоследствии отвергнуты драматургами.

Из двух пьес с музыкой, поставленных в 1772 году, реальное значение, как первенец русской комической оперы, имеет только «Анюта» М. И. Попова. Не случайно именно о ней в «Драмматическом словаре» сказано: «Сия опера из первых комических на Российском языке играна».<sup>1</sup> Другая пьеса того же года — «Любовник-колдун» ни по своей тематике (любовная интрига в незначительных сюжетных рамках), ни по выпол-

---

<sup>1</sup> Драмматический словарь или показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов с обозначением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах, и где, и в какое время напечатаны. В пользу любящих театральные представления. Сбранной в Москве в Типографии А. А., 1787 года, стр. 19. В дальнейшем ссылки будем обозначать — Драмматический словарь.



нению (безличный и бесцветный литературный стиль) существенного интереса не представляет. Она возникла в замкнутой среде, будучи «сочинена для благородного общества» (очевидно, для спектакля в «Обществе благородных девиц», о чем свидетельствуют четыре женских роли среди пяти), и не получила общественного резонанса. Примечательно здесь лишь то, что в тексте указаны голоса четырнадцати народных песен, на которые исполняются вокальные номера: так музыка даже в этой пьесе, вопреки всему ее содержанию, оказалась народной!

Михаил Иванович Попов принадлежит к числу тех литераторов-разночинцев второй половины XVIII века, которые успешно и разнообразно работали в литературе, но почти не оставили о себе биографических данных. Совсем недавно были опубликованы архивные документы, которые позволили, наконец, установить год рождения Попова и уточнить некоторые факты его биографии.<sup>1</sup> М. И. Попов родился в 1742 году в купеческой семье. В возрасте 15 лет вступил в придворную службу. В 1765 году был зачислен студентом Московского университета, а через два года отозван в Комиссию по составлению нового Уложения, в которой прослужил до конца 70-х годов. Умер Попов около 1790 года.

Участие Попова в работе Комиссии по сочинению нового Уложения, сотрудничество его в сатирических изданиях Н. И. Новикова и М. Д. Чулкова, издание его ранних повестей Н. И. Новиковым — все это позволяет говорить о передовой ориентации Попова с первых лет работы в литературе. В течение долгого времени собирал Попов тексты народных песен и зарекомендовал себя одним из выдающихся знатоков русского фольклора в XVIII веке. Составленный Поповым сборник русских песен («Российская Эрата, или Выбор наилучших новейших российских песен, поныне сочиненных», изданный посмертно в 1792 году) включил в себя более пятисот образцов. Попов с охотой изучал славянскую мифологию, народные поверья, обычаи и обряды, составив в результате «Краткое описание древнего славянского языческого баснословия» и опубликовав роман «Славенские древности, или Приключения Славенских князей». Все это было близко по духу другим передовым представителям русской комической оперы, которые также тяготели к социальной сатире, опирались на фольклорные

---

<sup>1</sup> См. Г. П. Макогоненко. Николай Новиков и русское Просвещение XVIII века. ГИХЛ, 1951, стр. 56.

источники (в первую очередь на песню) и нередко воспроизводили в своих произведениях народно-обрядовые сцены.

В 1772 году, то есть в самый год постановки «Анюты», были изданы в двух частях «Досуги, или Собрание сочинений и переводов Михайла Попова». Кроме названной оперы сюда вошли и многие другие сочинения.

Историческое значение «Анюты», как ранней русской пьесы на крестьянскую тему, представляющей интерес и в социальном, и в национальном смысле, давно признано нашими исследователями. Нет оснований утверждать, что все содержание «Анюты» проникнуто антикрепостническими идеями. Однако острейшая социальная тема эпохи поставлена автором и смело, и своевременно. Национальный характер пьесы отчетливо сказывается в ее литературном языке и в обрисовке условий быта.

Сюжет оперы Попова несложен, и главный интерес произведения связан не с развитием интриги, а с диалогами героев. В семье крестьянина Мирона воспитывается приемная дочь (подкидыш) Анюта. Мирон стремится выдать ее замуж за своего батрака Филата; Анюта же любит молодого дворянина Виктора. После ряда перипетий борьба эта заканчивается «счастливой развязкой»: Анюта оказывается дочерью скрывавшегося полковника, то есть дворянкой, и ничто более не препятствует браку ее с Виктором. В свою единственную оперу, построенную на данной фабуле, Попов вложил, несомненно, прогрессивную социальную тенденцию: в песнях и речах Мирона и Филата, говорящих о трудностях крестьянской жизни, прозвучали антикрепостнические мотивы.

Художественное впечатление, производимое оперой, усиливалось тем, что крестьяне говорили в ней непривычным для сцены той поры бытовым языком, со всеми особенностями диалектного говора, и этот их язык противостоял выпренному стилю речей дворянина Виктора, связанного с сугубо литературной традицией русского классицизма. Вот, например, каким образом рассуждают Филат и Мирон о бесчинных поборках деревенского старосты:

Ф и л а т

А вон, сте, староста збиратца ехать в город,  
Так баял, што бы всем складчину положить:  
Алтын хоть по пятку; да мир стал говорить,  
Што ныне де у нас, Пафнутыч, знашь вить голод,  
Так будиот де с души копенок и по шти,  
Так станют и тово довольно псам на шти.

М и р о н

Да на што же иому и екая складчина?

Ф и л а т

Слышь, у подъячева жена родила сына.

М и р о н

Неушто и робя приносы уж берюот!<sup>1</sup>

Лучше всего отличия крестьянского говора выступают при сравнении обращений Филата к Анюте — и обращений к ней же Виктора.

А н ю т а

Пошел же прочь, скотина!  
Ин я веть батюшке скажу.

Ф и л а т

Вот на! Сама ты животина!  
Да чем жо я тебе, родима, не кажуса;  
Ведь я и сам не худ, колды как наряжуса?<sup>2</sup>

А Виктор обращается к Анюте с такими тирадами:

О страсть нежнейшая! невинная утеха!  
Прелестна спутница забав, игры и смеха!  
Открой и покажи смятенному уму,  
Как я могу помочь несчастью моему!<sup>3</sup>

Попов, несомненно, прислушивался и к живой русской речи, и к литературной традиции. Изучая славянскую мифологию, обычаи, обряды, бытовую русскую песню, много работая над лексикой своих переводов, он оказался последовательным и в выборе определенных языковых средств для «Анюты», в выработке литературного стиля ранней русской комической оперы.

По содержанию «Анюты» нельзя сказать, что симпатии автора безраздельно находятся на стороне крестьян: образы их все же явно снижены драматургом. Но предоставив крепостным крестьянам возможность правдиво высказаться хотя бы о некоторых сторонах окружавшей их реальной действительности, Попов объективно стал новатором. В этом отношении самое начало оперы много ценнее и интереснее всего дальнейшего ее развития. Мы уже приводили отрывок из диалога двух крестьян, который весь в целом весьма содержателен и колоритен, ибо раскрывает тяжести крестьянской жизни, тунеядство помещиков и

<sup>1</sup> Российский феатр или Полное собрание всех российских феатральных сочинений, ч. XXVIII. СПб., 1789, стр. 151. В дальнейшем ссылки будем обозначать — Российский феатр.

<sup>2</sup> Там же, стр. 157.

<sup>3</sup> Там же, стр. 171.

притеснения со стороны старосты и подьячего. Колоритен этот диалог и по своей форме, так как Попов нигде не отступает от принятого строя речи. Как наиболее острый по своей социальной тенденции текст, обычно приводят начальные слова Мирона и его песню:

Боярская зобота:  
Пить, есть, гулять и спать;  
И вся их в том робота,  
Штоб деньги обирать.  
Мужик сушись, крушиса,  
Потей и работай:  
И после хош взбесиса,  
А денешки давай.<sup>1</sup>

Правда, в дальнейшем острота подобных выпадов сильно смягчается. После счастливой развязки проводится примирительная, в духе господствующей морали, идея:

Чем не создан ты владеть,  
Не старайся то иметь;  
.....  
Всех счастливей в свете тот,  
Кто своей доволен частью!<sup>2</sup>

Опера Попова была впервые представлена при дворе в присутствии Екатерины II. Этого, разумеется, не могло бы быть, если б автор оставался строго последовательным в проведении намеченной им социальной тенденции. Но его произведению все же нельзя отказать в значительности. Напомним, что «Анюта» Попова была исполнена на сцене и напечатана в том же 1772 году, когда в «Живописце» Новикова был помещен известный «Отрывок путешествия в \*\*\* И \*\*\* Т \*\*\*», то есть одно из острых антикрепостнических выступлений, — «первая в русской литературе правдивая картина крепостной деревни», — по выражению советского исследователя.<sup>3</sup>

Тематика и содержание «Анюты» оставались своего рода образцовыми для русской комической оперы. Что же касается формы этой пьесы, то здесь не все оказалось жизнеспособным. Подобно операм Сумарокова, то есть первым операм на русском языке (отнюдь не комическим!), «Анюта» Попова была сплошь написана стихами, в большинстве «вольными», то есть

<sup>1</sup> «Российский феатр», ч. XXVIII, стр. 148.

<sup>2</sup> Там же, стр. 182.

<sup>3</sup> К. В. Пигарев. Творчество Фонвизина. Изд. Академии наук СССР, М., 1954, стр. 28.

разностопными, как писались у Сумарокова речитативные эпизоды. Это обстоятельство всегда отмечалось в современных изданиях (в журнальной рецензии, в «Драмматическом словаре»), ибо для *русской комической оперы* стали обычными *прозаические* разговорные диалоги (стихами писались только вокальные номера).

Музыка «Анюты» не сохранилась, и автор ее неизвестен. Думается, она была попросту подобрана из популярных песен, романсов, а может быть и оперных арий: так было в большинстве ранних русских комических опер. Поскольку вокальные номера «Анюты» иногда прямо начинаются словами народных песен («Белолица, круглолица красная девица», «Кабы да на цветы не морозы»), Попов, очевидно, предполагал именно такой метод музыкального оформления. По количеству, месту и характеру музыкальных номеров, намеченных драматургом, «Анюта» также стала в известном смысле образцом для дальнейших опытов в этой области, что хорошо видно, например, при сличении ее с оперой «Мельник — колдун, обманщик и сват» Аблесимова.

Судя по отзыву на «Досуги» М. Попова,<sup>1</sup> помещенному в «Санкт-Петербургских ученых ведомостях», «Анюта» была воспринята современниками как необычное и, пожалуй, в некоторых отношениях дерзкое литературное явление: «...кажется нам, — читаем в отзыве, — что... крестьяне в сей Опере разговаривают хотя и справедливым своим наречием, в отдаленных Провинциях употребляемым, но для Оперы сие наречие кажется нам несколько дико. Стихотворцы, хотя и обязаны в таких случаях Подражать Nature, но им оставлена вольность избирать лучшую: а Российские крестьяне не все одинаким наречием говорят, есть Провинции, в коих употребляют такое наречие, которое ни в какой феатральной пиесе не будет противным нежному слуху Зрителей».<sup>2</sup>

В дальнейшем мы заметим, что наиболее смелые авторы комических опер пошли полностью или частично по пути Попова, сохранив у действующих лиц из крестьянства или купечества диалектные особенности их говора, манеру их речи; другие же, напротив, избегали этого и вкладывали, например, в уста крепостных крестьян выпренне-сентиментальные выражения.

Послуживши тематическим и языковым образцом для ряда последующих авторов, «Анюта» оказала на них влияние и в

<sup>1</sup> Досуги, или Собрание сочинений и переводов г. Михаила Попова. Печатано в 8 долю листа при имп. Академии наук в 1772 году.

<sup>2</sup> «Санкт-Петербургские ученые ведомости», 1777, № 8, стр. 63—64.

А Н Ю Т А,  
КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА,  
въ  
ОДНОМЪ ДѢЙСТВІИ.

Представлена въ первый разъ въ Сар-  
скомъ селѣ придворными пѣвчими  
Августа 26 дня, 1772 года.



КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА.

---

# МЕЛЬНИКЪ КОЛДУНЪ,

## ОБМАНЩИКЪ И СВАТЪ.

ВЪ ТРЕХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ.

---

СОЧИНЕНА

*А бл е с и м о в ы м ъ.*

---

МОСКВА.

Тивографіи И. Д. Сытина и К<sup>о</sup>, Вадовая ул., со<sup>б</sup>

1890

Титульный листъ перваго изданія комической оперы А. А. Аблесимова  
«Мельникъ — колдунъ, обманщикъ и сватъ»

иных отношениях. Из оперы в оперу проходит, например, обличение *корысти* горожан, пороков развращенного народа, которое сильно отдает руссоизмом и которое мы встречаем уже в «Анютe» (песня Филата «...Горожанин, руки глядя на чужую мощну глядя» и т. д.). Порою авторы комических опер дают даже своего рода «вариации» на мотивы «Анюты». Так, в опере Д. П. Горчакова «Калиф на час» багдадский сапожник Абдалла в своей песне, обличающей взяточника Кади, явно варьирует приведенную нами песню Мирона («Боярская забота: пить, есть, гулять и спать»):

Одна у нас забота,  
Чтоб чоботы тачать.  
Которой день работа,  
Тот есть что поглотать.

Тачавши хоть взбесися,  
Ходи хоть нагишом,  
А с Кади поделися  
Последним барышом.<sup>1</sup>

После создания «Анюты» Попов не возвращался к жанру оперы.

Годы, отделяющие «Анюту» Попова от группы значительных произведений, возникших в конце десятилетия, принесли еще несколько комических опер. В четырех случаях литературные тексты их сохранились (один — с музыкой). Лишь одна из этих опер представляет интерес, но только с литературной стороны — «Розана и Любим» Николева (сочинена в 1776 году, поставлена в 1778). В остальном же можно говорить о большой пестроте явлений, о поисках, идущих пока в различных направлениях, даже, пожалуй, о начавшемся в эти годы (1777—1778) разброде.

Так, первая из опер тех лет, поставленная в Москве, «Перерождение» (с музыкой Д. Зорина, большей частью основанной на голосах песен)<sup>2</sup> не имела буквально никаких точек соприкосновения со стилем и направлением «Анюты». Ее условный, далекий от жизни любовный сюжет, слащавая и напыщенная

<sup>1</sup> «Российский театр», ч. XXVI, СПб., 1788, стр. 84—85.

<sup>2</sup> «Драматический словарь» дает следующую справку: «Перерождение. Опера в одном действии, играна в первый раз на Московском театре в 1777 году генваря 8 дня. Сия опера была из первых на Московском театре оригинальных с музыкою из Русских песен представлений...»

В примечаниях сказано: «Прежде сей оперы никаких еще опер на Московском театре не играли, и не прежде оную играть решились, как испрося у Публики позволения сделанным особливо на сей случай разговором. между большою комедию и сею оперою» (стр. 105—106).



сентиментальность вместе с феерическими «волшебными» эффектами были целиком выдуманы и очень далеки от жизни. Впоследствии комическая опера не избегала у нас ни условности вымысла, ни фантастики, но была все же и в этих случаях проникнута жизненными бытовыми мотивами и чертами. Возможно, что текст «Перерождения» был переводным или подражательным. Во всяком случае он связан с традициями условного театра, с чертами феерии и пасторали и не имел определенного национального отпечатка.

«Пастушеской драмой» (то есть буквально — пасторалью) с музыкой названа и опера В. И. Майкова «Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель» (поставлена в Москве в 1777 году, автор музыки неизвестен). Эта сентиментальная пьеса, фальшиво изображающая в розовом свете жизнь русских крестьян, как прекраснодушных пастушков и пастушек, объективно служит реакционной идее, ибо представляет отношения помещика и крепостных как социальную идиллию, что совершенно недвусмысленно выражено в словах господина и хоре крестьян:

Господин: «...они (крестьяне. — Т. Л.) такие же люди: их долг нам повиноваться и служить исполнением положенного на них оброка, соразмерного силам их; а наш — защищать их от всяких обид и даже, служа государю и отечеству, за них на войне сражаться и умирать за их спокойствие. Вот какая наша с ними обязанность.

#### Хор

Мы руками работаем  
И за долг себе считаем  
Быть в работе таковой;  
Дав оброк, с нас положенный,  
В жизни мы живем блаженной  
За господской головой и т. д.<sup>1</sup>

Сопоставим эти лживые тирады с обличительными песнями и словами Мирона из «Анюты» — отличие будет поистине разительное! Там, у Попова, крестьяне выражали свое озлобление против дворян, свое негодование, говорили о своей тяжелой жизни, здесь, у Майкова, они поют о жизни «блаженной». Если вспомнить, что опера Майкова прозвучала со сцены вскоре после подавления крестьянской войны, ее реакционный злободневный смысл станет еще более очевидным<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Российский феатр», ч. XVIII, СПб., 1788, стр. 156—157.

<sup>2</sup> Сходные настроения будут выражены затем также в сельской комедии Н. М. Карамзина, в опере В. А. Левшина «Своя ноша не тянет»

Почти одновременно с «Деревенским праздником» Майкова Н. П. Николев создает свою первую комическую оперу (названа «драммой с голосами») «Розана и Любим», которая вновь возвращает слушателей к социальной проблематике неравенства в русской деревне, но освещает ее в иных тонах и отчасти с иных позиций, нежели это делал Попов.

Театральная судьба этого произведения была противоречивой. Музыка, написанная к тексту Николева И. Керцелли (итальянизированное произношение чешской фамилии Керцель), не удовлетворила писателя и помешала сочинению Николева стать ярким образцом нового жанра. Но как комедия «Розана и Любим» имела успех и нашла ярких исполнителей (особенно отмечали удачу А. Ожогина в роли лесника).

Думается, впрочем, что неудачу комедии обусловила и ее внутренняя противоречивость. Николев, так сказать, много обещает в своей опере, задается как будто бы большими целями, начинает очень смело, а приходит к весьма компромиссной, прекраснородушной развязке, снимающей социальную остроту возникших коллизий.

Солдатская дочь Розана и рыбак Любим, в прошлом дворовый крестьянин, любят друг друга. Соседний помещик Щедров при помощи местного лесника — пьяницы, фигляра и сводника — разлучает их, силой забирая Розану к себе в имение. Однако героиня остается верной Любиму и с негодованием отвергает притязания помещика. Отец Розаны Излет является к Щедрову и с достоинством заступает за честь дочери. Гнев Излета, слезы Розаны и Любима смягчают Щедрова: «Ты научил меня своим примером, — говорит он Излету, — что добродетель неравенства не знает... (В сторону.) Тщетно наша гордость присвоивает все преимущества: природа везде одинакова». <sup>1</sup> Итак, помещик искренне раскаивается, по поводу чего

(хор крестьян), в опере Куприяна Дамского «Винетта, или Тарас в улье», в опере «Матросские шутки», где между прочим поется:

Помещик не давит  
Работою нас,  
Оброки с нас правит  
Не всякий он раз.  
Мы любим сердешно  
Ево как отца,  
Пленил себе вечно  
Он наши сердца.

(«Российский феатр», ч. XXIV, 1788, стр. 144).

<sup>1</sup> Цит. по изданию: «Русская комедия и комическая опера XVIII века». Редакция текста и вступительная статья П. Н. Беркова. «Искусство». М. — Л., 1950, стр. 214.

отъявленный мошенник лесник, который только что хотел было свести его с сестрой Розаны, искренне недоумевает: «Он видно с похмелюги?»<sup>1</sup> Получается, что одно лишь моральное воздействие, одна лишь сила «добродетели» якобы уничтожают последствия социального неравенства.

Между тем Николев стремится широко раскрыть чувства своих положительных героев. Он еще до Карамзина всячески подчеркивает, что «и крестьянки чувствовать умеют». Возмущаясь помещиком Щедровым, Любим восклицает: «Эдакая собака!» Розана говорит о барине и его служанках: «Слышите ли, что я не люблю... не люблю его; боюсь, как волка, а вас, как той медведицы, что анамнись у батюшки изломала корову?»<sup>1</sup> Вообще на протяжении всей комедии вплоть до искусственной развязки оперы простые люди остаются по замыслу автора благородными, чистыми, смелыми и открытыми в выражении своих чувств. Но в итоге все же оказывается, что вся обличительная сила их речей направлена лишь к тому... чтобы «исправить» помещика. Не удивительно, что интерес зрителей приковывал к себе шут-лесник, цинически комментирующий происходящее, готовый на любую подлость за глоток водки и не верящий даже «исправлению» Щедрова: здесь-то уж не было идеализации! В «Объяснении» к изданию оперы (1781) Николев писал, что она на сцене «чуть держится и то одним дровосеком».<sup>2</sup>

Выводя на оперную сцену простых людей, Николев избегал диалектных речений, подобных тем, какие есть в «Анюте» Попова, но стремился все же к некоторой характеристичности их языка.<sup>3</sup> Так, например, подчеркнуты особенности речи лесника:

---

<sup>1</sup> Цит. по изданию: «Русская комедия и комическая опера XVIII века», стр. 210.

<sup>2</sup> Роль лесника (дровосека, по выражению Николева) выделена, в связи с успехом актера, и в «Драматическом словаре», где сказано: «Роль Симеона Лесника, которую играл г. Ожогин, была первая для его преимущественно одобрена; ибо чрез оную он стал известен в комических операх лучшим в ролях Буфонских» (стр. 119).

<sup>3</sup> В упомянутом «Объяснении» Николев писал: «Предприяв сочинить сию драмму, почел я за должность не выводить на театр таких лиц, кои бы необходимо надобно мне было дать низкое подлое речение российской черни, как, например, наречия фабришных и степных крестьян; ибо, мне казалось, что первых буянское, а вторых слишком дикое наречия не могут много принести зрителям и читателям, вкус имеющим, кроме отвращения. И вот для чего Розана выведена солдатскою дочерью, Любим дворовым, а лесник крестьянином, близ Москвы живущим. Тем я дал наречие московское, а этому московское с крестьянским смешанное; одни не говоря: *увы, бесплодно, беспримерно, обожаю и проч.*, говорят обыкновенно, но просто. Другой не говоря: *възъерепеню, възбутетеню, припопону, холцуй*, или вместо

«Эк дуванют в рога-то, инда в ушах дребежит», «эка трусея роговна», «тововоно», «парень добрый подтибрень», «девка то воровата дюжо», «а все ошо и гулючки играет», «бурколы» и т. д.

В своем замысле Николев отводил большое место музыке, предполагая в опере речитатив (в единичном случае), песни, арии, ансамбли и хоры. Однако стихотворные тексты оказались далекими от живой песенности и потому не могли расположить композиторов к созданию демократической по духу музыки. Возможно, что в этом кроется и главная причина неуспеха «Розаны» как музыкально-сценического произведения. Заметим, что Николев сам пренебрег этим,<sup>1</sup> хотя прекрасно знал природу песенности и был автором ряда популярных песен. В этом также проявилась досадная непоследовательность его как художника.

Вторая опера Николева «Приказчик» («Драмматическая пустельга с голосами», поставлена в 1778 году, музыка Дарси) свидетельствует о сдаче даже тех идейных позиций, которые были намечены (до развязки) в опере «Розана и Любим». Художественные качества пьесы также ниже первой оперы: слабее обрисованы характеры, интрига развивается в узких рамках, язык бледен, местами вяло сентиментален. «Розана и Любим» была четырехактной «драммой с голосами», а «Приказчик» — всего лишь «драмматическая пустельга». Но особенно показательны в этой второй опере Николева ее тема и идея. Злоупотребления и поборы приказчика в крепостной подмосковной деревне всецело разоблачаются и караются управителем, выступающим от имени справедливого барина. Тема крестьянская, тема социальной несправедливости сводится к теме о неподачках и недоразумениях, в которых виновны отдельные лица, облеченные местной властью. Николев дает здесь своего рода образец подобной ходячей господствующей морали или программы («исправлять нравы», не покушаясь на основы строя), которая была в сущности выдвинута самой Екатериной II. Много-много последующих произведений разделят эту ложную позицию!

---

чсво — цсво; вместо человек — целовек и проч., говорит, как крестьянин, просто, иногда странно, смешно, но не отвратительно». Цит. по изданию: «Русская комедия и комическая опера XVIII века», стр. 172.

<sup>1</sup> В цитированном «Объяснении» Николев прямо оговаривает непесенную сложность вокальных номеров своей оперы: «Песни же, в коих есть замысловатые выражения и слишком нежные для нашей черни чувствования, хотя и просто изъясненные, посвятил я себе и поэзии, твердо будучи уверен, что сочинитель никогда не должен быть скован». Цит. по тому же изданию, стр. 172.

Сопоставляя несколько комических опер, возникших после «Анюты» Попова, мы не можем усмотреть в них какого-либо единства творческих устремлений, а скорее должны говорить о своего рода временном творческом брожении, о различном направлении этих первых опытов. Лишь группа значительных произведений, начиная с 1779 года, позволяет утверждать, что жанр комической оперы действительно сложился. При этом жизнеспособными в нем оказались некоторые черты двух предыдущих произведений — опер «Анюта» и «Розана и Любим».

### 3

Зрелые комические оперы, появившиеся на рубеже 70—80-х годов,<sup>1</sup> остались и на будущее наиболее популярными и влиятельными образцами этого нового жанра. Три из них имеют наиболее историческое значение: «Мельник — колдун, обманщик и сват», «Несчастье от кареты» и «Санкт-Петербургский гостинный двор» («Как поживешь, так и прослывешь»). При этом каждая по тематике и художественному выполнению совсем не похожа на другую: здесь, почти в одно время, определились различные линии или жанровые разновидности внутри искусства комической оперы.

«Мельник-колдун» — опера, целиком посвященная крестьянскому быту. И хотя стилистически она наследует по-своему то, что было начато «Анютой» Попова, в постановке социального конфликта она отступает от уже завоеванного. Она не ставит крестьянский вопрос, а лишь привлекает внимание зрителя к жизни крестьян.

«Несчастье от кареты» скорее продолжает в некоторых отношениях линию «Розаны и Любима», поскольку здесь налицо стремление показать социальный конфликт в деревне, хотя и изображенный при этом не в жанрово-бытовых, а в сентименталистских тонах.

Наконец, «Санкт-Петербургский гостинный двор» в рамках русской комической оперы представляет для своего времени наиболее оригинальное явление, так как открывает жанру новую область жизненного содержания: быт купечества и подьячих, переданный в сочных тонах и отчасти в сатирическом плане.

<sup>1</sup> В силу того, что точная дата постановки «Санкт-Петербургского гостинного двора» не установлена, не приходится упоминать о 1779 году безоговорочно, а более правильно говорить о рубеже двух десятилетий (1779—1781?)

Опера «Мельник-колдун» лишена непосредственной обличительности, но, выводя на сцену одних крестьян и привлекая к ним внимание зрителей-слушателей, она по существу не чужда социальной тенденции. Оперы «Несчастье от кареты» и «Санкт-Петербургский гостиный двор» преследуют — каждая по-своему — непосредственные цели обличения (крепостников или бесчестных купцов и «крючководов»).

Вместе с тем все три пьесы так или иначе связаны с русским Просвещением и раскрывают в общем новые для драматургии темы, будучи проникнуты демократическими симпатиями. Музыка Соколовского (в позднейшей редакции Фомина), Пашкевича и Матинского — композиторов, непосредственно вышедших из народа, — усиливает и углубляет национально-демократическое начало этих произведений.

Особенно широкую и долгую популярность среди названных опер получил «Мельник-колдун» Аблесимова, казалось бы, самое непритязательное и скромное произведение тех лет. Это нужно объяснить большой последовательностью автора, знающего и чувствующего русскую деревню, не идущего ни на какие сюжетные натяжки и компромиссы, то есть правдивого и жизненного в избранных скромных рамках.

Вообще мы склонны думать, что драматургия А. А. Аблесимова недооценена во всем своем объеме до сих пор. О «Мельнике» нередко упоминают с долей снисхождения, как о литературном пустячке; другой оперный текст, «Исчастье по жеребью», совершенно обходится историками литературы и историками театра.

Александр Анисимович Аблесимов (1742—1783) неоднократно обращался к жанру комической оперы, но не все его произведения сохранились. Происходя из мелкопоместной среды, будучи связан в истории литературы с именем Сумарокова (служил у него переписчиком, начал печататься в его журнале), Аблесимов по содержанию и характеру своего творчества примыкает к писателям-разночинцам XVIII века, к демократической ветви русской литературы того времени. Воспроизведенные народного быта и опора писателя на «голоса» народных песен свидетельствуют о том, что Аблесимов не только хорошо знал жизнь, но и верно чувствовал народное искусство. Одно время он находился на военной службе, и современники также отметили, что она правдиво отразилась в его творчестве.

Постоянная работа в Комиссии по сочинению нового Уложения должна была направить внимание Аблесимова на вполне определенный круг социальных вопросов. Наконец, участие в

сатирических изданиях Н. И. Новикова («Трутень»), выпуск обличительных «Сказок» (сатирические басни), основание собственного периодического издания «Рассказчик забавных басен» ставят Аблесимова именно в ряд передовых сатирических писателей своей поры. Как известно, его высоко ценил Н. И. Новиков.

В творчестве Аблесимова повсюду, а особенно в пьесах ощущается свежая хватка жизни, знание быта, ход мысли от жизненных наблюдений, а не от литературных схем. В этом, именно в этом он намного выше Николева, хотя и ставит себе гораздо более скромные задачи. Не случайно аблесимовского «Мельника» долго ценили различные деятели русской культуры, а знали и помнили почти все. На «Мельника», как на пример своего (то есть национального) театрального искусства, ссылается в 1792 году журнал, издаваемый Крыловым («Зритель»), «Мельнику» посвящает одну из своих пьес П. А. Плавильщиков («Мельник и сбитенщик — соперники»). «Мельника» особо выделяет, ссылаясь на общее мнение, Державин. О «Мельнике» пишет даже Белинский. Эпиграф из «Мельника» намечает Пушкин для повести «Арап Петра Великого» («Я тебе жену добуду, / Иль я мельником не буду») и т. д. и т. п. Наконец, опера «Мельник» исполняется в самодеятельном театре нашего времени, в концертах по радио. Значит, что-то живое и ценное было в этой небольшой бытовой пьесе с музыкой.

В отличие от всех предыдущих комических опер, в «Мельнике» действуют только простые русские люди: крестьянин Анкудин, жена его Фетинья, дочь их Анюта; жених Анюты Филимон, хотя и является однодворцем, ничем по облику и положению от крестьян не отличается; ловкий же и хитрый мельник — «деревенский колдун» также целиком связан с бытом старой крепостной деревни.

Сама фабула пьесы, ее завязка и развязка очень естественно вытекают из местных условий жизни, обычаев и даже поверий. Сам мельник так передает народное поверье: «...говорят, будто мельница без колдуна стоять не может, и уж-де мельник всякой не прост: они-де знаются с домовыми, и домовые-то у них на мельницах, как черти, ворочают... Ха! ха! ха!»<sup>1</sup>

Сметливый мельник, знающий жизнь всех крестьян в округе, легко выдает себя за колдуна, сватает, сорит и мирит их, помогает им найти пропавшее и т. д. На мельницу к нему за

---

<sup>1</sup> Цит. по изданию: «Русская комедия и комическая опера XVIII века», стр. 219.

помощью приходит Филимон, у которого увели коней и который хочет жениться на Анюте. К мельнику обращается и Фетинья, которая ищет для дочери жениха дворянина, и Анкудин, который согласен выдать дочь только за крестьянина, и Анюта, которая любит Филимона. Колдун стремится угодить всем, получая свою мзду. И в самом деле он слаживает свадьбу, ибо Филимон — однодворец, то есть «сам помещик, сам крестьянин, сам холоп и сам боярин». Оригинальная развязка комедии, таким образом, тоже строится на чисто русском мотиве, ибо однодворец — особое явление русской деревни. Даже спустя много лет после появления «Мельника» у нас умели ценить его драматургические достоинства. Так, в некрологе актрисы А. А. Померанцевой находим, между прочим, следующие суждения: «...г. Аблесимов, сочиня *Мельника* — прекрасную Оперу, в которой завязка и развязка с такою простотою, с таким правдоподобием сделаны, что *Мельник* может почесться единственным на *Русском* и даже на всех театрах — доставил *Померанцевой* в роли Фетиньи новый случай оказать свои дарования. Она прекрасно играла русскую крестьянку. Ухватка, наречие, походка, даже взгляды — все было верно и точно».<sup>1</sup>

Столь же естественный и выдержанно-русский характер носят обстановка действия, поведение действующих лиц. Мельник выведен вначале за работой: он плотничает (прошедший ливень с ветром повредил мельницу), вспоминает за работой песню, говорит сам с собой, вновь поет... и облик его хорошо раскрывается в этом монологе. Рассказ Филимона о пропаже коней («савраско да гнедко вдвоем куда-то запропалились»), торговля его с мельником, затем сцена «ворожбы» (мельник долго морочит Филимона) — все выдержано в сочных бытовых тонах. Точно так же во втором действии деревенское ухаживание Филимона за Анютой, разговор Фетиньи с мельником, появление Анкудина, тщетно погоняющего лошадь, ссора Фетиньи с Анкудином свидетельствуют о знании русского быта, домашних отношений, бытового языка, характерных выражений и т. д. Третье действие открывается пением свадебных песен в доме Анкудина: Анюту готовят выдать замуж. Здесь Аблесимов стремится только напомнить о подлинном свадебном обряде, не развертывая сцены девичника. Развязка пьесы дается как «разгадка»: мельник поет задорную песню с балабайкой и в песне загадывает свою загадку о том, кто «Сам помещик, сам

---

<sup>1</sup> Биографические известия о Померанцевой. «Вестник Европы», ч. XXIX, 1806, октябрь, № 20, стр. 284—285.



крестьянин...» и разгадывает ее, называя однодворца Филимона, который подходит и Анкудину и Фетинье. Так все самые простые действия и «события» в этой опере проникнуты национальным колоритом, характерным для русской деревни.

Язык действующих лиц не отличается тем подчеркнутым этнографизмом, который мы встречали у крестьян в «Анюте» Попова. Тем не менее речь героев «Мельника-колдуна» возмущала классицистов и не соответствовала нормам нарождавшегося сентиментализма. Здесь мы видим не выписанное произношение слов, как то было зачастую в «Анюте», не подчеркивание каких-либо специфических частиц речи, даже не диалектное ограничение словаря, а смелое словоупотребление, находим характерные выражения, просторечие, иногда бытовую грубоватость, быть может, и сознательно противопоставляемые Аблесимовым литературно-стилевым условностям. В общем язык «Мельника» и более жизненный, и более литературный, нежели язык «Анюты», потому что в нем нет нарочитых диалектизмов, а есть стремление к характерности русской литературной речи. Противники этой оперы осмеивали такие слова, как «пивище», «ворожище», «винца крючок», «рахманной» (глупый), «тулунбас», «куликать» и т. п. Вместе с тем их возмущало даже то, что девушки в опере поют народные свадебные песни, что крестьянин выводит на сцену лошадь... Все это казалось своего рода вызовом для тех, кто привык на оперных подмостках видеть и слышать «богов и героев».

В ответ на уклончивость Анюты Филимон, например, говорит:

«А! а... это ей не по сердцу, что я сказал: гоняться-та за ней не буду... эдак-та лучше с ними водиться; у нас ведь по-сельски: как любушке своей тулунбаса два-три в спину влепишь, и она стерпит, так и наша».<sup>1</sup>

Соблазняя Анкудина женихом для дочери, мельник рассказывает о Филимоне:

«Хе!.. как сказать тебе про его житье-бытье и богатство, так ты с ним не расстанешься: детина он собою, ты видишь, на все ухват; оборону ли сладить, тын ли огородить, уж ничего из рук не вывалится; а дом-ат у него, кабы ты ведал, как полный закрюм; чего нету? скота-то что ли, хлеба-та ли, или другого протчего, необъятная сила, а ни отца ни матери, ни роду ни племени, весь тут, как видишь...»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Цит. по изданию: «Русская комедия и комическая опера XVIII века», стр. 228.

<sup>2</sup> Цит. по тому же изданию, стр. 236.

Вот, например, как Анкудин бранится со своей женой:

«Я с тобою, лебедь моя, справлюсь, да-ка мне только приобсторожиться, а то нет, ты востра очень, и что ты думаешь дворянского-та отродья, так тебе и чорт не брат!»<sup>1</sup>

В реплики действующих лиц Аблесимов лишь вводит отдельные слова, непринятые в дворянской литературе. Но своеобразия речи он достигает не только ими, а самим построением фраз, подбором выражений, то есть общим строем этой речи, близкой быту.

С большим чутьем и умением пишет Аблесимов стихотворные тексты для вокальных номеров своей оперы. В этом он резко отличается от Николева: все, что поется в опере «Мельник», носит в самом деле чисто песенный характер. При этом автор слышит свои стихи распетыми: он в большинстве случаев точно указывает, на какие голоса народных песен они должны исполняться («Как ходил, гулял молодец», «Западала путь-дороженька моя», «Вы реченьки, реченьки», «Земляничка-ягодка», «Кабы знала, кабы ведала» и т. д.). Аблесимов предусмотрел в своих текстах для песни и тип протяжной русской, и тип плясовой песни более нового склада, а свадебные и первую песню мельника он взял непосредственно из народных текстов. Скрипач московского театра Соколовский аранжировал указанные Аблесимовым мелодии, и музыка оперы прекрасно подошла к ее тексту, усилила его характерность. Впоследствии же русский композитор Е. И. Фомин развил музыкальные номера, расширил их, что способствовало длительному успеху оперы. Таким образом, тот «музыкальный сценарий», который был намерен самим Аблесимовым, оказался верным по направлению, удачным.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Цит. по изданию: «Русская комедия и комическая опера XVIII века», стр. 238—239. Жена Анкудина Фетинья происходила из обедневших дворян: этим и объясняются его выпады.

<sup>2</sup> Несколько лет тому назад в советском литературоведении возникло предположение, что у Аблесимова существовала иная, более ранняя и более острая в социальном смысле стихотворная редакция «Мельника». Версия эта выдвинута П. Н. Берковым (см. комментарии к книге «Русская комедия и комическая опера XVIII века», стр. 692), который ссылается на «Опыт исторического словаря о российских писателях» (1772) Н. И. Новикова. В 1772 году Н. И. Новиков уже говорит об одноактной комической опере Аблесимова, написанной в стихах, но не приводит ее названия. Из этого глухого упоминания, с нашей точки зрения, никак нельзя вывести заключения именно о ранней редакции «Мельника». Быть может, Новиков ошибся: в 1772 году действительно возникла одноактная

Много лет спустя А. Ф. Мерзляков писал о «Мельнике», что эту оперу знают все от Камчатки до Петербурга, что общий голос публики 50 лет уже на ее стороне, «а общий голос публики есть священный голос самой Природы». Разбирая достоинства «Мельника», Мерзляков указывал на занимательность и естественность сюжета, на привлекательность действующих лиц, мастерство завязки и развязки, на то, что «действие просто и натурально; представлено в нравах и обычаях общих, а не частных; в слабостях тоже общих». Он писал: «...все песни в опере Мельник хороши вообще, забавны, приятны, а некоторые черты в них прекрасны своею простотою и нежностью чувствований. — Слог разговора натуральной, простой народной, но не низкой...»<sup>1</sup>

Это высказывалось уже тогда, когда сам жанр русской комической оперы приметно изменился, уступая место другим ее разновидностям: к 1817 году комическая опера не занимала того положения в русской литературе и драматургии, какое она занимала в последней трети XVIII века.

Вдумываясь в причины исключительной популярности «Мельника», мы должны также отметить особую роль, которую выполнила здесь музыка в углублении образов и колорита неприязнительной русской пьесы, названной Белинским «народным водевилем». Когда Анюта исполняла русскую народную лирическую песню, когда Филимон пел молодецкую песню, когда Фетинья затягивала жалобную протяжную песню о женской доле, — перед слушателем возникали обобщенные и высокопоэтические народные музыкальные образы, и персонажи оперы Аблесимова выступали в какой-то мере именно как представители русского народа, как народные характеры. Музыка таким путем раскрывала лучшее, что содержалось в образах пьесы, и придавала опере в целом большую глубину. Эта особенность, эта

---

опера в стихах — это была «Анюта» М. И. Попова. Быть может, Новиков был точен, и Аблесимов в самом деле к 1772 году написал какую-либо комическую оперу: но почему это был именно «Мельник»? П. Н. Берков полагает, что, имея уже готовой одну оперу, Аблесимов в 1779 году не стал бы браться за другие темы. Однако мы знаем, что многие (если не все) писатели, не публикуя своих ранних произведений, брались за другие темы в том же жанре: вспомним И. А. Крылова с «Кофейницей». Наконец, если бы даже Аблесимов действительно написал раннюю редакцию «Мельника», то почему можно предполагать, что она была более острой? На это нет никаких данных. Итак, в гипотезе П. Н. Беркова слишком много недоказуемого, чтобы ее можно было принять хотя бы в качестве вероятного предположения.

<sup>1</sup> Мерзляков [А. Ф. Мерзляков]. Разбор оперы Мельника. «Вестник Европы». 1817, ч. ХСII, март, № 6, стр. 117, 126, 124—125,

возможность комической оперы весьма способствовала ее демократизации, ее популярности в широких слоях общества.

Поскольку «Щастье по жеребью» написано в год постановки «Мельника», задержимся сейчас попутно и на этой пьесе Аблесимова. Она была издана в Москве в 1780 году с указанием на то, что сочинена 9 марта 1779 года. «Драмматический словарь» ссылается на печатное издание текста, но не приводит дату постановки. Возможно, что пьеса не была поставлена на сцене и что музыку к ней никто не писал.

«Щастье по жеребью» — комическая опера в одном действии. Это несколько сцен из крестьянской и солдатской жизни. Фабула здесь очень бесхитростна. В доме молодой вдовы-крестьянки находится жилища, солдатка, на которой хотят жениться племянник хозяйки и ее пасынок. Сама хозяйка отказывает своему жениху работнику Филату, потому что ей полюбился постоялец, служивый Окутьев. На самом деле служивый оказывается мужем жилицы, которая почитала его убитым. Но прежде чем открыться окружающим, муж и жена морочат их в свою пользу, и ловкий служивый обещает по отдельности хозяйкиным племяннику и пасынку сосватать им вдову-солдатку. В конце концов он предлагает им бросить жребий «на счастье», и лишь тогда признается, кто он таков. Интерес представляет в этой пьесе даже не развитие фабулы, а собственно бытовая основа происходящего: бывалый солдат, вдова-солдатка, рассказывающая о своих невзгодах, хозяйский племянник, откровенно говорящий о том, что он поил и кормил ее не для того, чтобы она досталась другому, — все это взято из жизни, не приукрашено, правдиво.

Встретившись со своим мужем, солдатка поет:

Тебя в рекруты как взяли  
.....  
В нужде, в горе я оставшись,  
Долго грамотки ждала;  
А ее я не дождавшись,  
Свой домишка продала!

«...Чтож мне было делать-та? Чем же бы мне жить-та было? Да к томуж кажется от всех соседей стала мне великая налога, стали говорить: ты дискать теперь солдатка, так тебе здесь нет места... Я от них иногда и плакала... А вить мое бабье дело! то как прикажешь?»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «Щастье по жеребью», комическая опера в одном действии. Сочинена А. Аблесимовым 1779 года, марта 9 дня. В Москве, в университетской типографии 1780 года, стр. 5.

А племянник объясняет служивому: «А вот, скажу вашей милости: ее сюда я привез; да еще и на свои алтыны-та; а спроситка издамача-ли?.. Ан будет верст и неведомо за сколько! Поил, кормил дорогою; да и здесь обуваю и одеваю; а все для того, что мне охота припала, на ней жениться!»<sup>1</sup>

Интересна по своей бесхитростной правдивости солдатская песня, которую поют служивый с женой:

Мы в походе все дружны;  
Так стараемся жить:  
Вместе всем есть и пить.

Нам в полку бабы нужны:  
И рубашку скронтъ,  
И зашить, и помыть...<sup>2</sup>

Наконец, заслуживает внимания первая песня, которую поют пасынок, племянник и работник, идучи из лесу: в ней противопоставлен свободный труд крестьянина — труду подневольному.

Работаючи по воле,  
Сработаеть разом боле:  
В летний самый жаркий день;  
Хоть шатаешься, как стень,  
Нету сна, не придет лень,  
Не придет лень!..

А когда же по неволе  
Господин погонит в поле,  
И в осенний малый день,  
Работая станешь в пень,  
Сон придет и придет лень!..  
И придет лень!..<sup>3</sup>

Здесь, казалось бы в безобидной форме, Аблесимов все же прямо высказывается против отсталых форм хозяйствования, то есть по существу против крепостного труда. Вряд ли это откровенно кривало его пьесе дорогу на оперную сцену!

«Драмматический словарь» упоминает еще одну оперу Аблесимова — «Поход с неперемных квартир». Ни текст, ни музыка (написанная Эккелем) не найдены. Любопытно, что в названном словаре отмечено в заключении справки: «Г. Сочинитель показал в оной пьесе подробно все солдатские нужды, так как искусившейся в сей части».<sup>4</sup> Аблесимов действительно был на военной службе. Вероятно, он не только бегло очертил об-

<sup>1</sup> «Щастье по жеребью», стр. 8.

<sup>2</sup> Там же, стр. 6.

<sup>3</sup> Там же, стр. 3.

<sup>4</sup> «Драмматический словарь», стр. 108.

лик служивого, бывалого и ловкого солдата в опере «Щастье по жеребью», но и сумел отразить живые стороны солдатского быта в другом своем произведении. Вообще современники знали умение Аблесимова передать в доходчивых, доступных формах характерные особенности российской действительности. «Этот Аблесимов был одним из тех немногих русских писателей, которые вполне понимали характер своего народа и сильно содействовали его развлечению», — писал московский корреспондент немецкого театрального журнала в Петербурге после смерти Аблесимова.<sup>1</sup> Вместе с тем создатель самой популярной из русских комических опер, долго не сходящей со сцены, окончил свою жизнь рано и в крайней нищете: направление его творчества было не таково, чтобы принести ему почести и поощрение «сверху».

Дарование Аблесимова всего полнее проявилось в комической опере, поскольку знание русского быта и русских характеров соединилось у него с прекрасным музыкальным чутьем. Приведенная из «Щастья по жеребью» песня работников не только остра по содержанию, но и музыкальна по складу, причем и то и другое связывалось с определенным демократизмом: Аблесимов понимал и стремился передать всегда именно жизнь простых русских людей в ее характерной бытовой повседневности.

Все помнят, что Белинский назвал «Мельника-колдуна» *водевилем*, то есть легкой, шуточной комедией, как будто бы пятачком. Однако следует также помнить, что Белинский назвал оперу Аблесимова *народным водевилем*, то есть безусловно признал по меньшей мере демократизм ее формы.

В один год с «Мельником» Аблесимова была поставлена опера Княжнина «Несчастье от кареты», но премьера состоялась в иной обстановке: при петербургском дворе. Вскоре опера эта с музыкой Пашкевича тоже приобрела значительную популярность, которая не была, однако, ни столь широкой, ни столь долгой, как популярность «Мельника».

«Несчастье от кареты»<sup>2</sup> обычно рассматривается как произведение антикрепостническое: здесь осмеивается помещик Фирюлин, который хочет продать в рекруты своего крепостного (разлучая его с невестой), чтобы купить модную французскую карету. Все счастье и несчастье крепостных оказывается

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Н. Тихонравов. Летописи русской литературы и древности, т. 1, кн. 2, М., 1859, стр. 201—202.

<sup>2</sup> О комических операх Княжнина см. также в статье данного тома «Я. Б. Княжнин». (Ред.)

зависящим от безделки: услышав, что молодой Лукьян и его невеста Анята<sup>1</sup> знают несколько французских слов, Фирюлин отказывается от своей затеи и соединяет влюбленных. Таким образом, у Княжнина не идет речи о фальшивом раскаянии помещика (как это было в опере «Розана и Любим») или о душевном переломе, а вся развязка вытекает из его вздорного характера. Казалось бы, это имеет обличительный смысл. Однако Екатерина II непосредственно покровительствовала опере Княжнина. По-видимому, эта критика личных заблуждений крепостников в ее глазах не колебала основ крепостничества.

В изображении русских крестьян и в изображении помещика Княжнин идет по другому пути, нежели Попов, Николев или Аблесимов. Крестьяне — Лукьян, Анята и отец ее Трофим изыскиваются на литературном языке, не передающем особенностей устного просторечия, диалектного говора и т. д. В стихотворных отрывках оперы (то есть в текстах для пения) условность стиля очень заметна: они высокопарны, сентиментальны. Лукьян, например, поет:

Среди надежды и боязни  
Колеблюсь и мятусь...  
Ах, если я ее лишусь!..  
Какие нестерпимы казни!  
Я млею, трепещу...  
Но, может быть, напрасно я грущу,  
Премену, может быть, моей увижу доле;  
А если мне не будет средства боле,  
Во смерти я прибежище сыщу.<sup>2</sup>

В этом строе речи Княжнин стремился передать именно высокие чувства своих простых героев, их душевное достоинство и т. д. Но естественность диалога оказалась утраченной, жизненная сочность речи, достигнутая Аблесимовым, пропадала.

С другой стороны, помещик Фирюлин и его жена изображены в остро-карикатурных тонах, что еще более подчеркивается репликами шута Афанасия, который один только и решается открыто корить барина, помогая крестьянам достигнуть своей цели. В литературе особенно хорошо известно (часто цитировалось) письмо Фирюлина к приказчику — наказы развязного французомана, торгующего людьми ради модных уборов и новой кареты. Наибольшей остроты разоблачение Фирюлина

<sup>1</sup> После «Аняты» Попова имя героини, привлекательной крестьянской девушки, перешло в оперу Аблесимова, в оперу Княжнина, в «Кофейницу» Крылова и в ряд других произведений XVIII века.

<sup>2</sup> «Русская комедия и комическая опера XVIII века», стр. 257.

НЕСЧАСТІЕ  
отъ  
КАРЕТЫ,  
КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА,  
въ двухъ дѣйствіяхъ,  
представленная въ первый разъ,  
въ присутствіи  
ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО  
ВЕЛИЧЕСТВА

И  
ИХЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ  
ВЫСОЧЕСТВЪ

въ Ермажъ,  
Слова сочиненія Гна. Княжина,  
Музыка Гна Пашкевича.  
1779 года, Ноября 7 дня.



ВЪ САНКТ ПЕТЕРБУРГѢ,  
при Императорской Академии Наукъ,  
1779 года.

*Титульный лист первого издания комической оперы Я. Б. Княжина  
«Несчастье от кареты»*



О П Е Р А  
КОМИЧЕСКАЯ  

---

САНКТПЕТЕРБУРГСКОЙ  
ГОСТИНОЙ  
ДВОРЪ.

*ВЪ ТРЕХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ.*



*Съ дозволенія Московской Ценсуры.*

---

МОСКВА.  
Въ Губернской Типографіи,  
у А. Рѣшетникова.  
1799.

*Титульный листъ перваго изданія комической оперы М. Матинскаго  
«Санктпетербургскій гостинный дворъ»*

достигает в последних явлениях оперы. Приведем отрывки диалога в момент развязки:

**Фирюлин.** Варварский народ! дикая сторона! Какое невежество! какие грубые имена! как ими деликатес моего слуха повреждается! Видно, что мне самому принятая за экономию и переменить все названия, которые портят уши; это первое мое дело будет.

**Фирюлина.** Я удивляюсь, душа моя! Наша деревня так близко от столицы, а никто здесь по-французски не умеет; а во Франции от столицы верст за сто, а все по-французски говорят.

Или:

**Фирюлин.** ...Нам, несчастным, возвратившимся из Франции в эту дикую страну, одно только утешение и осталось, что на русскую дрянь, сделав честной оборот, можно достать что-либо порядочное французское; да и того удовольствия хотят нас лишить.

**Шут.** Теперь живите, как хотите; я вам сказываю, что от вас уйду. И можно ли при вас жить? Того и бойся, что променяют на красной французской каблук.

**Фирюлин.** Нет, нет, тебя я не отдам.

**Шут.** Да разве хуже меня продаешь? (Указывая на Лукьяна.) Посмотрите, какого молодца, который еще и по-французски знает.

**Фирюлин.** И по-французски? Mon Dieu! Что я слышу?

**Фирюлина.** Ah! Mon coeur! Он по-французски знает, а скован! Это никак нейдет.

**Фирюлин.** Это ужасно, horrible! Снимите с него цепи! Mon ami! Я перед тобой виноват.

Лукьян

Вели ты умертвить меня в сию минуту,  
А после уж отдай иному ты Анюту.

Анюта и Лукьян  
(вместе)

На слезы посмотри  
Тебе подвластных.  
Страданье прекрати  
Тобой несчастных!

**Фирюлин.** Parbleu! я этому б не поверил, чтобы и русские люди могли так нежно любить. Я вне себя от удивления! Да не во Франции ль я? Что он чувствует любовь, тому не так дивлюсь, — он говорит по-французски. А ты, девчоночка, а ты?

**Шут.** И она разумеет.

**Фирюлин.** И она? теперь меньше дивлюсь.

**Лукьян** (на коленях). Monseigneur! сжальтесь над нами!

**Анюта** (на коленях). Madame! вступитесь за нас!

**Фирюлин.** Monseigneur! Madame! встаньте, вы меня этими словами в такую жалость привели, что я от слез удержаться не могу.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Цит. по изданию: «Русская комедия и комическая опера XVIII века», стр. 259—260.

В свете острой характеристики Фирюлина развязка пьесы непомерна легка, по-водевильному легковесна. Она логически не снимает, казалось бы, социальной остроты коллизии, но все же в значительной мере переводит происходящее в план шутки. Поэтому «Несчастье от кареты», очевидно, и не воспринималось при дворе как «опасное» произведение. Правда, воздействие музыки здесь несколько смещало акценты: Пашкевич написал лирико-патетическую музыку к тексту Княжнина, очень выделив и подчеркнув благородные и трогательные образы крестьян. Любопытно при этом, что чета Фирюлиных, по замыслу Княжнина, выступает без пения: это как бы персонажи комедии, но не оперы.

Драматургически развивается пьеса Княжнина очень живо, в быстром темпе, без лишних слов, все время удерживая внимание читателя (зрителя). Эти качества Княжнина-комедиографа, всегда занимательного, умелого, «складного» будут постоянно сказываться в его комических операх, которые он вообще охотно писал.

Примечательно, что драматургический замысел и литературный стиль оперы Княжнина предопределяли и характер музыки, несходный с тем, какой определился в опере Аблесимова. Княжнин не ссыался на голоса народных песен: этого отнюдь не требовал весь строй его пьесы. Да и стихи его для вокальных номеров не располагали к развитию народных напевов. Пашкевич создал лирические арии и ансамбли на тексты Княжнина, написал буффонные ариетты для шута, но не прибегал при этом непосредственно к народным мелодиям.

Что касается общего направления оперы Княжнина, то ее обличительные стороны, при всей их скромности, несомненно сыграли свою положительную роль. Вспомним, однако, что в образах советницы и Иванушки («Бригадир») Фонвизин уже полтора десятилетия назад обличил низкопоклонство перед иностранной модой и пренебрежение к отечественному.

Последующие оперы Княжнина показывают, что занимательная комедийная интрига всегда легко соединяется у него с элементами сатиры, по-своему хлесткой и остроумной, но не опасной для основ строя.

Особое место среди ранних русских комических опер занимает опера Михаила Матинского «Как поживешь, так и прослывешь», которую современники прозвали «Санкт-Петербургский гостинный двор». Здесь вполне оригинальна взятая тема. Вместе с тем оригинальна и музыка: автор текста сам создал

ее первую редакцию, предусмотрев большое и значительное участие музыки в развитии сюжета, характеристиках и т. д.

«Драматический словарь» в 1787 году отметил исключительную популярность этой оперы: отзыв словаря хорошо известен в литературе и постоянно приводится. Вместе с тем «Санкт-петербургский гостинный двор» не мог получить такого повсеместного распространения, как «Мельник», потому что музыка оперы, яркая и реалистическая, требовала более профессионального мастерства, так как не сводилась к простым народным напевам.

Михаил Матинский (1750—182?) знал и чувствовал русский быт, русские нравы и характеры своего времени не хуже Аблесимова, а, пожалуй, кое в чем даже лучше. Он ни в какой мере не исходил из предвзятой литературной схемы, но стремился внести в драматургию новое жизненное содержание. Объективно он все же в некоторой мере сближается с «Щепетильником» Лукина, но совсем не опирается на его образы. Матинский — вообще яркое и оригинальное явление в русском театре. Крепостной графа С. П. Ягужинского, отпущенный на волю, получивший хорошее образование, путешествовавший за границей, педагог (преподавал в Смольном институте), выпустивший свои пособия и переводы, он обладал и высокой культурой, и живым чувством художника из народа. Опера «Санкт-Петербургский гостинный двор» была, очевидно, программным произведением для Матинского: он перерабатывал ее язык и композицию при переизданиях текста, привлек Пашкевича ко второй редакции музыки, то есть возвращался к своему замыслу, стремясь совершенствовать его.

Сила и значительность его оперы — в сочных и колоритных, с проникновением в исконные русские народные обычаи картинах «гостинодворского» быта, при явной социально-обличительной тенденции, хотя и ограниченной. Само по себе развитие драматической интриги здесь не столь важно, как бытописание. Не случайно в одной из редакций пьесы первый и третий ее акты (кроме развязки, разумеется) обменялись местами. В отличие от опер Попова, Аблесимова, Княжнина, Матинский вводит множество действующих лиц, иногда в полном смысле эпизодических: они нужны для полноты жизненной картины, для более широкой обрисовки типов, но не для непосредственного движения интриги. Вместе с тем ни одна сцена оперы не является лишней для композиции: все они очень целеустремленны в конечном счете.

Второе действие оперы вообще мало движет интригу, являясь первым полным воспроизведением в русской опере народного

обряда — черта, которая впоследствии часто будет отличать классические оперы русских композиторов. Матинский дает широкую сцену русского девишника, почти целиком занимающего действие оперы: здесь звучат народные свадебные песни со всеми особенностями их содержания и поэтического строя. «Театр представляет по обычаю Российскому древнему подъяческую нарядную свадьбу» — отмечено даже в «Драмматическом словаре»: очевидно, современники ценили в опере Матинского эту прямую опору на народные обычаи. Поэтические тексты девишника носят подлинно фольклорный характер: Матинский, видимо, исходил из собственных бытовых наблюдений. Музыка также выдержана в народном духе.

В «Санкт-Петербургском гостинном дворе» выведены: семья гостинодворского купца Сквалыгина, мошенника, вымогателя, притеснителя, его жена Соломонида — темная женщина, скаредная хозяйка, пьяница, дочь их, невеста, Хавронья, жених ее — подъячий Крючкодей; купцы-должники Проторгуев, Перебоев, Разживин, Смекалов; барыни-покупательницы Щепеткова и Крепышкина; мужик и вдова с детьми, потерпевшие от вымогательств Крючкодея и Сквалыгина; офицер Прямыков и племянник Сквалыгина Хвалимов, обличающие Сквалыгина и Крючкодея.

Все развитие действия связано с последовательностью жанровых бытовых картин: здесь и сцена столкновения Сквалыгина с должниками, и зазыванье покупателей гостинодворскими купцами, и сцена торга в лавке, и препирательства Крючкодея с мужиком и т. д. Все это передано без прикрас. Особенности говора купцов и мужика, сохранение колоритных выражений, частиц речи, традиционных обращений — все это характерно для данной комедии. Сквалыгин отвечает своим должникам в таком тоне: «А по мне хоть ты волком вой... За квартиру-то изволь платить ты вдвое: ныне квартирки-та жгутся, или вон выезжай!»<sup>1</sup> Должник его Проторгуев, заикаясь, просит: «Да-да-да где же мне их взять-сте, когда я их почти все в долг роздал? Курьеза-сте ты, а-а-а не человек. Я-я-я эдакого другого еще родясь не видывал. Веть-веть я-сте плачу тебе за то проценты».<sup>2</sup> Зазывая покупательниц, купцы поют (квартет): «Барыни, сударыни! Что угодно вам?»<sup>3</sup> и перечисляют свои товары в ответ на вопросы покупательниц; все это Матинский задумал как большой вокальный ансамбль в жанрово-бытовом характере. Со

<sup>1</sup> «Русская комедия и комическая опера XVIII века», стр. 267

<sup>2</sup> Там же, стр. 266.

<sup>3</sup> Там же, стр. 268.

всеми деталями передана сцена в лавке: привередливые покупательницы перебирают все товары, торгуются и ничего не берут. В речи и пении мужика передан его «цокающий» говор (очевидно, северного происхождения):

«Вольно тебе меня всклёпаль. — Вот, послушайте, цосные осьпода, как это дзело было. (Поет):

Ехал я улйчей вместе с обозом,  
Правил я истинно лошадыю с возом;  
Милость твоя цезер улйчу шел... и т. д.<sup>1</sup>

В речи Крючкодея переданы совсем другие особенности, соответствующие его положению и занятиям: он выражается витиевато, книжно, иногда в стиле архаических письменных обращений: «Ты, каналья бороноволок! имел бы сказать мне со все покорною покорностию, чтобы я посторонился; ибо понеже я имею регистраторский чин», — так обращается он к мужику. Сквалыгину же, будущему тестю, он говорит: «Я со всеуниженною униженностию преданно предаюсь воле вашей; и понеже вы благоволите за благо их приглашать, того ради, в силу рабочего моего к вам почтенного почтения, на все я согласен». <sup>2</sup> Из последнего отрывка хорошо видно, что Матинский пародирует речь подьячего, а не передает ее натуралистически («всеуниженная униженность», «преданно предаюсь», «благоволите за благо», «почтенное почтение»). Вообще некоторое «сгущение» приемов речевой характеристики служит писателю для заострения образов, для подчеркивания ситуаций.

Невозможно привести все колоритные примеры бытовой речи в опере Матинского. Приглашения гостей на девичник, речи свахи, жениха и невесты, истовое прощанье расходящихся гостей и т. д. — все это в сущности почти фольклорно по своей точности и в смысле содержания, и в смысле формы выражения. Купеческий быт — торговый и домашний — воспроизведен в подробностях. Во втором действии, после девичника, подгулявшие гости откровенно рассказывают о домашнем укладе в купеческом доме. «Я, пожалуй, выпью, — говорит Улита, — мне Вахромеич пить не заказывает, только чтоб за столом, ведашь ты, мало толико починиться. Вот он меня таки колачивал, коли не бело набелюсь и зубов не подчерню...» «А меня мой Титыч, — говорит сваха, — бивал за то, для чего не все волосы платком закрыты. Как плотно бывало ни повяжися, а он все-таки хоть волосок найдет; так уж ныне стала подклеивать; он говорит:

<sup>1</sup> «Русская комедия и комическая опера XVIII века», стр. 275.

<sup>2</sup> Там же, стр. 278.

жене, дискать, волос казать не подобает...» «Мой Пафнутьич, — добавляет хозяйка, — ничего этого на мне не взыскивает, только уж береги у него, да и береги деньги и всякую всячину. Рассохся у нас бочонок с вином, так статешное ли дело! Чуть было до смерти не прибил. Да, полно, сказать матку правду: вино-то ведь я высусила». <sup>1</sup>

Картины купеческого быта у Матинского глубоко непривлекательны, темны. Как бы ни были живы сцены торга, общее впечатление, вероятно, сделалось бы гнетущим, если бы в центре оперы не было большой сцены девичника, которая благодаря подлинным народным песням (а свадебные русские песни, как известно, принадлежат к лучшим образцам народного искусства) все время переключает внимание зрителей-слушателей на иные стороны действительности. Матинский, надо думать, учитывал это. Изменяя драматическую структуру своей пьесы в ее разных редакциях, он оставлял сцену девичника неизменным центром оперы.

Особое место занимает в этой опере музыка. Матинский, будучи сам музыкально одаренным человеком, предусмотрел активное участие музыки в каждой характеристической сцене своего произведения. И здесь он открывает новые области. В этом ему, конечно, помогло то, что он не только замышлял определенную музыкальную композицию, но в большой степени и сам выполнял намеченное. Ни один образ, ни одна ситуация не обходятся без колоритного музыкального номера, причем писатель не стесняется поручать певцам песни и арии любого характера, вплоть до острожанровых: здесь и трио Сквалыгина с его должниками, и ансамбль зазывания покупательниц в гостинный двор, и жалобы Крючкодея: «Ах! что ныне за время? Взятки брать не велят», и ансамбль — приглашение на девичник, и слезные сетования вдовы, ограбленной Сквалыгиным, и т. д. и т. п.

В третьем и последнем действии оперы добродетель торжествует: Крючкодей изловлен с фальшивыми векселями, пострадавшие собираются и обличают мошенников, а Хвалимов и Прямиков преподают Сквалыгину урок морали, причем все заключается хором:

Царствуй, истина святая,  
Царствуй в наши времена! и т. д. <sup>2</sup>

Но какова бы ни была эта условная и обязательная развязка, все предыдущие впечатления, вынесенные главным обра-

<sup>1</sup> «Русская комедия и комическая опера XVIII века», стр. 290—291.

<sup>2</sup> Там же, стр. 308.

зом из многочисленных остросатирических, красочных, действительных зарисовок быта, остаются сильнейшими и достигают главной художественной цели: вызывают внутренний протест против изображенного бытового уклада, против царства Сквалыжных и Крючкодеев.

«Санкт-Петербургский гостинный двор», так же как и «Мельник» Аблесимова, оказал большое влияние на развитие русской комической оперы XVIII века. В дальнейшем мы увидим, как в операх на сюжеты из городского быта или из жизни крестьян развиваются отдельные стороны, черты, тенденции этих образцовых для своего времени произведений.

Нам остается еще вкратце затронуть одну оперу, возникшую одновременно с только что охарактеризованными, — «Добрые солдаты» Хераскова. Имевшая в свою пору значительный успех (благодаря отдельным удачным эпизодам и хорам), эта опера в целом большого исторического интереса не представляет. Ее сюжет, лишь внешне связанный с солдатской средой, развивается вне национально-бытовой характерности (в этом смысле Аблесимов был недостижимо прост и правдив в сравнении с Херасковым), в духе переводного авантюрного романа. Ее образы — великодушный сержант Бурмин, легковерный солдат Пролет, сентиментальная и трогательная Пленира, неразборчивая интриганка престарелая влюбленная Сварлида, — если бы и могли еще встретиться в романе типа «Пригожей поварихи» Чулкова, для русской комической оперы тех лет уже отнюдь не были открытиями или достижениями. Вообще Херасков в опере не вышел на передовую линию. Его «драмма с песнями» «Милана» (точная дата постановки в домашнем театре князя П. М. Волконского неизвестна, музыка написана крепостным Ф. Г. и не сохранилась, полное имя автора скрыто за приведенными инициалами) соединяет черты сентиментальной комедии с чертами легкой буффонады и также не несет в себе чего-либо национально или социально характерного, что могло бы обогатить искусство русской комической оперы. Правильно будет заключить, что Херасков перепевал в комической опере уже сказанное до того в других жанрах и другими авторами. Показательно, между прочим, что его творчество — при всей авторитетности имени — не привлекло внимания выдающихся русских композиторов, современников Хераскова.

Тем не менее опера Хераскова «Добрые солдаты» стоит в ряду вполне зрелых комических опер: не выдвигаясь в образцы, она свидетельствует о том, что жанр созрел, что есть определенные выработанные приемы драматургии, которые помогают



писателям развить избранный сюжет с известным сценическим и музыкальным интересом.

К началу 80-х годов в нашей стране сложился самый тип комической оперы: образцы Попова, Аблесимова, Матинского не только оказали влияние на дальнейшее развитие комической оперы, но и во многом не были превзойдены.

Сопоставляя названные комические оперы с современной им русской комедией, мы приходим к небезынтересным выводам. Ранняя комическая опера входит в русскую драматургию со своей тематикой. Среди русских пьес того времени мы не найдем комедии, целиком посвященной крестьянскому быту, как «Мельник»,<sup>1</sup> или быту купцов и подьячих, как то можно видеть в «Гостином дворе»; не отыщем и полных аналогий с «Несчастьем от кареты». Отсюда, естественно, возникает вопрос: почему подобные темы разрешались тогда именно в жанре комической оперы, то есть небольшой, в принципе легкой комедии, при обязательной счастливой развязке и непременно с музыкой?

Надо думать, что для того были свои веские исторические причины. В серьезной социальной комедии масштаба и типа комедий Фонвизина подобные темы могли бы, казалось, развиваться с большей идейной глубиной и остротой, с большей последовательностью. Но подобная разработка крестьянской темы неминуемо привела бы передовых художников к прямым и резким антикрепостническим выводам, и в результате — к запрещению пьесы. Оставалась возможность как-то затрагивать острые вопросы хотя бы в относительно «безобидном» плане комической оперы. Не забудем, что именно комическая опера предварила несравненно более острое и глубокое разоблачение крепостников в «Недоросле» Фонвизина. Трудно было сразу развернуть и острую критику общественных пороков, какие разоблачались в «Гостином дворе». Отчасти это удалось осуществить в «Ябеде» Капниста.

Таким образом, выбор именно комической оперы для раскрытия важных социальных тем своего времени был исторически обусловленным и объективно необходимым. Когда русская комедия поднялась до высот «Горя от ума» и «Ревизора», тогда старый тип комической оперы окончательно утратил свое значение, уступив место иным формам классического оперного искусства в творчестве Глинки.

---

<sup>1</sup> Повесть М. Д. Чулкова «Горькая участь», посвященная крестьянской жизни, также появилась позднее (1789).

В 80-е годы XVIII века комическая опера в России получает наибольшее распространение. Создается множество произведений в этом жанре, который привлекает самых разнообразных авторов. Ряд дилетантствующих литераторов пробует свои силы именно в комической опере, почитая ее, очевидно, самым несложным родом драматургии. Возникает как бы несколько характерных разновидностей или ответвлений комической оперы. Наряду с операми собственно бытового характера, продолжающими линии «Мельника» и «Гостинного двора», пишутся и сентиментальные, стилизованные пасторали («Птицелов» неизвестного автора — «пастушья опера в одном действии», позже «Клорида и Милон» Капниста и другие), и оперы сказочно-фантастические, феерические, которые занимают значительное место в репертуаре. Прибегают русские авторы и к более или менее свободным переделкам ходовых комедийных сюжетов различного происхождения (из французской комедии или комической оперы, из немецкого зингшпиля, из сказок и т. д.).

Однако сами по себе внешнесюжетные признаки еще не являются определяющими для содержания этих опер. Нередко фантастические, сказочные сюжеты, вообще всякого рода «иносказания» (от аллегории до перенесения действия в экзотические условия) в сущности только прикрывают бытовое или сатирическое содержание оперы, в своеобразной форме все-таки отображающей черты русского быта. При этом идейная основа «иносказания» порой бывает различна до противоположности. В фантастических операх «Рыбак и дух» (автор неизвестен), «Щастливая тоня», «Калиф на час», «Баба-Яга» (все три написаны князем Д. П. Горчаковым) весьма отчетливо сказываются черты русского уклада, пародируются и обличаются различные явления российской действительности. В них заметны характерные штрихи местного колорита. В «Американцах» Крылова — Клушина проступает острая сатира на русские нравы. И одновременно в операх Екатерины II (собственно, выполненных по ее плану, отчасти чужими руками, например, А. В. Храповицким) сказка, аллегория, всяческое «иносказание» служат целям отвлечения от действительно острых тем, высмеивания личных политических врагов, выражения узкого национализма, грубого комизма и т. д.

Сплошь и рядом в русских операх, которые связаны с использованием зарубежных сюжетов, звучат острые и злободневные

сатирические мотивы, как бы «прикрытые» заимствованной фабулой.

Это своеобразное толкование сказочно-фантастических и вообще «иносказательных» сюжетов, а также вольных переделок никак нельзя считать случайным в русской комической опере той поры. 80-е годы сразу же обнаружили, что даже скромные социальные темы, затронутые Аблесимовым, Княжининым, Матинским в рассмотренных произведениях, оказались в своем роде чуть ли не пределом смелости. Во всяком случае дальше этого комическая опера не пошла. Сама императрица старалась увести этот род искусства в безопасное русло аллегорических феерий-сказок. С другой стороны, начальное развитие сентиментализма также наложило свой отпечаток на ряд произведений, смягчив и сгладив их сатирические тенденции. Все это показало, что в тех исторических условиях сатира и обличение в решении социальных тем не могли развиваться вширь открыто и комическая опера устремлялась по новым руслам, изыскивала некий эзопов язык «иносказаний».

В 80-х годах развертывалась борьба за комическую оперу, борьба, в которой на одной стороне стояли такие деятели, как молодой Крылов, Н. А. Львов, а на другой — Екатерина II. Именно в журнале Крылова «Зритель» в начале 90-х годов были остро поставлены вопросы о «коренной российской музыке», о том, что композиторы, создавая «язык сердца», должны опираться на достояние народных напевов. При этом в качестве положительного образца национального искусства был назван «Мельник» Аблесимова. Взял под защиту крыловский журнал и сам жанр комической оперы, как оперы с разговорными диалогами. «Русские зрители в опере хотят видеть драму правильную и привлекательную, — писал П. А. Плавильщиков в статье «Театр», — не хотят разговоров по музыке, а слушают с удовольствием к стате помещенные между естественным разговором пения».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> «Зритель», 1792, ч. IV, стр. 255. Здесь нужно пояснить, что русская, французская и немецкая комическая опера XVIII века в принципе не пользовалась речитативами (они встречались только в виде исключения), перемежая музыкальные номера диалогами без музыки. Хотя этот тип композиции впоследствии удержался только в оперетте, в XVIII веке он играл свою положительную роль, был близок народным спектаклям, повышал роль слова в опере (в противовес старым традициям виртуозного оперного искусства, зачастую пренебрегавшего словом), способствовал доходчивости фабулы. «Драма правильная и привлекательная» с «естественным разговором» (в противовес «разговорам по музыке», т. е. речитативам) против-

С большой остротой высмеивалась в «Зрителе» виртуозная итальянская опера придворного типа: этой теме была посвящена сатира Плавильщикова «Сон, найденный в старых бумагах моего дедушки», по стилю и манере очень близкая самому Крылову. Таким образом, молодой Крылов, будучи автором нескольких комических опер, очень отчетливо обнаружил свои позиции в борьбе за передовую национальную оперу, против иных направлений оперного искусства современности. В журнале Крылова поддерживался определенный драматургический тип русской оперы, со ссылкой на Аблесимова, и определенный музыкальный ее стиль, основанный на развитии народных напевов.

Однако в 90-е годы возникли еще большие трудности на пути комической оперы. Демократические и социально-обличительные ее черты совсем остужались: такова была для нее общественно-историческая обстановка к концу столетия. В годы преследования Радищева, в годы французской революции, в царствование Павла социальная сатира, прямая антикрепостническая пропаганда в оперном искусстве оказались невыносимыми, фактически были оттуда изгнаны. В это время перерабатываются и углубляются музыкальные редакции «Мельника» (редакция Е. И. Фомина), «Санкт-Петербургского гостиного двора» (редакция В. А. Пашкевича). Возникает целый ряд литературных переделок и подражаний. Множится число незначительных опер. И в творчестве Карамзина находит свое неожиданное продолжение «социальная идиллия» типа опер В. И. Майкова — только с более сентименталистским уклоном. Все это, начиная с опер Екатерины II и до дешевых сентиментальных поделок вроде «Винетта, или Тарас в улье», мешает развитию искусства комической оперы, ослабляет его идейные позиции.

В начале своего развития русская комическая опера, вне сомнений, испытала на себе плодотворное влияние передовой общественной мысли Просвещения, в частности влияние, которое шло от сатирических журналов Новикова. Но сатира молодого Крылова, воплощенная в его операх 80-х годов, — это предел тех связей с идеями русского Просвещения, какие оказались сильными для комической оперы.

С другой стороны, русская комедия, давшая «Недоросля» в 1782 году и «Ябеду» в начале 90-х годов, бесспорно затмила

---

поставлялась Плавильщиковым тому типу старого оперного искусства, в котором либретто находилось в пренебрежении.

комическую оперу в остроте и смелости постановки больших общественных проблем. Соотношение между комедией и комической оперой стало иным, нежели оно было в 70-х годах. Комическая опера мельчала и в начале XIX века получила название оперы-водевиля. В оперном искусстве готовился перелом, исподволь вызревали новые явления (в подготовке их играли свою роль мелодрама и трагедия с музыкой), которые, однако, уже не представляли того литературного интереса, какой имела в XVIII веке комическая опера. Вместе с тем опыт комической оперы не прошел бесследно для русской комедии и, возможно, кое в чем даже отразился вообще в области русской литературы.

На пути, который проделала комическая опера до конца столетия, выделяются имена ряда писателей, сыгравших свою роль в развитии данного жанра.

Из числа драматургов, ранее работавших над оперой, речь должна идти теперь о Княжнине и Николеве. Майков едва заслуживает упоминания: его ненайденная опера «Аркас и Ириса» (1780, с музыкой Керцеля), судя по всему, представляла мало жизненный тип стилизованной пасторали. Пьеса же «Пигмалион, или Сила любви» Майкова является мелодрамой и не может быть отнесена к жанру комической оперы.

После «Несчастья от кареты» Княжнин в течение многих лет обращался к опере. Привлекала его и мелодрама («Орфей и Евридика» с музыкой Торелли — 1781 год, — затем Фомина — 1792 год — и др. произведения). Охотно вводил он хоры в трагедию («Титово милосердие» — 1786 год — и «Владисан» — 1789 год, — сначала с музыкой Бюланта, затем, с 1795 года, с музыкой Фомина). Иными словами, для Княжнина характерен художественный расчет на музыку в пьесах различных жанров. Некоторые подробности в его текстах свидетельствуют о том, что он знал музыку, размышлял о ней, владел даже специальной терминологией.<sup>1</sup> Двое из крупнейших русских композиторов XVIII века — Е. И. Фомин и В. А. Пашкевич охотно писали музыку к пьесам Княжнина. Вдохновенная музыка Фомина к мелодраме «Орфей и Евридика» принадлежит к числу лучших русских партитур XVIII века. Все это говорит о естественности, органичности обращения Княжнина к жанру коми-

---

<sup>1</sup> См., например, начало комической оперы «Мужья — женихи своих жен» (дуэт Медора и Пролаза) или притворный «музыкальный» бред Лизы из комической оперы «Притворно-сумасшедшая» (Сочинения Якова Княжнина, изд., 3, т. IV, СПб., 1818, стр. 223—224).

ческой оперы: он был музыкальным драматургом в широком смысле слова.

Наибольшую популярность из комических опер Княжнина приобрел «Сбитенщик» (1783, музыка Бюланта), одно время соперничавший даже с «Мельником» Аблесимова.<sup>1</sup> Значительный успех имела и другая опера Княжнина — «Скупой» (1782, музыка Пашкевича). Очень смутными сведениями располагаем мы о сценической судьбе его оперы «Притворно-сумасшедшая» (1789, музыка Астарита). И совсем ничего не знаем о судьбе оперы «Мужья — женихи своих жен» (около 1784): неизвестно даже, была ли написана кем-либо музыка к этому тексту.

Хотя комические оперы Княжнина, разумеется, не затмили значения таких его произведений, как трагедия «Вадим Новгородский» или комедии «Чудаки», «Хвастун», все же они представляют большой интерес для своего времени. По содержанию они примыкают к его комедиям. В них есть острота сатирических зарисовок, занимательная интрига, образы, быть может и не глубокие, но меткие, примечательные бытовые наблюдения. Три из названных четырех его опер близки по сюжетам известным пьесам зарубежных авторов, что было сразу же отмечено современниками и стало хрестоматийно известно: «Сбитенщик» — «Школе жен» Мольера и «Севильскому цирюльнику» Бомарше, «Скупой» — одноименной комедии Мольера, «Притворно-сумасшедшая» — комедии «Любовные безумства» Реньяра. Можно заметить известную близость ситуаций опер «Мужья — женихи своих жен» и «Так поступают все» («Così fan tutte») Моцарта. Есть близкие Княжнину сюжеты в итальянской комедии. Однако в мировом искусстве мы знаем множество примеров самостоятельного творческого использования аналогичных сюжетов. «Дон-Жуан» Моцарта не похож на мольеровского «Дон-Жуана», а «Каменный гость» Пушкина не повторяет ни того, ни другого.

Княжнин не копировал своих образцов, что постоянно подчеркивается советскими исследователями.<sup>2</sup> В его комических операх, несмотря на сюжеты, или положения, или отдельные мотивы, близкие уже известным комедийным образцам, современники видели русских людей, характерные для нашей страны

<sup>1</sup> Это получило, в частности, свое отражение в комедии П. А. Плавильщикова «Мельник и сбитенщик — соперники». Автор здесь был на стороне «Мельника», как более оригинально русской пьесы.

<sup>2</sup> См. сводные работы по истории литературы XVIII века, а также специальное исследование Б. В. Неймана «Комедия Я. Б. Княжнина» в сб. «Проблемы реализма в русской литературе XVIII века» под редакцией Н. К. Гудзия. Изд. Академии наук СССР, 1940.

жизненные отношения, сатиру на русские нравы. Но тут примечательно, пожалуй, не то, что Княжнин творчески развивал уже существующие сюжетные положения, а то, что он, русский драматург, пишущий о русских людях, остро передающий характерные черты современного общества, находил для себя удобными и художественно целесообразными варианты известных сюжетов. Форма переосмысливалась им в связи с новым содержанием, но не рождалась полностью. Это было характерно и для комедий, и для комических опер Княжнина. Однако в операх, когда музыку к ним писали русские композиторы, национальная самостоятельность ощущалась сильнее: музыка весьма способствовала этому.

Из четырех комических опер Княжнина, созданных в 80-е годы, наиболее демократична опера «Сбитенщик», почему о ней и говорили, что она «писана в удобность русскому партеру и райку». В основе этой оперы лежит несложный и ходовой комедийный сюжет: в дом к опекуну, ревниво оберегающему свою воспитанницу-невесту, проникает (при помощи хитрых проделок человека из народа — слуги) молодой влюбленный, одурачивает хозяина и женится на девушке. Княжнин развивает этот сюжет, стремясь всячески подчеркнуть смешные стороны Валдырева (опекуна), которого подводят его же слуги, и выделить ловкость разбитного сбитенщика Степана, ведущего интригу. Казалось бы, здесь еще нет ничего оригинального для русской комедии. Но самый облик Степана, уличного торговца сбитнем в Петербурге, его речь, его шутки, так же как уклад купеческого дома, облик его слуг, их выражения, подробности быта и т. д. — все это тесно связано с условиями российской действительности. Не случайно в роли сбитенщика (подобно роли мельника в одноименной опере, роли лесника — в опере «Розана и Любим» и Крючкодея — в «Санкт-Петербургском гостином дворе») хорошо выделялся русский комический актер яркого дарования. «Драмматический словарь» отметил: «В роле збитеньщика придворной российской актер г. Черников отменно талант свой изъявил к забаве зрителей».<sup>1</sup>

Бытовая обстановка, в которой разворачивалось действие (улица перед купеческим домом, двор и дом Валдырева), и персонажи (провинциальный купец, его воспитанница, купеческая дочь Паша, сбитенщик, молодой офицер Извед, отставной офи-

<sup>1</sup> «Драмматический словарь», стр. 60. Также писалось о Крючкоде: «Характер жениха играющий Московского Российского театра актер г. Зальшкин совершенно обращает на себя внимание Публики, принося ей забавное зрелище» (стр. 39).

цер из провинции Болтай) сближают пьесу Княжнина с антидворянской литературой и ее героями (русские романы 70—80-х годов).

В речах Паши и Изведа в меру традиции звучат сентиментальные нотки. Но во всем развитии пьесы на первый план выступает комическое: смешон деспотичный, упрямый, скаредный и влюбленный Валдырев, запирающий Пашу под присмотром слуг; смешон дураковатый Фадей, тупица, буквально понимающий каждое указание своего хозяина, смешон нелепый и пустой Болтай, несчастливый соперник Изведа, остающийся в дураках. И совсем иной смех вызывают сбитенщик Степан, одурачивающий Валдырева, или ловкая Власьева, корыстная помощница Степана в доме купца.

При характерности каждой роли (что весьма ощутимо в языке персонажей) комическим операм Княжнина свойственна буффонада.

Как обычно у Княжнина, интрига движется живо и композиция целого хорошо продумана. Очень выигрышно самое начало пьесы: утром, на рассвете, сбитенщик продает свой товар на петербургской улице перед домом Валдырева и поет, привлекая покупателей:

Вот сбитень! Вот горячий!  
Кто сбитня моего?  
Все кушают его:  
И воин, и подьячий!  
Лакей и скороход,  
И весь честной народ.  
Честные господа!  
Пожалуйте сюда.<sup>1</sup>

Песня сбитенщика сразу же вводит зрителя в характерную русскую бытовую обстановку: ловкий, бывалый Степан благодаря этому кажется сродни мельнику и другим подобным персонажам русской комической оперы. Все, что дальше рассказывает он о своих похождениях (был солдатом, аптекарем, служил во многих домах и т. д., пока не стал сбитенщиком, которому открыты все двери), хотя весьма и весьма близко Бомарше (Фигаро!), воспринимается в *русском* свете.

Когда Степан берется помогать Изведу, он выступает носителем характерной жизненной «морали», которую по-своему выражали также мельник и шут Афанасий (второй — в опере «Несчастье от кареты»):

<sup>1</sup> «Русский театр», ч. XXX, 1789, стр. 7.



Кажется, не ложно,  
Все на свете можно:  
Покупать,  
Продавать.  
Только должно  
Осторожно  
Поступать.  
Люди всем торгуют,  
Да и в ус не дуют и т. д.<sup>1</sup>

Эта ария сбитенщика, весьма популярная в свое время, находится в ряду очень многих других подобных же «программных» номеров русской комической оперы. Часто, очень часто в эту пору вызревания нового уклада и укрепления новых отношений звучали с русской оперной сцены сходные стихи, куплеты и арии. Устами удачливого хитреца, не без цинизма раскрывающего принципы современного успеха, как будто бы провозглашается, а на самом деле разоблачается всеобщая житейская продажность. Позже мы еще не раз столкнемся с подобными явлениями в русской драматургии.

Русская бытовая характерность выделена по-своему в реках Валдырева, в его замечаниях об «охотниках дворяниться» (о купцах, переделывающих свои фамилии), об укладе купеческого дома, о затворническом воспитании Паши<sup>2</sup> в его наказах слугам и т. п.

По-другому характерна речь слуг: грубое просторечие в кратких репликах Фадея («смотрю-ста», «поссочу-ста», «Недосуг-ста, квас пью», «Изволь-ста, я его отдубашу»), бытовая резкость языка Власевны, всегда способной «отбрить» любого.

Что касается места и характера музыки в комической опере «Сбитенщик», то Княжнин предусмотрел относительно меньшую ее роль, нежели Матинский или Аблесимов в своих известных операх. Разговорные диалоги занимают в его драматургии больше места, чем у них, а музыкальные номера, всегда «подающие» острохарактерный текст в выигрышных точках диалога (две приведенные арии Степана, комические арии Валдырева и Болтая, лирические — Паши и Изведа), все же воспринимаются скорее как песни и арии «внутри» комедии, нежели как основа для оперной музыки: они отстоят далеко друг от друга, разделяются слишком большими диалогами. При

<sup>1</sup> «Российский феатр», ч. XXX, стр. 15—16.

<sup>2</sup> «...вся ее премудрость в том, — говорит Валдырев Степану, — чтобы почитать приходского попа, меня любить, а больше всего бояться, и для превращения времени штопать мое белье, а по праздникам забавляться меледою». «Российский феатр», ч. XXX, стр. 27.

этом Княжнин не испытывал необходимости обращаться к народным напевам и не указывал голосов народных песен для своей оперы. Он предоставлял в этом смысле свободу композитору, рассчитывая скорее и чаще на буффонную арию, нежели на песню.

Популярность «Сбитенщика» в XVIII веке побудила В. А. Левшина написать десяток лет спустя продолжение этой оперы под названием «Свадьба Валдырева».

В русских литературных кругах «Сбитенщик» — при всем своем успехе — вызвал в итоге разноречивые оценки. Сергей Глинка признавал, например, что в образе Степана-сбитенщика «нет ни одного галлицизма»,<sup>1</sup> П. А. Плавильщиков держался иного мнения, которое и выразил в своей комедии, упомянутой нами ранее. Это позволило издателю его сочинений лишний раз подчеркнуть в 1816 году: «...сквозь все искусство, с каковым опера Сбитенщик обработана, видно в ней заимствованное из иностранных сочинений».<sup>2</sup>

Еще до «Сбитенщика» Княжнин написал комическую оперу в одном действии «Скупой» (первая постановка не позже 1782 года, музыка Пашкевича).<sup>3</sup> Несмотря на любопытную трактовку сюжета, ряд интересных творческих находок, хорошую музыку Пашкевича, успех этой оперы не может сравниться с успехом «Сбитенщика», ибо последняя была демократичнее по своим образам и взятому тону. Ходовая в драматургии XVII—XVIII веков тема о скряге, трясущемся над своими сокровищами и все же одураченном теми, чьей жизни он ставит преграды, развита в «Скупом» в плане легкой комедии.

Современники особенно отмечали в «Скупом» большой трагикомический монолог Скрягина, написанный — в отступление от традиций жанра — не прозой, а вольными стихами и задуманный как речитатив (Пашкевич и написал оригинальную речитативную сцену на этот текст). Новую задачу поставил Княжнин перед композитором, написав буффонную сцену подписание векселя стихами для трио.

---

<sup>1</sup> «Записки С. Н. Глинки». Изд. «Русской старины», СПб., 1895, стр. 94.

<sup>2</sup> Из предисловия к комедии П. А. Плавильщикова «Мельник и сбитенщик — соперники». Сочинения Петра Плавильщикова, ч. III, СПб., 1816, стр. 135.

<sup>3</sup> В работах по истории литературы эта пьеса Княжнина датируется более поздними годами (1789), но документы по истории театра сдвигают дату ее появления на несколько лет раньше.

Заслуживают внимания в тексте «Скупого» острые и характерно русские бытовые штрихи. Когда Пролаз уверяет Скрягина, что влюбленная в него «графиня» скоро возобновит свои подарки, он говорит: «Опять скоро начнется, дай только ей оброк получить. Чем она тебя дарила, то было последнее из прошлогоднева запасу». <sup>1</sup> Размышляя о старом и современном воспитании, Скрягин припоминает: «...Дочь ли, сына ли, племянницу ли вспоишь, вскормишь... такое толстинькое дитя, как теленок... поваливается себе на печи, ни о чем не думает... вот те и воспитание... а ныне завелися какие-то монастыри... корпусы...» <sup>2</sup>

Благодаря конкретным бытовым подробностям такие «общие» темы, которые могли возникать в драматургии любых стран, любых писателей своего времени, приобретают особое, местное звучание. Сюжет, фабула, ведение интриги сближают Княжнина с зарубежными писателями и возможны как в итальянской комедии, так и во французской комической опере; конкретизация же характеров, речи персонажей, обстановка — все это придает пьесе определенно русский облик.

Комическая опера Княжнина «Притворно-сумасшедшая» была поставлена в Петербурге в 1789 году с музыкой Астарита (итальянского композитора, работавшего в России). <sup>3</sup> В ней опять варьируется сюжет о старом опекуне и его воспитаннице, которой удастся хитростью (в данном случае — притворное сумасшествие) освободиться из-под его власти. Однако в развитии этого сюжета мало колоритных русских подробностей, и вся пьеса в целом не заняла самостоятельного места в истории русской комической оперы.

Наконец, комическая опера «Мужья — женихи своих жен», вероятно, совсем не получила музыкального оформления и осталась лишь в литературном наследии Княжнина. Между тем текст ее во многом интереснее, нежели текст других его опер. Затрагивает она и острые социальные мотивы, хотя не разрабатывает их глубоко. Внешняя сторона фабулы вновь почерпнута из ходовых образцов — в данном случае комедий с переодеваниями.

<sup>1</sup> Сочинения Якова Княжнина, т. IV. СПб., 1818, стр. 137.

<sup>2</sup> Там же, стр. 140—141.

<sup>3</sup> В работах по истории литературы это сочинение Княжнина точно не датируется, но документы по истории театра (архив Дирекции имп. театров) уточняют дату постановки: 29 июня 1789 года. Между прочим это означает, что имена героев Лиза и Эраст, столь популярные после повести Карамзина («Бедная Лиза», 1791), еще ранее соединились в пьесе Княжнина.

Как и всегда у Княжнина, подлинный интерес пьесы «Мужья — женихи своих жен» представляет не сама запутанная интрига, а бытовая ее конкретизация. Советские исследователи уже отметили, что в отношениях Эраста и Прелесты (мнимых слуг) затрагивается проблема социального неравенства. Сначала оба героя испытывают душевные затруднения («Душой прелестен и собой, / Почто родился он слугой?» и т. д.), а затем приходят к выводу, что личные достоинства человека сильнее сословных предрассудков. Впрочем, тема социального неравенства ставится Княжниним очень мягко и осторожно, и развязка, так сказать, снимает ее.

Гораздо более острой оказывается сатирическая тенденция пьесы, связанная с обличением щеголей-петиметров, светских мотов, модников и модниц, преклоняющихся перед всем иностранным, нелепо французящих и презирающих даже родной язык. Подобную пару с блеском и своеобразной виртуозностью разыгрывают переодетые слуги, все время пародирующие петиметра и модницу. Мечтая прельстить богатую невесту, Пролаз рассуждает сам с собой таким образом:

«Чем я не человек? не стар, не дурен, ловок, строен, и вояжировал... Вояжировал! о! это много значит у женщин!.. немножко незнатного рода я был до вояжа; а вояжи сделали со мной тоже, что с низкими металами огонь: все медное, железное, свинцовое очистили, и остался я весь золотом... следовательно я благороден! еще же мало ли таких чужестранцев, которые в отечестве были скороходы, сапожники, кучера; а сюда приехав, стали графы, Шевальи, Маркизы. Они только сюда доехали, а я и туда и сюда съездил; следовательно я очень благороден... чегож во мне не достает?.. осталось только прельстить».<sup>1</sup>

В параллель этому и Марфа хвалится, что ей нетрудно изобразить барыню:

«Я потерлась около всего иностранного, и долго у *Маршанд де мод* училась шить, кроить, наряжать, наряжаться... Умею к стати молвить слова три-четыре по-французски...»<sup>2</sup>

В диалоге Марфы и Пролаза Княжнин нарочито, ради комического эффекта сталкивает жеманные галлицизмы с прозаизмами грубой речи:

*Марфа.* *Гелас мон пренс*, я думаю это не правда; но одна только *залантери*.

*Пролаз.* Пускай я за обедом подавлюсь, есть ли не от всего сердца говорю!<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Сочинения Якова Княжнина, т. IV, стр. 243.

<sup>2</sup> Там же, стр. 247.

<sup>3</sup> Там же, стр. 251.

Хотя подобные нравы дворянства разоблачались в русской драматургии и до Княжнина (достаточно вновь напомнить о «Бригадире»), здесь любопытны приемы острой пародии, то есть игра переодетых слуг в щеголя и щеголиху.

Заметим кстати, что пара слуг, разыгрывающих (или отчасти разыгрывающих) чужие роли и ведущих интригу, как бы переходит у Княжнина из пьесы в пьесу. Если в «Сбитенщике» Фадей и Власьевна еще стоят несколько особо (здесь интригой руководит сам сбитенщик), то в опере «Скупой» Марфа и Пролаз, в опере «Мужья — женихи своих жен» те же Марфа и Пролаз, а в «Притворно-сумасшедшей» — Агафья и Криспин все время повторяют один другого. Княжнин только варьирует эти образы. Современники, за редкими исключениями (в числе их Крылов, Плавильщиков), стремились оправдывать драматургические схемы (фабула, интрига, ампула) Княжнина оригинальностью его жизненного материала, остроумием деталей. Все это, конечно, следует учитывать, рассматривая творчество Княжнина в исторической перспективе. Однако нельзя не отметить, что подлинный и длительный успех имели лишь те комические оперы Княжнина, где своеобразие русского жизненного содержания выразилось сильнее, а именно — «Несчастье от кареты» и «Сбитенщик».

Сопоставление комических опер Княжнина (после «Несчастья от кареты») и Николева (после «Розаны и Любима»), показывая известное сходство пути драматургов, вместе с тем хорошо обнаруживает, как много значили ум, талант и мастерство первого из них в решении почти аналогичных творческих задач.

Николев не поднялся до той значительности содержания, какой достиг Княжнин. Лишь некоторые единичные характерные штрихи его опер могут представлять интерес. Поэтому комические оперы Николева не пользовались популярностью. Из них любопытнее других «Феникс» — «драма с голосами в трех действиях» (сочинена в 1779 году, автор музыки и сценическая судьба не выяснены). В этой экзотической пьесе (действие происходит «близ Константинополя») звучат даже смелые социальные декларации, хотя и выраженные глухо, в абстрактной форме. Султан Ахмет говорит своей пленнице Софье: «...ежели всякий государь пользуется своими правами, то для чевож не хочешь ты, чтобы Султаны пользовались своими, а особливо такими, которые получили от самого великого Магомета?» А гордая Софья отвечает ему вызывающе: «Права челове-

чества везде одинаковы». <sup>1</sup> Далее, впрочем, эта тема не развивается.

Сочиненная годом позже, опера Николева «Точильщик» (поставлена в Москве в 1783 году, автор музыки неизвестен) очень близка известному французскому образцу — опере «Дровосек, или Три желания» Филлидора (1763, по сюжету популярной сказки Перро). Наименьший интерес представляет «шутливая опера» «Опекун-профессор, или Любовь хитрее красноречия» (сочинена в 1782 году, поставлена в Москве в 1784, автор музыки неизвестен).

По обстоятельным ремаркам Николева хорошо видно, как отчетливо он представлял характер и место музыки в своих операх, предусматривая даже определенное звучание инструментальных эпизодов (антракт, который «отвечает непогоде» в «Розане»; трубы у турков на сцене в «Фениксе»), смену темпов внутри вокальных номеров (конец второго действия «Розаны») и т. д. И тем не менее ни одна опера Николева не оказалась музыкальной удачей: выдающиеся русские композиторы не обращались к его текстам, авторы музыки в ряде случаев оставались безвестными, <sup>2</sup> музыка Керцеля к «Розане» не более чем посредственна. Возможно, что здесь имело место и совпадение случайностей. Но бесспорно, что текстам Николева не хватало жизненности, бытовой сочности, поэтичности. Это был «старательный» в своем роде драматург, но без живой искры дарования, без живого чувства народности. Оттого его надуманные пьесы так быстро и безнадежно устарели и казались старомодными уже тогда, когда другие непритязательные комические оперы XVIII века еще были популярными и нравились.

## 5

Среди новых драматургов, пришедших к работе над комической оперой в 80-х годах, самым крупным был, без сомнения, И. А. Крылов, <sup>3</sup> будущий баснописец. Три оперы, созданные им

<sup>1</sup> «Российский феатр», ч. XXII, 1788, стр. 149—150.

<sup>2</sup> Не исключено и то, что музыка к оперным текстам Николева могла «набираться» из близких по сюжетам зарубежных опер, как это тогда практиковалось. См., например, следующее издание: «Тщетная ревность, или Перевозчик Кусковской, пастушья драма в двух действиях. Музыка собрана из разных французских комических опер. Печатана в Москве, 1781 года».

<sup>3</sup> О комических операх Крылова см. также в статье данного тома «И. А. Крылов». (Ред.)

между 1784 и 1788 годами, написаны юношей, не достигшим двадцати лет, пробующим свои силы в драматургии. Быть может, поэтому эти произведения так различны по тематике и жанровым особенностям, словно каждое представляет опыт в своем роде. Комическая опера привлекла молодого Крылова даже ранее, чем он обратился к комедии: его «Сочинитель в прихожей» и «Проказники» написаны в одни годы со второй комической оперой «Бешеная семья». Вскоре по приезде в Петербург он написал комическую оперу «Кофейница», которая не получила музыкального оформления. Однако этот ранний опыт Крылова нельзя обойти — в нем есть немало примечательного. Отметим к тому же, что Крылов хорошо чувствовал музыку, любил ее, отлично играл на скрипке, высказывал свои авторитетные суждения о музыкальном исполнении.

В опере «Кофейница» сказался опыт авторов русских комических опер, появившихся на рубеже 70—80-х годов, в частности, связанных с антикрепостническими мотивами. Несколько позже в жанровых особенностях «Бешеной семьи» (1786) скажется и опыт итальянской оперы-буфф, тексты которой Крылов переводил, а музыку, надо полагать, часто слышал в театре. По-другому скажется этот опыт и в «Американцах» (1788).

Разбирая комические оперы Крылова, мы должны учитывать не только их раннее происхождение, но и своеобразную дальнейшую историю. Начав работать над этим жанром в 1783—1784 годах, Крылов до 1800 года не поставил ни одной из своих опер, что в большой степени было обусловлено противодействием, которое испытывал молодой писатель со стороны петербургской театральной администрации, вызывавшей его на резкие выступления (известное письмо П. А. Соймонову в 1789 году). Напомним, что «Кофейница» долгое время оставалась в рукописи (опубликована только в 1869 году); «Бешеная семья» была напечатана лишь в 1793 году (в «Российском феатре», ч. XXXIX), но поставлена не была, а «Американцы» (в переработке А. И. Клушина) попали на сцену только в феврале 1800 года. Таким образом, мы почти не можем говорить о сценическом общественном воздействии комических опер Крылова в XVIII веке.

Из трех ранних опер Крылова наиболее острой по своей сатирической направленности является первая — «Кофейница». Казалось бы, тема ее (обличение помещицы-крепостницы) и даже многое в развитии фабулы (приказчик стремится отдать в рекруты молодого крестьянина, чтобы завладеть его невестой — как в «Несчастье от кареты») отчасти совпадает с тем,

что было характерно для произведений Попова, Николева, Княжнина в раннем периоде развития русской комической оперы. Но Крылов уже в своем юношеском произведении проявил самостоятельность в разработке темы. В отличие от опер «Розана и Любим» Николева и «Несчастье от кареты» Княжнина, Крылов свободен от условностей в изображении простых людей: весь текст оперы выдержан в непринужденных бытовых тонах, что сообщает ему большую реалистичность. В сатирическом изображении помещицы он не щадит красок, неизменно остается резким и нигде не смягчает конфликта. Помещица Новомодова изображена грубой и деспотичной, суеверной до предела — и вместе с тем модной «вертопрашкой», жеманной, молодящейся вдовой. При первом же своем появлении Новомодова поет:

О, проклятые лакеи,  
Окаянный хамов род! и т. д.<sup>1</sup>

Она взбешена пропажей серебряных ложек и требует, чтобы всех слуг в доме перепоносили. Приказчик на это замечает: «Барыня! Да вить кто-нибудь один виноват, а вы всех бить хотите!» Новомодова стоит на своем: «Для того, чтобы друг за другом крепче смотрели, — говорит она, — а то нет, уже и избаловались, давно не пороты... с ними хоть чуточку ласково обойдись, так и нос поднимут».<sup>2</sup>

Своим деспотизмом Новомодова напоминает Простакову, но в отличие от последней в ее образе осмеивается низкопоклонство перед иностранной модой, светская распушенность. По совету приказчика Новомодова приглашает к себе «кофейницу» — гадалку на кофейной гуще, которая должна указать, кто украл ложки (приказчик в союзе с кофейницей надеется свалить вину на жениха Анюты Петра). Сцена объяснения Новомодовой с гадалкой является центральной — в ней ярко раскрывается авторская характеристика Новомодовой. Кофейница хочет узнать имя и отчество помещицы. Новомодова возражает: «О, мадам! пожалуйста, не делайте этого дурачества, для того, что оно пахнет русским обычаем и ужесть как нехорошо: я никогда во Франции не слыхала, чтоб там друг дружку звали по имени и по отчеству, а всегда зовут мамзель или мадам, а это только наши русские дураки это делают, и это безмерно как дурно.

Кофейница. Как же вам угодно, чтобы я вас звала?  
Новомодова. Пожалуйста, зовите меня мадемузель.

<sup>1</sup> И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. II. Драматургия. Гослитиздат, М., 1946, стр. 21.

<sup>2</sup> Там же, стр. 22.



**Кофейница.** Да вить, сударыня, этим именем можно звать только девиц, а я по кофею угадываю, что вы давно вдовою.

**Новомодова.** Да, это правда, что я вдова, однако я множество нынешних девиц, которые, что называется, умеют жить в большом свете, и вдов почитаю за одно, для того, что ни девица, ни вдова не зависит от мужней власти, а всякая живет по своей воле.

**Кофейница.** Однако я думаю, что девица и вдова совсем не сходна, для того, что вдова была уже замужем, а девица еще не знает, что такое муж.

**Новомодова.** Ха! ха! ха! Это было в адамовы веки, жизнь моя, а не нонче: какая подлость девице не знать, что такое муж: это ужасно как мило!»<sup>1</sup>

Развязка в пьесе Крылова основана не на случайности и не на «душевном переломе», которой происходит в герое (как то мы видим в «Розане» и в «Несчастье от кареты»), а естественно вытекает из предыдущего действия. Новомодова накрывает приказчика и кофейницу, когда они делятся украденными ложками, и приказывает отдать приказчика в рекруты вместо Петра, а кофейницу посадить в тюрьму.

Плут приказчик и шельма кофейница изображены в опере Крылова ловкими и опытными пройдохами, которые в корыстных целях обманывают и Новомодову, и ее слуг. Кофейница вообще существует только обманом, ее гаданью верят. В силу этого именно в уста кофейницы вложена своеобразная «мораль» о всеобщей продажности, «мораль», которую мы уже не раз встречали в комических операх:

Нет на свете правды боле:  
Все обманами живут;  
И по воле иль неволе  
Лишь того и стерегут<sup>2</sup> и т. д.

Очень просто, без лишних слов, без стилизации изображает Крылов крестьян. Он резко не подчеркивает особенностей их речи, но не придает ей и искусственной литературности. Так построен диалог Петра с приказчиком, таковы короткие реплики родителей Анюты — Финогена и Афросиньи. «Что тебя так долго не выдать?» — спрашивает Петра Анюта, кланяясь ему. «Да как вчера от вас вышли, так все в суетах да в хлопотах, то там, то инде, везде надобен. Дело свадебное: так как без работы? а теперь было шел звать Борисыча к нам, да он мне на ту пору сам попался и сказал, чтоб я его здесь подождал. покамест он воротится... Так-то, Анюта: так ты скоро будешь моя жена. Эх, кабы можно, так теперь же бы на тебе обвенчался,

<sup>1</sup> И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. II, стр. 33—34.

<sup>2</sup> Там же, стр. 45—46.

да старики-то все пиры да заговоры, то да се. Да эдак мне тебя и ввек не дожидаться будет!»<sup>1</sup> В подобном тоне, без вульгаризмов, но и без сентиментальностей, построен весь диалог Петра с Анютой. В создании речевых характеристик крестьян юный автор оказался более непосредственным и чутким, нежели многие опытные драматурги его времени.

Музыка в развитии пьесы «Кофейница» должна была сыграть значительную роль. Крылов предусмотрел множество музыкальных номеров разнообразного содержания. По характеру стихов ясно, что автор, главным образом, имел в виду песенное изложение вокальных номеров (а не ариозное), а иногда, быть может, даже предполагал использовать «голоса» из популярных опер, в том числе из «Мельника». Любопытно, что содержание вокального номера не затрудняет автора: основой его у Крылова может стать любой текст, как лирический, так и резкосатирический. Новомодова, например, может петь о пропавших ложках:

Палки скажут мне,  
У кого оне;  
Я сказала,  
Не солгала.  
Что их всех переберу  
И, как белок, обдеру.<sup>2</sup>

В указанном отношении музыкальный план оперы Крылова ближе к произведениям Аблесимова и Матинского, нежели Княжнина. Если б к «Кофейнице» была написана хорошая музыка, надо полагать, что пьеса имела бы успех на сцене и вошла в число первых наших популярных комических опер.

Спустя два года возникла вторая опера Крылова «Бешеная семья». На этот раз сатирическая тема («сатира на нравы» — на жеманство, погоню за модой, легкомыслие, суетливость «бешеной семьи» Сумбура) оказалась разработанной в характере легкой, оживленной, стремительно развертывающейся буффонады с чертами фарса. Самый темп развития комедии, ритм ее диалогов, строй стихов, предназначенных для арий и больших динамических «ансамблей суеты», венчающих каждое действие, — свидетельствуют о том, что Крылов, помимо русской комической оперы, учитывал опыт развитой итальянской оперы-буфф, который позже был претворен у нас в России, получив всеобщее признание.

<sup>1</sup> И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. II, стр. 13.

<sup>2</sup> Там же, стр. 23.

Тема «Бешеной семьи» более «безобидна», нежели тема «Корфейницы». Взяты, однако, типичные явления времени, созданы заостренные образы русских жеманниц. Сама фабула способствует пародийной резкости в решении темы: все женщины в семье Сумбура — бабка Горбура, мать Ужима, дочь Катя влюблены в молодого Простана; их суетность, модничанье, мотовство, жеманство проявляются в бешеной погоне за Простаном, который, после ряда буффонных приключений, женится на скромной Прияте, отвергая всех остальных «претенденток». Под «бешеной семьей» можно подразумевать определенную социальную группу, которая обличается Крыловым.

На основе текста «Бешеной семьи» легко судить о том, какие большие требования предъявлял Крылов к оперному композитору. По-видимому, Крылов не мыслил в данном случае своего текста вне музыки: музыкальным ухом он слышал, как должны звучать его стихи в оживленном вокальном ансамбле или в комической арии. И он писал эти тексты с определенным художественным расчетом на ритмическое музыкальное движение пьесы в быстром темпе, на короткие вокальные реплики в разных партиях ансамбля, на переключку голосов, на их слияние в одной группе и т. д. Вне такого художественного намерения нельзя представить себе хотя бы интродукцию «Бешеной семьи»:

Горбура, Ужима, Катя и Изведа

Ах, скорее, недосужно,  
Убираться всем нам нужно,  
Дай скорей ты деньги нам!

Сумбур

О, несносная тревога!  
Да скажите, ради бога,  
Что за деньги нужны вам?

Ужима

Мне на шемизы и на корнеты,

Горбура

Мне на подкапки и на лорнеты.

Изведа

Мне на пудру для госпож.

Сумбур

На что такой содом похож?

У ж и м а

Мне на роброны.

Г о р б у р а

Мне на шиньоны.

К а т я

Мне на французские эспри.

С у м б у р

Своего-то нет внутри;  
Нет терпенья, рвусь с досады,  
В долг ввели меня кругом.

О н и

Нужны, нужны нам наряды  
Нет ни пудры, ни помады.

С у м б у р

Взбеленился целый дом!

О н и

Что же деньги?

(вместе)

Нам уборы.  
Дашь ли деньги, сударь, нам?

О н

Ах, отстаньте.  
Перестаньте,  
Ни полушки вам не дам.<sup>1</sup>

Текст «Бешеной семьи» Крылов передал в свое время в Управление театрами П. А. Соймонову, под начальством которого работал также в горной экспедиции. По поручению театральной администрации музыку к пьесе Крылова написал Отто Тевес, скрипач придворного оркестра, но опера на сцену не попала, что возмутило драматурга.

Тем не менее Крылов очень скоро принялся за новую оперу и создал «Американцев». На этот раз ему как будто бы повезло: музыка к его тексту была сочинена крупнейшим из русских оперных композиторов XVIII века Е. И. Фоминим. Но несмотря на это, несмотря на одобрение И. А. Дмитриевского, «Американцы» поставлены тогда не были. Вот тут-то Крылов и написал свое язвительное и гневное открытое письмо

<sup>1</sup> И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. II, стр. 119—120.

Соймонову, в котором высмеял официальную театральную политику Петербурга, подверг острой критике репертуар, особенно увлечение пустыми зарубежными операми, саркастически указал на то, что мнение публики идет вразрез с мнением администрации, сослался в отношении своей оперы на авторитет Дмитриевского и вызывающе заявил: «Я выбрал театр своим судилищем, публику — судьей». Письмо Крылова, по существу являющееся памфлетом, не имеет себе равных авторских выступлений у нас в XVIII веке: двадцатилетний драматург, отстаивая свои пьесы, поднял голос против господствующих в столичном театре воззрений, против политики театральной администрации, высмеял «начальство» в язвительно-дерзком тоне. Но, разумеется, в тех условиях это не помогло «Американцам»: напротив, опера Крылова была отложена надолго. Лишь 8 февраля 1800 года, то есть уже при Павле I, «Американцы» были поставлены на петербургской сцене, причем писатель, близкий Крылову, А. И. Клушин, создал для этой постановки новую редакцию текста. Таким образом, дошедшая до нас комическая опера «Американцы» не может быть безоговорочно отнесена к литературному наследию только Крылова.

В предисловии к изданию оперы (СПб., 1800) Клушин писал, что он хотел «поправить» «Американцев» и что, кроме стихов, в опере не осталось ни строки, принадлежащей Крылову. Возможно, что Клушин тем самым хотел только отвлечь внимание от личности Крылова.<sup>1</sup> Вряд ли целесообразно было указывать, что сатирические выпады в «Американцах» (содержащиеся в прозаических диалогах) принадлежат перу того же писателя, который только что закончил острейшую сатиру на павловский режим — «Трумф» («Подщипа»). Это могло бы помешать постановке «Американцев», которые и без того ждали своей очереди двенадцать лет.

Как бы то ни было, именно в прозе «Американцев», которую Клушин целиком «брал на себя», гораздо больше крыловского по духу, нежели в стихах. Если мы не можем до конца решить вопрос о том, что в «Американцах» принадлежит Крылову, а что Клушину, то не находим возможным и отрицать участия Крылова в создании прозаических диалогов пьесы.

«Американцы» — весьма своеобразная по своему сюжету и, главное, по его разработке, русская комическая опера. Она облечена в «экзотическую» по тому времени оболочку, как будто

<sup>1</sup> Во время постановки «Американцев» Крылов находился в стороне от общественной деятельности, служил у князя С. Ф. Голицына, который жил в своем имении под Киевом, сосланный туда Павлом I.

бы далекую от российской действительности. Увлекательные приключения испанцев в Америке, их отношения с «американцами» (под этим подразумеваются индейцы), столкновения, дружба и любовь переданы в духе авантюрной комедии, от которой в то время никто не ждал этнографической точности. Комическое и трогательное, героическое и буффонное очень легко смешивается здесь. «Американцы» выведены храбрыми и великодушными «детьми природы», не испорченными цивилизацией; среди «гишпанцев» дон Гусман является образцом героя, а трусливый болтун Фолет — комической фигурой.

Наибольший интерес для нас представляют в тексте «Американцев» последовательные сатирические выпады против нравов цивилизованной «Гишпании», которую следует здесь понимать условно. Достаточно привести несколько выдержек, чтобы ощутить, что «экзотическая» оболочка пьесы лишь прикрывает крыловскую по духу сатиру, родственную современной русской сатирической публицистике. Когда зритель слышит слова «гишпанца» Фолета «... я научу тебя играть на гитаре и плясать в присядку... Иногда можешь тряхнуть перед ротою»,<sup>1</sup> — то, конечно, он понимает, о какой воображаемой «Гишпании» идет речь. Выпад против сентиментализма, с которым боролся Крылов — журналист и драматург, ясно слышится в другой реплике Фолета: «кланяюсь за твою любовь. Она самая сентиментальная: на конюшню, да в палки. Экая любовь выехала!»<sup>2</sup> Вспомним, что в то время именно сентиментальными пасторалями стремились оправдать крепостничество, живописуя фальшивую «социальную идиллию».

Идет в «Американцах» речь о «продаже чинов», и о пети-метрах, о распущенности высшего общества и нравах светских женщин («Наши женщины как голландский сыр: чем больше попорчены, тем более их любят»), все — в порядке ссылок на «Гишпанию». Посредством болтовни Фолета высмеивается, конечно, не «Гишпания», а русские нравы, которые обличали сатирические журналы, Фонвизин, Княжнин в комической опере «Мужья — женихи своих жен». Любопытен даже сам тон рассказа Фолета о «гишпанском обществе» в Мадриде: «Так весело, что умрешь со смеху; там ты видишь алебастровую голову; там продолговатую, подщекатуренную рожицу; там поджарого, тоненького как ниточку петиметрика, там такую манерную краlecky, что чуть буркалы мелькают из-под бровей. Там

<sup>1</sup> И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. II, стр. 675.

<sup>2</sup> Там же, стр. 677.

знатность, богатство, чины...»<sup>1</sup> Весь словарь этого отрывка совпадает с принятой тогда журнальной сатирой на русские нравы.

Сопоставляя между собою три ранние оперы Крылова, мы легко замечаем, что социальная сатира выступала в «Кофейнице» наиболее прямо и непосредственно; в «Бешеной семье» она внешне ограничилась рамками домашних дел; в «Американцах» оказалась как бы прикрытой авантюрно-экзотическим сюжетом. Впоследствии иносказание (басня) стало вообще прославленной формой крыловской сатиры.

В «Американцах» Крылов уделял большое место музыке — лирической, героической, буффонной, остро-характеристической, давая композитору большой простор и широкие возможности сталкивать контрастные музыкальные образы, легко переходить из одной сферы чувств в другую. Музыка Фомина «Американцам» говорит о свободном и самостоятельном претворении развитых оперных форм (арий, ансамблей), хотя и не выходит за рамки собственно комической оперы.

Значительно позже «Американцев», в 1806 году, в Петербурге была поставлена еще одна опера Крылова — «Илья-богатырь» (с музыкой К. Кавоса). Эта волшебнo-фантастическая опера возникла уже в новой театрално-исторической обстановке и по своему характеру мало связана с жанром комической оперы XVIII века. Примечательно, однако, что русская пресса особо отметила демократизм сюжета «Илья-богатыря»: в одном из журналов писалось, что подобные сюжеты сказок встречались до тех пор лишь в «листочках», которыми торговали с рук в рядах.<sup>2</sup>

В литературной деятельности Крылова его работа над комической оперой занимает, конечно, скромное место. Но будучи связана с его сатирическими устремлениями вообще, близкая по направлению его журналам и комедиям, она представляет все же значительный интерес, и в истории русской комической оперы произведения Крылова выделяются своим оригинальным обликом.

Непосредственно вслед за Крыловым уместно вкратце охарактеризовать еще одного нового драматурга, пришедшего к комической опере в 80-е годы, — поэта, архитектора, фольклориста, передового общественного деятеля Н. А. Львова. Дя-

<sup>1</sup> И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. II, стр. 637—638.

<sup>2</sup> «Лицей». Периодическое издание Ивана Мартынова на 1806 год. В СПб., в имп. типографии, ч. IV, кн. 3, стр. 133.

тельность Львова, как собирателя русских песен,<sup>1</sup> знатока народной культуры, к дому которого был близок широкий круг литераторов, музыкантов, художников, вообще оказала большое влияние на судьбы русской музыки, особенно русской оперы. Нас в данном случае интересует более частное явление в этой деятельности: в 1787 году в Петербурге Львов поставил комическую оперу «Ямщики на подставе, или Игрище невзначай» с музыкой Фомина. В свое время эта пьеса прошла малозамеченной, несмотря на высокие достоинства музыки, творчески развивающей стиль народных песен (вместо простого их цитирования).

Действие оперы происходит на подставе у большой дороги. Герои ее — ямщики и их жены, проезжий офицер, курьер. Фабула несложна и служит как бы своего рода предлогом для выступлений ямщиков в песнях. Одному из них грозит рекрутчина, хотя жребий выпал другому, который сбегал, нанялся в холопы и вошел в сделку с выборными. Проезжий офицер вмешивается и помогает обличить местных плутов, спасая тем самым от рекрутчины ямщика Тимофея. Во всех сценах, где ямщики толкуют о своих делах, где происходит столкновение с буяном-курьером, где обличается плут Бобыль и т. д., язык персонажей отличается большой сочностью, естественно сливаясь с языком народных песен.

Однако развитие фабулы и драматургия пьесы не захватывают внимания зрителя, почему спектакль и не имел успеха. Львов создал не развитую комическую оперу, а именно «игрище невзначай», состоящее из песен. Однако «Ямщики» примечательны тем, что, замышляя свое произведение, Львов стремился прежде всего правдиво воссоздать в ряде сцен ту жизненную обстановку, в которой может широко и в различных сопоставлениях звучать русская песня. И ему удалось отразить те типические обстоятельства, при которых возникает песня.

Текст «Ямщиков» был издан в 1788 году в Тамбове. А в том же году Радищев закончил свое «Путешествие из Петербурга в Москву», где содержались между прочим прославленные строки: «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...» и т. д.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> См. «Собрание Народных Русских песен с их голосами». На музыку положил Иван Прач. Печатано в типографии Горного училища (СПб.). 1790.

<sup>2</sup> А. Н. Радичев в Полн. собр. соч., т. 1. Изд. Академии наук СССР, М. — Л., 1938, стр. 229.



Из других драматургов, обращавшихся к комической опере, особого упоминания заслуживает еще В. А. Левшин, произведения которого относятся уже к 90-м годам. Необыкновенно деятельный и разносторонний, но почти не замеченный историографией, этот писатель в своих «Русских сказках» (1780—1783) приближается к демократическому направлению. Среди многих десятков книг, выпущенных им (пособия, словари, популярные «лечебники» и т. д.), имеются и комические оперы. Будучи переводчиком иностранных оперных либретто, Левшин во многом опирался на их образцы. И, однако, в каждой из его опер — даже если она является переделкой — содержится нечто живое, колоритное, интересное для русского зрителя. В этом отношении он оказывается сильнее Николева.

В 1793 году в Калуге были изданы два оперных текста Левшина: «Свадьба господина Волдырева» и «Король на охоте». Годом позже появились еще две его оперы: «Мнимые вдовцы» и «Своя ноша не тянет». Музыка ко всем этим произведениям была написана Яном Франтишком Керцелем, одним из семи обрусевших в Москве чешских музыкантов.

«Свадьба господина Волдырева», комическая опера в одном действии, задумана как продолжение «Сбитенщика», возникшего десятилетием раньше. Левшин здесь пошел непосредственно за Княжниным. Он вывел Волдырева, который терпит крах; его обманом женят на его же должнице Прельщаловой, которая, по условию, получает права на все, что ему принадлежит, и намерена прожигать его капитал со своим любовником Мотыгиным. Так скряга Волдырев попадает в руки отъявленных мотов. В пьесе нет положительных персонажей. Она только насмехается и обличает.

По-своему любопытна опера «Король на охоте». Являясь прямой переделкой французской комической оперы Монсиньи на текст Седена «Король и фермер» (1762), это произведение — как ни странно — местами звучит удивительно по-русски. Когда Марфа журит свою дочь: «Разгуливай, голубушка! попевай песенки! у добрых людей холсты вытканы; а у нас еще и клубка нет!.. матушка только за порог, а у дочки работа из рук»,<sup>1</sup> — мы совершенно забываем о прообразе этой героини, которым является фермерша в опере «Король и фермер».

Весьма противоречива по своей «морали» опера Левшина «Своя ноша не тянет». В ней есть одновременно и фальшивая идеализация крестьянской жизни («Труд безделкой мы

---

<sup>1</sup> «Российский театр», ч. XLII, 1794, стр. 4.

считаем...», «Мы резвимся и поем»), и обличение бесчестности в духе «Сбитенщика» или «Кофейницы»:

Правдой жить на свете можно,  
Да не будет барыша:  
Поступаючи как должно  
Не добудешь ни гроша.

Это все уже смекнули  
Разжиться как и чем,  
И карманы понадули  
Бросив правду прочь совсем.  
Мыслят: бей хотя по губе,  
Только лишь косым мешком!  
Плут в собольей ходит шубе,  
А правдивой босиком.<sup>1</sup>

В начале оперы дается очень живая, хорошо разработанная сцена на гумне: крестьяне молотят рожь. Но ее жанровая правдивость испорчена фальшивым восхвалением якобы легкого крестьянского труда.

Наконец, опера «Мнимые вдовцы» Левшина, с очень запутанной «перекрестной» комедийной интригой, известна в литературе благодаря своей острой и злободневной пародийной сцене, в которой высмеивается бездарный «сочинитель» опер, секретарь графини Черкалов, перехватывающий чужие мотивы («Кой чорт, все впадают чужие мысли!»). При этом Черкалов возмущается современным вкусом: «Ныне вкус странной... Сочинителю и компонисту надобно так себя учреждать, чтоб всякой сбитенщик, и всякая коровница, с первова разу петь могли».<sup>2</sup> Отмеченная сцена (д. I, явл. 10—12) принадлежит к числу самых лучших страниц, созданных авторами комических опер в XVIII веке. Левшин обнаружил здесь отличные возможности драматурга, которые, однако, полностью никогда не были им реализованы.

Левшин оказался последним заметным автором, работавшим в области русской комической оперы, но все же общее значение его драматургии невелико.

Отметим, что к комической опере обращались и такие писатели, как Карамзин и Державин. К последним годам столетия относятся «Аркадский памятник, Сельская драма с песнями в одном действии» и «сельская комедия» (без определенного названия) Карамзина. Обе пьесы непосредственно примыкают

<sup>1</sup> «Российский театр», ч. XLII, 1794, стр. 176—177.

<sup>2</sup> Там же, стр. 32.

к жанру комической оперы. Они приспособлены к исполнению в домашне-поместной обстановке и рассчитаны отчасти на голоса популярных песен. Обе пьесы показывают, как бесплоден оказался сентиментализм в интересующем нас роде драматургии. «Аркадский памятник» — сентиментальная пастораль, буколическая идиллия, очень далекая от жизни. Вторая пьеса Карамзина, исполненная в подмосковном имении Салтыковых при участии автора, прославляет сельские добродетели и осуждает город в духе руссоизма. Герои ее не индивидуализированы («сельский любовник», «сельская любовница», городской житель, горожанка, госпожа, староста, бургомистр, вахмистр). Хор земледельцев славит «барина-отца» и называет помещиков «благодетелями». Таким образом, Карамзин спустя четверть века возрождает «крепостническую идиллию», которую рисовал в «Деревенском празднике» Майков.

Опыты Державина интереснее и прогрессивнее. Однако они выводят нас за пределы XVIII века. Вместе с тем они имеют узко литературное, скорее даже биографическое значение, ибо на сцене не шли и не получили музыкального воплощения.

Державин неоднократно стремился написать оперу. У него есть целый ряд оперных текстов: «Батмендий» (не окончено), «Счастливый горбун» (набросок), «Добрыня» (1804), «Дурочка умнее умных» и «Рудокопы» (до 1813 года), «Женская дружба» (не сохранилась), «Грозный или Покорение Казани» (1814). Как видно, поэт был глубоко заинтересован проблемами оперного искусства. Его привлекали различные темы, он искал путей к опере. К жанру комической оперы относятся «Дурочка умнее умных» и «Рудокопы». Обе эти оперы возникли, вероятно, даже позднее последней оперы Крылова «Илья-богатырь», то есть в новой театрално-исторической обстановке 10-х годов XIX века. Еще в 1804 году в письме В. В. Капнисту из Петербурга Державин отмечал: «...теперь вкус здесь — на шуточные оперы, которые украшены волшебными декорациями и утешают более глаза и музыкою слух, нежели ум». <sup>1</sup> Следуя именно этому вкусу, Державин и написал комическую оперу «Рудокопы», которая при запутанной интриге загромождена всякого рода внешними эффектами вплоть до феерических сцен «вызова духов» и т. п. Художественное значение этой пьесы очень сомнительно, и с лучшими традициями русской комической оперы XVIII века она связана мало. Удивительно пестрое смешение комедийно-бытового, мелодрамати-

<sup>1</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VI. СПб., 1876, стр. 170.

ческого, грубо буффонного, феерического — характерно для пьесы «Рудокопы».

Другая комическая опера Державина представляет гораздо больший интерес: «Дурочка умнее умных» опирается на демократические традиции русского театра. Автор торжественных и патетических од, а в драматургии — аллегорических «прологов», Державин здесь показывает «мелкую сошку» (авторское выражение), жителей волжского «пригородка» Тетюши: семью отставного прапорщика Старокопейкина, отставного капитала Пивкина, сержанта Фуфыркина, воеводу Хапкина, подьячего Проныркина, атамана разбойников Железняк и есаула Черняя (оба последние — исторические лица). Комедийный сюжет (борьба с волжскими разбойниками, которые держат в страхе весь городок) позволяет Державину создать множество смешных положений, в которые попадают трусливые люди, хвастуны и плуты в Тетюшах. Только одна молодая девушка, внучка Старокопейкиных, «бедная невеста», умница, получившая воспитание в Петербурге, оказывается в силах побороть разбойников: она притворяется дурочкой и, заманив их в ловушку, запирает в подвале. В опере много буффонады, требующей соответственной музыки. Вместе с тем Державин ввел в нее и народные хоры, и разбойничью песню «Заунывно сердце молодецкое».

Разумеется, эта пьеса Державина не могла оказать никакого влияния на судьбы русской комической оперы. Наоборот, она отражает воздействие демократических форм театра на творчество поэта. Не будь русских комических опер XVIII века, не знай их Державин, — он не написал был «Дурочки». Заканчивая характеристику оперы в России («Рассуждение о лирической поэзии», 1811—1815), Державин писал, что среди ее образцов «находится несколько забавных, сочинения гг. двух Княжениных, Хераскова, князя Горчакова, князя Шаховского, Попова и прочих; но всем предпочитается г. Аблесимова «Мельник», по естественному его плану, завязке и языку простому». <sup>1</sup> Таким образом, Державин отдавал должное комической опере XVIII века. Вполне возможно, что косвенное ее воздействие сказалоь на поэтическом стиле Державина (использование бытового языка, просторечия в стихах совершенно иного строя).

Упомянем еще отдельные имена и произведения, чем-либо примечательные в плане нашей темы.

<sup>1</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VII, 1878, стр. 611.

В Москве шли три оперы князя Д. П. Горчакова, написанные, возможно, и раньше, но изданные в 1786—1788 годах: «Щастливая тоня», «Баба-Яга» (обе с музыкой Стабингера) и «Калиф на час». Все они связаны с московским театром и были популярны. «Драмматический словарь» в опере «Калиф на час» отметил: «Характер чеботаря играющий актер г. Ожогин представляет в пущей своей силе, чем отменное приносит удовольствие зрителям».<sup>1</sup>

Развивая ходовые сюжеты, Горчаков весьма вольно сочетал фантастику с бытовыми образами. Сюжет оперы «Щастливая тоня» исходит из сказки: рыбак Миловзор закинул сеть в реку, вытащил запечатанную чашу и выпустил оттуда духа, наделившего его чудесной силой. Затем Миловзор колдует, к нему являются различные герои (судья, старуха, сциметр и др.), чтобы узнать свою судьбу. Здесь вступает в силу сатира, «завладевающая» сказкой. Судья, например, поет:

Я многих облупил,  
И денег накопил,  
Судьею бывши крал,  
С живых и с мертвых драл,  
И всячиною брал.

Ко мне с приносом плут  
Без страха входит в суд:  
А те в передней ждут,  
Которые придут  
Лишь с истиной одной.

Я смелою рукой  
Фемидины весы  
Кривил во все часы...<sup>2</sup>

Точно также в опере на известный сказочный сюжет «Калиф на час» чеботарь Абдалла обличает взяточничество кади. Мы приводили уже в своем месте песню чеботаря, написанную прямо по образу песни крестьянина Мирона из «Анюты».

Горчаков был писателем-дилетантом: история литературы пренебрегает его именем. Но в жанре комической оперы литераторы-дилетанты выступали нередко. Некоторые из них, вроде Куприяна Дамского («Винетта, или Тарас в улье») или Ивана Михайлова («Любовь опровергает союз дружества») совсем не заслуживают внимания: написанное ими так плохо, что стоит вообще вне литературы.<sup>3</sup> Оперы же Горчакова

<sup>1</sup> «Драмматический словарь», стр. 67—68.

<sup>2</sup> «Щастливая тоня». Москва, у Клаудия, 1786, стр. 31—32.

<sup>3</sup> Не имеет смысла по тем же причинам разбирать оперы: «Торжество добронравия над красотой» Н. П. Перепечина (1780), «Матросские шутки»

нравились публике (хотя музыка к ним была написана слабая).

Небезынтересны и некоторые оперы, написанные случайными или совсем неизвестными авторами. Таковы, например, «Колдун, ворожея и сваха» И. Юкина (с музыкой Фомина, 1789), «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица, отгадывай, красная» (автор текста неизвестен, музыка Фомина, 1788) и «Милловзор и Прелеста» неизвестного автора (1787).

Имя И. Юкина всего лишь раз встретилось нам в комической опере XVIII века: о других произведениях его мы не знаем. В опере «Колдун, ворожея и сваха» выведена Надежда, дочь «достаточного купца», ее родители Суеверов и Суеверова, Тамир, промотавшийся дворянин, который хочет жениться на Надежде, и слуга его Козьма, посочередно выступающий то в роли колдуна, то в роли ворожеи (переодеваясь) перед родителями Надежды, добиваясь их согласия на брак. Все это почти полностью «повторяет» персонажи и положения «Мельника» Аблесимова. Во втором действии оперы девушки поют в доме купца свадебные песни. Но тут Юкин, следуя уже за образцом Матинского, расширил сцену девичника и ввел в нее семь подлинных народных песен.

Народные обычаи, традиционные девичьи песни показаны и в опере «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица, отгадывай, красная», где среди действующих лиц выведен и деревенский мельник, разоблачающий плута-приказчика.<sup>1</sup> Посвященная крестьянскому быту, написанная живым, сочным языком, эта опера местами звучит смелым социальным обличием. «Севодни, — говорит приказчик, — получил я от барина письмо и приказ, чтоб из села взять за три года оброк серебром; крестьян человек с десятков отвести в город и продать в солдаты, да выбрать хороших холостых ребят пять, годных отправлять

---

некоего Любителя литературы (1780), «Новое семейство» Н. К. Вязмитинова (1781). «Опекун-профессор» Н. П. Николева (1784), «Олинька, или Первоначальная любовь» А. М. Белосельского (1796) и некоторые другие.

<sup>1</sup> Между прочим, в тексте «Вечеринок» есть прямые реминисценции из аблесимовского «Мельника»:

Не грустись так, молодец,  
Горю будет вдруг конец.

«Вечеринки, или Гадай, гадай, девица, отгадывай, красная». Опера комическая. СПб., 1788, стр. 15.

Ср. в «Мельнике».

Не кручинься, молодец,  
Горю сделаем конец и т. д.

должность лакейскую; и девок столько же, которые из себя получше, в горнишные, и из них чтоб непременно твоя дочь... ежели де не выдана замуж... Так-то Карп, барин наш и до твоей дочки добирается».<sup>1</sup>

Примечательны речи крестьян:

С и л а. ...Чем же приказчики-то и наживаются, что не этим? Как прижмут нашева брата мужика, так он ему или ношу несет, или воз везет; посмотришь после и все гладко.

Или

К а р п. ...Полетели двадцать пять крестовиков, да обещал завтра привезть черную корову, да пегова жеребца.

С и л а. Это еще на статью походит, что он с тебя, право, мало сдул.

К а р п. Сила Афанасьевич! Веть надобно бояться бога.

С и л а. Полно болтать, какой бог в приказчиках? В них ни стыда, ни совести, ни на полволоса не заматалось.<sup>2</sup>

Не зная даже имени автора «Вечеринок» (гадать здесь трудно), мы должны признать, что эта комическая опера принадлежит к числу наиболее интересных по своей литературной основе и по своему направлению. Музыка ее не найдена, а сценическая судьба, к сожалению, неизвестна.

Наконец, по-другому значительна опера «Миловзор и Прелеста». Это обширная пьеса с очень развитыми диалогами и явными признаками сентиментальной, «слезной» семейной драмы. Но в ней тщательно передается народная речь с сохранением особенностей произношения, имеется много правдивых колоритных бытовых деталей. Условный сентиментальный стиль иногда резко сопоставляется с грубым просторечием. Миловзор, сентиментально вздыхая о Прелесте, называет ее «ключ моих отрад». Сама же Прелеста говорит, например, о приказчике Толстопузове совершенно иным языком: «...я и теперь еще душеньки не надышу. Как же не страшен с такую дурною рожею и с таким ужасным брюшищем!...»<sup>3</sup>

Крестьянин Карп в этой опере говорит, «цокая» (как и у Матинского) — «доць», «ноци», «словецко», «вотчина», «сцолцок», «цтоб», «клюцник» и т. д.

Социальная тема разрешена здесь противоречиво: приказчик обличается в самой резкой форме, но барин восстанавливает «вышшую справедливость». К этому следует добавить новый

<sup>1</sup> «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица, отгадывай, красная», стр. 61.

<sup>2</sup> Там же, стр. 65, 66.

<sup>3</sup> «Российский феатр», ч. XXVI, 1788, стр. 153.

сюжетный мотив: дворянин женится на дочери верного слуги, пренебрегая социальным неравенством. Безвестный автор «Миловзора и Прелесты» был одним из немногих драматургов своего времени, допустившим подобную развязку.

Трудно, разумеется, сопоставлять наследие Княжнина, юношеские опыты Крылова — и единичные произведения безвестных авторов, в большой мере случайно обратившихся к этому жанру. Но все же скромные авторы, написавшие тексты опер «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица», «Миловзор и Прелеста» также внесли свой вклад в искусство комической оперы.

## 6

За разнообразием и некоторой пестротой явлений в области русской комической оперы все же определились характерные черты этого жанра. У нас есть все основания говорить о том, какие стороны жизненной действительности, в каком свете и с каких позиций стремилась преимущественно отобразить комическая опера передового направления.

Из всего предыдущего изложения ясно, что подавляющее большинство комических опер написано на бытовые сюжеты из русской жизни.

Изображение различных сторон быта простых русских людей или, во всяком случае, недворянских кругов города и деревни явилось одной из важнейших заслуг передовых представителей комической оперы. Когда это изображение прониклось искренней симпатией к народу, оно, несомненно, приобретало большое познавательное значение, хотя бы и не было сопряжено с особенно смелыми социальными призывами. Правдивый показ жизни, например русского крестьянства, даже при очень скромных задачах драматурга, объективно, в конечном счете вел к антикрепостническим настроениям.

Вслед за «Анютой» и «Мельником-колдуном» быт русской деревни так или иначе получил свое характерное отражение и в других операх. С большой симпатией комическая опера воспроизводила русские народные обычаи и обряды, распространяемые в городе и деревне, и культивировала связанные с ними народные песни. Русская классическая опера XIX века широко унаследует эту традицию.

Однако, как показано выше, изображение деревенского или городского быта в лучших комических операх не было бесстрастным. Оно сопровождалось сатирой, направленной на те



или иные явления жизни крепостнического общества. Резко обличаются в комической опере «модные пороки»: распущенность, моральная неустойчивость дворянского общества, погоня петиметров за иностранной модой, забвение всего отечественного, «вертопрашество».

Большое место в комической опере прогрессивного направления занимает сатира на плутов, обличение подьячих-взяточников, «крючководеев», продажных судей, купцов-вымогателей и ростовщиков. В каждом отдельном случае эта сатира могла казаться «безобидной» в глазах представителей власти, но в целом она по меньшей мере ставила под сомнение честность чиновников и правосудие.

Социальная сатира в комической опере не была последовательной: она, как правило, направлена на разоблачение тех или иных отдельных представителей мира социальной несправедливости, а не против основ этого мира. Самая резкая и вызывающая песенка о ловком и преуспевающем плуте в конце концов метила мимо большой социальной цели, ибо «русские Фигаро» не дышали революционным духом. Пусть отъявленным злодеем и плутом является приказчик, — его может покарать управитель или «справедливый» барин. Пусть величайшим мошенником будет кади — его может наказать калиф. Пусть бесчинствует распутный граф — король может восстановить справедливость и т. д. и т. п. Но так или иначе здоровые, положительны зерна сатиры и критика общественного зла объективно приносили свою пользу. Комическая опера XVIII века в своих лучших образцах вносила посильный вклад в художественную культуру поры русского Просвещения.

Для того чтобы понять роль комической оперы как жанра, следует рассматривать ее на фоне общего развития оперного искусства. Хотя итальянская и французская комическая опера уже были известны в России, все же ко времени появления «Анюты» и «Мельника» оперное искусство в основном мыслилось у нас как условное, торжественно-дворцовое, со своими ложноклассицистскими канонами. Поэтому антагонист Аблесимова и писал в своей пародийной оде «Иду не на Парнас, на Пресню»: «Мельник» низвел русскую оперу с ложноклассического Парнаса в подмосковную деревню. Итак, передовые представители русской комической оперы противопоставляли свое творчество иному оперному искусству, занимая в этом смысле бесспорно прогрессивные позиции.

Трудно переоценить ту роль, которую выполнили в развитии комической оперы русские композиторы, в большинстве

своим вышедшие из народа. К сожалению, лишь относительно небольшая часть оперных текстов нашла у них свое музыкальное воплощение: «Мельник-колдун» (Соколовский — Фомин), «Несчастье от кареты» (Пашкевич), «Санкт-Петербургский го-стинный двор» (Матинский — Пашкевич), «Скупой» (Пашкевич), «Ямщики на подставе» (Фомин), «Американцы» (Фомин), «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица» (Фомин), «Колдун, ворожея и сваха» (Фомин). Но то направление, которое дали музыке комической оперы эти композиторы, — направление, определяемое основополагающей ролью народной песни, было несомненно демократическим. Музыка комической оперы углубляла народную характерность образов, придавала им большую значительность и типичность. Музыка помогала полнее представить красоту и колоритность народных обычаев и обрядов. Она способствовала популярности, «крылатости» тех или иных стихотворных текстов, которые распевались повсюду.

Среди драматургов, работавших над комической оперой, были выдающиеся знатоки народной песни, что, разумеется, и отразилось в их творчестве (Попов, Аблесимов, Матинский, Львов). Сотрудничество с такими литераторами оказалось весьма плодотворным для русских композиторов. В свою очередь, связь писателей с русскими музыкантами помогала драматургам создавать комические оперы. Матинский сам был одаренным музыкантом. Хорошо чувствовали музыку Крылов, Княжнин, Николев, Левшин.

Комическая опера имела распространение более широкое, нежели любой другой род драматургии. Комические оперы шли на столичных сценах — при дворе и в «вольных» театрах, проникали в провинциальные театры, ставились в домашне-поместных театрах, часто исполнялись силами крепостных актеров. Многие-многие известные русские актеры, особенно комические, воспитались в значительной мере на образцах комической оперы. Назовем здесь Я. С. Воробьева, П. Р. Злова, А. М. Крутицкого, А. Ожогина, А. А. Померанцеву, Е. С. Сандунову, В. М. Черникова. Все они, по обычаю времени, были актерами синтетического типа, совмещали оперные и драматические амплуа. Комическая опера воспитывала в драматических актерах умелых и выразительных певцов, чутких к интонации и ритму, а в певцах — хороших комедийных актеров, верно чувствующих слово. Это имело большое положительное значение, как одна из лучших традиций русского театра.

Благодаря своему союзу с музыкой, благодаря яркой сценической жизни, комическая опера в своих лучших образцах

получила очень широкий круг общественного воздействия — большой, нежели современная ей комедия, и несравненно больший, чем трагедия. Вместе с тем в пределах русской драматургии комическая опера, вне сомнений, стояла ближе всего к комедии, что особенно хорошо видно на примерах Крылова и Княжнина, выступавших в обоих жанрах. И, однако, комическая опера не совпадала с современной ей комедией, представленной Фонвизиным, Капнистом, Плавильщиковым и другими драматургами. Общий идейный уровень, обличительная острота и сила, художественное совершенство, творческие масштабы — во всем этом комедия бесспорно превосходила комическую оперу к исходу столетия. Зато опера особенно широко распространяла, пропагандировала,<sup>1</sup> популяризовала свой круг идей, свое содержание, о котором у нас только что шла речь, — содержание, которое так или иначе входило в общую проблематику, разрабатывавшуюся передовой русской комедиографией.

Наконец, в связи с определением места и роли комической оперы в ряду явлений литературы и искусства закономерно встает вопрос: оказал ли, в свою очередь, опыт комической оперы какое-либо воздействие на русскую прозу или драматургию вообще? Мы имеем в виду не возможную общность приемов в частных случаях,<sup>1</sup> а воздействие одного жанра на другие.

Хорошо известно, какой большой перелом произошел в стиле русской прозы, поэзии и драматургии во второй половине XVIII столетия, как изменился, в частности, русский литературный язык, сближаясь с разговорной речью широких общественных слоев. Произошли изменения и в тематике, и в образном строе. Огромную роль сыграли в этом передовые русские писатели, деятели Просвещения — Новиков, Фонвизин, молодой Крылов. Большое значение имела пропаганда народной песни (Чулков, Курганов, Комаров, Трутовский, Львов-Прач, Попов). В ряду этих и других явлений, в общем русле прогрессивной русской культуры, развивающейся под

---

<sup>1</sup> Так, можно думать, что в песнях, звучащих в тексте «Ябеды», есть прямая общность с приемами комической оперы XVIII века: ср. в «Гостинном дворе» известную арию Крючкодея:

Ах, что ныне за время?

Взяток брать не велят...

и песню Хватайко в «Ябед»:

Бери, большой тут нет науки,

Бери, что только можно взять и т. д.

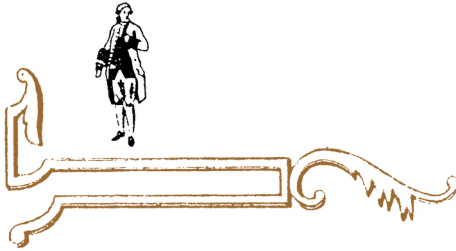
знаком Просвещения, возымела свое значение и комическая опера.

Путь комической оперы от 70-х к 80-м годам одновременно и сближается в этом смысле с линией развития других родов русской литературы, и представляет некоторые особенности. На первых порах, когда возникли зрелые образцы комической оперы прогрессивного направления, в этом жанре получили свое воплощение такие социальные темы и такие черты стиля, которые в своей совокупности были новыми в русской литературе (хотя и были подготовлены развитием устного народного театра, сатирической журналистики и т. д.). У нас уже шла речь о дальнейшем соотношении в развитии русской комедии и комической оперы. Со временем комедия и другие роды русской литературы оставили позади комическую оперу. За оперой осталось одно бесспорное преимущество, впрочем, лежащее уже вне литературной сферы: популярность, достигаемая посредством подлинно народной по духу музыки. Отступив перед другими родами литературы и драматургии, русская комическая опера ограничила свое историческое значение рамками собственно музыкального театра: в начале XIX века историки литературы уже не отмечают никаких комических опер, за исключением, пожалуй, «Ильи-богатыря». И если русская комическая опера XVIII века входит и в историю литературы, и в историю музыкального театра, то новые образцы комических опер в начале следующего столетия (например, оперы А. Я. Княжнина) уже, так сказать, уходят из истории литературы, ибо не представляют для нее никакого существенного значения.

*Т. Н. Ливанова*





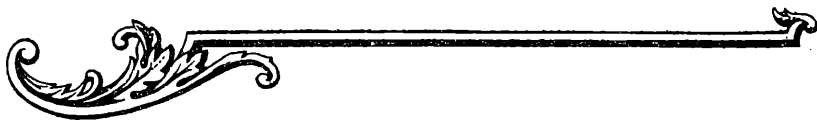


Д.И. ФОНВИЗИН

1 7 4 5 — 1 7 9 2







## 1

Денис Иванович Фонвизин родился 3 апреля 1745 года. Отец Фонвизина, помещик среднего достатка, был, по словам писателя, «человек добродетельный», «любил правду», «не терпел лжи», «ненавидел лихоимство», «в передних знатных вельмож никто его не видывал». Мать «имела разум тонкий и душевными очами видела далеко. Сердце ее было сострадательно и никакой злобы в себе не вмещало; жена была добродетельная, мать чадолюбивая, хозяйка благоразумная и гостя великодушная».<sup>1</sup>

Первые десять лет Фонвизин провел в семье. Здесь он научился грамоте. Наставником его был отец, который «читал все русские книги», «древнеримскую историю, мнения Цицероновы и прочие хорошие переводы нравоучительных книг». Как человек религиозный, отец заставлял мальчика «у крестов читать». «Сему обязан я, — вспоминал впоследствии писатель, — если имею в российском языке некоторое знание. Ибо читая церковные книги, ознакомился я с славянским языком, без чего российского языка и знать невозможно». Нетрудно заметить здесь прямое ломоносовское влияние, ибо именно он многократно писал «о пользе книг церковных».

Создание первого русского университета изменило судьбу Фонвизина. Отец писателя, не будучи в состоянии нанять учителей иностранных языков, как того требовала дворянская мода, поспешил воспользоваться открывшейся возможностью

<sup>1</sup> Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина. СПб., 1866, стр. 528, 530.



дать своему сыну настоящее воспитание, «не мешкал, можно сказать, ни суток, отдачею меня и брата моего в университет, как скоро он учрежден стал»,<sup>1</sup> — свидетельствует писатель.

Торжественное открытие университета состоялось в Москве в апреле 1755 года. В дворянскую гимназию при университете и был определен Денис Фонвизин вместе со своим братом Павлом. По регламенту Ломоносова гимназия делилась на четыре школы: русскую, латинскую, немецкую и французскую. Русская школа была своеобразным подготовительным классом — в ней учились читать и писать по-русски и латыни. После ее окончания родители определяли своих детей по желанию — или в латинскую школу, или во французскую, или в немецкую. Школы отличались друг от друга своими программами. В латинской — обучали латинскому языку и «другим школьным наукам», подготавливая тем самым гимназистов к поступлению в университет. Во французской и немецкой школах мальчики изучали, главным образом, один из иностранных языков и занимались по общеобразовательной программе.

Фонвизина определили в латинскую школу. По окончании гимназии весной 1762 года, он был переведен в студенты. Как свидетельствуют отчеты об экзаменах, опубликованные в «Прибавлениях» к университетской газете «Московские ведомости», Фонвизин для лучшего усвоения языков параллельно занимался во французской и немецкой школах. Успехи гимназиста неоднократно отмечались золотыми медалями.

При университете была создана типография, организована газета «Московские ведомости». И то и другое находилось в прямом заведовании Барсова и Поповского. Типография печатала речи и книги профессоров, приступила к изданию сочинений Ломоносова. Русские профессора не ограничивались в своей большой просветительской работе только занятиями по учебной программе. Они развивали у своих питомцев вкус и интерес к словесности. На занятиях читались сочинения русских и иностранных авторов, разбирались оды Ломоносова, «показывая штиль в российских сочинениях», и т. д. Поповский — сам поэт — не только приступил к печатанию своего перевода поэмы Попа «Опыт о человеке», но выступал перед учащимися со своими стихами.

Стремление профессоров привить своим питомцам любовь к литературе находило живой отклик у молодежи. О том свидетельствуют прежде всего поэтические упражнения многочис-

---

<sup>1</sup> Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина, стр. 533.

ленных гимназистов и студентов и издание в последующем литературных журналов при университете. Бывший воспитанник университета Новиков в своем «Опыте исторического словаря о российских писателях», рассказывая биографии многих молодых деятелей литературы, указывает на интерес к словесности, появившийся у них в период пребывания в гимназии и университете. Фонвизин в своих «Чистосердечных признаниях», довольно скептически отнесясь к учебным занятиям университета, счел, однако, своим долгом заявить, что именно в университете он «научился довольно немецкому языку, а более всего в нем получил вкус к словесным наукам».

«Склонность моя к писанию, — вспоминал Фонвизин, — являлась еще в младенчестве, и я, упражняясь в переводах на российский язык, достиг до юношеского возраста».<sup>1</sup>

Активно переводить Фонвизин, видимо, начал с 1760 года. Во всяком случае, начиная с 1761 года из печати стали выходить одно за другим несколько литературных произведений в его переводах. В Московском университете было два центра, объединявших начинающих литераторов: журналы, редактировавшиеся профессорами и известными русскими писателями, и книжная лавка, содержавшаяся Христианом-Людвигом Вевером. В журнале «Полезное увеселение» (редактором его был известный поэт Михаил Херасков, с 1761 года занявший пост директора университета) за ноябрь 1761 года появился рассказ «Правосудный Юпитер» в переводе Дениса Фонвизина. С 1762 года в университетской типографии стал издаваться новый журнал «Собрание лучших сочинений к распространению знания и к произведению удовольствия или смешанная библиотека разных физических, экономических, також до мануфактур и до коммерции принадлежащих вещах». Во главе журнала стоял профессор всеобщей истории и библиотекарь университета И. Рейхель. В «Собрании лучших сочинений» Фонвизин напечатал четыре своих перевода. Вряд ли выбор переводов определялся самим гимназистом. Видимо, он выполнял поручение профессора, который преподавал ему немецкий язык. В первой части журнала появились: «Господина Менарда изыскание о зеркалах древних» и рассказ немецкого моралиста Крюгера «Торг семи муз» (из книги «Tägliche»). В следующих частях напечатаны еще два перевода: «Рассуждение господина Рейтштейна о приращениях рисовального художества, с наставлением в начальных основаниях оного» и статья

---

<sup>1</sup> Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина, стр. 534.

«Господина Ярта рассуждение о действии и существе стихотворства».

Наибольший интерес представляет перевод басен датского сатирического писателя Людвиг Гольберга. Книгу Гольберга Фонвизин получил от хозяина университетской лавки Вевера. Вот как об этом вспоминает Фонвизин: «В университете был тогда книгопродавец, который услышал от моих учителей, что я способен переводить книги. Сей книгопродавец предложил мне переводить Гольберговы басни; за труды обещал чужестранных книг на пятьдесят рублей».<sup>1</sup>

Гольберг писал свои басни прозой. Работа над их переводом, несомненно, имела большое значение для последующей литературной деятельности Фонвизина. Сатирические по своему характеру басни требовали от начинающего писателя не только отличного знания русского языка, но и запаса жизненных наблюдений, которые бы помогали передавать применительно к русским нравам смысл сатирических выпадов датского писателя. С трудной задачей Фонвизин справился отлично: Если переводы, помещенные в журналах, свидетельствовали лишь о хороших успехах в области изучения французского и немецкого языков, то перевод басен Гольберга был собственно первой литературной работой молодого писателя. Важно отметить, что басни в фонвизинском переводе были переизданы в 1765, а затем в 1787 году стараниями просветителя Новикова.

Предложение Вевера, видимо, пришлось по душе молодому писателю еще и потому, что предстояло работать над сатирой. По свидетельству самого Фонвизина, уже в ранней юности в нем проснулось сатирическое дарование — он был язвителен, остер на язык и скоро прослыл в Москве «великим критиком». Трудясь над переводом басен Гольберга, Фонвизин впервые использовал свое сатирическое дарование.

В 1760 году директор университета повез в столицу лучших учеников для представления их куратору И. И. Шувалову. Среди «избранных» оказался и Фонвизин. На приеме у Шувалова Фонвизин увидел Ломоносова. Во время пребывания в Петербурге он попал на спектакль и был захвачен театром. «Но ничто в Петербурге так меня не восхищало, — свидетельствует Фонвизин, — как театр, который я увидел в первый раз от роду. Играли русскую комедию, как теперь помню, «Генрих и Пернила» (комедия Гольберга в переводе Нартова. — Г. М.). Тут видел я Шумского, который шутками своими так меня сме-

<sup>1</sup> Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина, стр. 535.

шил, что я, потеряв благопристойность, хохотал изо всей силы. Действия, произведенного во мне театром, почти описать невозможно».<sup>1</sup>

Первые впечатления от театра определили судьбу Фонвизина. По возвращении в Москву он имел возможность посещать спектакли театра Локателли, в котором играла и университетская труппа. В то же время он начал свой новый перевод, на этот раз его внимание привлекла не проза, а драматургия. Выбор пал на трагедию Вольтера «Альзира». Перевод был закончен позже — уже после переезда в 1762 году в Петербург. Там же, в столице, окончательно определился талант Фонвизина — он навсегда связал себя с русским театром.

Переезд в Петербург был несколько неожиданным. Весной 1762 года, окончив гимназию, Фонвизин поступил в университет. Осенью в Москву прибыл двор во главе с новой императрицей Екатериной. Коронация, по старой традиции, должна была происходить в первопрестольном граде. В императорской свите находился и вице-канцлер А. М. Голицын. Познакомившись с успехами студентов Московского университета, Голицын решил пополнить иностранную коллегия способными переводчиками. Выбор Голицына пал на Фонвизина. В октябре 1762 года, после успешных экзаменов по латинскому, французскому и немецкому языкам, Фонвизина зачислили переводчиком в иностранную коллегия. Бросив университет, молодой писатель отправился в столицу. Почти в то же время в Петербург из Москвы отбыли Новиков и Радищев.

В декабре 1762 года Фонвизина послали за границу, в Швецию, с дипломатическим поручением. Вернувшись в Петербург, Фонвизин указом Екатерины II был прикомандирован к кабинет-министру И. П. Елагину для «выполнения некоторых дел». В ведении вельможи и литератора Елагина, в частности, находился и русский театр.

У Елагина Фонвизин служит до 1769 года, переломного года в биографии писателя, года «Бригадира», года знакомства с вождем русских дворянских либералов Никитой Паниным, к которому в Коллегия иностранных дел он в дальнейшем перейдет служить.

Семь лет службы у Елагина — это годы самоопределения писателя. Ведущее место в его литературной работе занимают переводы. Вслед за прозаическими баснями Гольберга он обратился к другим прозаическим сочинениям. С 1762 года начинает

---

<sup>1</sup> Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина, стр. 539.

выходить его перевод многотомного политико-нравоучительного романа французского писателя Террасона «Героическая добродетель, или Жизнь Сифа, царя египетского». В центре романа образ идеального монарха-философа. Несомненный интерес к этому роману возник у Фонвизина в обстановке широкого общественного интереса в 60-е годы к теории энциклопедистов о просвещенной монархии как идеальной форме государственного правления. В это же время будут переведены две прозаические повести и поэма Битобе «Иосиф», которую еще в детстве читал писателю отец. Последний перевод был издан в 1769 году. Здесь же Фонвизин заканчивает перевод «Альзиры».

Но переводы не удовлетворяли Фонвизина. Живой нрав молодого писателя, его замечательный дар имитатора, острый, насмешливый ум, зоркий взгляд сатирика, умеющего подмечать уродливое и смешное в людях, их поступках и отношениях друг с другом, невольно влекли Фонвизина к близким для него темам современности. Его вольномыслие и дерзость нашли сначала выход в эпиграммах, в метких «острых словах» по адресу чиновно известных лиц. «Острые слова мои, — вспоминал Фонвизин, — носились по Москве, а как они были для многих язвительны, то обиженные оглашали меня злым и опасным мальчишкою... Меня стали скоро бояться, потом ненавидеть».

Служба у Елагина сблизила Фонвизина с кругом литераторов-драматургов, во главе которых стояли Елагин и Лукин. Фонвизинский интерес к театру приобрел благодаря этому практический характер. Лукин именно в эти годы пишет одну комедию за другой: «Мот, любовью исправленный», «Пустомеля», «Награжденное постоянство» и наконец «Щепетильник». В 1765 году эти комедии ставятся на сцене.

Фонвизин в те годы пытается пойти по пути, указанному Лукиным — Эминым. Результатом явилось «склонение на русские нравы» драмы Грессе «Сидней». Как и «Альзира», это — стихотворное произведение, получившее у Фонвизина название «Корион». «Склонение» началось с перенесения действия в Россию — дело происходит в Подмосковье. Появились упоминания о русских делах — производство в чины, увеселения в Москве и т. д. Имена полностью не были русифицированы, только слуга имел действительно русское имя — Андрей. Героиню звали Зиновия, а два главных героя получили имена, заимствованные из античной драматургии, — Корион и Менаандр.

Все в «Корионе» было чуждо русской жизни, русской действительности. Наивен и условен сюжет: Корион, обманувший когда-то любящую его Зиновию, после ее отъезда из Москвы

раскаивается, бросает службу, приезжает к себе в имение для того, чтобы покончить с собою. Преданный слуга Андрей с завидной легкостью расстраивает замысел своего барина, отыскивает «несчастную» Зиновию и соединяет счастливых влюбленных.

Фонвизин, несомненно, уже тогда начинал понимать, как глубоко чужд русским условиям жизни и этот сюжет, и этот вездесущий слуга-делец, как условна в комедии стихотворная речь. Поэтому «склонение на русские нравы» не вызывало у Фонвизина никакого пафоса. Приступить к созданию оригинальных комедий драматург еще не мог. Но яркий комический дар писателя позволил ему сентиментальную драму Грессе превратить в веселую комедию. Условное страдание влюбленных, и в частности страдание Кориона, стало объектом едкой насмешки. Несомненной удачей явился образ слуги Андрея: он не столько предприимчив в соответствии с традицией буржуазной драматургии, сколько по-фонвизински насмешлив и смышлен. Он снисходительно относится к своему барину, отлично понимая, что страдание его — игра, дань моде, которая, как всякая мода, заморского происхождения. Андрей, занимая центральное место в комедии, ведет действие, устраивает судьбу героев, произносит большие монологи, в которых высказывает свой взгляд на вещи. Он начинает и кончает комедию. И притом как кончает! После почти трагических перипетий Кориона и Зиновии (Корион принял яд и прощается с возлюбленной, но оказывается, что Андрей вместо яда дал барину стакан чистой воды) комедия заканчивается издевательской сентенцией слуги:

Не должно никогда так светом нам гнушаться.  
Мы видим, каково со светом расставаться.  
Хоть в жизни много нам случается тужить,  
Однако хочется подолее пожить.

Насмешливость Андрея, его философствование, его ирония прямо ведут нас к оригинальному сатирическому произведению Фонвизина «Послание слугам моим — Шумилу, Ваньке и Петрушке».

Неудовлетворенность «склонением на русские нравы» западноевропейских пьес, растущее стремление к оригинальному сатирическому творчеству определили работу Фонвизина над поэтическими сатирами, из которых до нас дошли только «Лисица-кознодей» (1763) и «Послание слугам моим» (1766). «Лисица-кознодей» — это острополитическая сатира, в ней подвергается осмеянию самая запретная «материя» — достоинство

монарха. Басня ставит задачу разоблачить лживость официальных восхвалений монархии. Она как бы утверждает, что все эти панегирики, объявляющие монарха «отцом своих рабов», «порядка насадителем», покровителем художеств, другом наук и просвещения, пишутся за деньги, поэтому всегда лживы и всегда одинаковы, о ком бы ни писал продажный пиит. Сатира, появившаяся в атмосфере напряженных политических событий — умерла Елизавета, новый монарх Петр III был убит, на престоле, вопреки закону о престолонаследии, оказался не Павел, сын Петра III, а жена убитого императора Екатерина, — отразила и запечатлела фонвизинское отношение к этим событиям. В самом деле, на его глазах — например, в журнале, издаваемом при университете, «Полезное увеселение» — Херасков и его ученики после смерти Елизаветы и вступления на престол Петра III немедленно принялись хвалить императора в своих одах. Новый монарх был провозглашен «отцом подданных», «другом и покровителем художеств» и т. д. И вдруг появляется манифест Екатерины 1762 года, где бывший «друг рабов» и покровитель просвещения обличается как деспот, как виновник величайших бед России. И немедленно те же писатели, и в частности тот же Херасков, в том же университетском журнале — только теперь он назывался «Свободные часы», — начинают превозносить Екатерину и хвалить ее за то же самое, за что только что хвалили Петра. Басня «Лисица-кознодей» и показывает отношение Фонвизина к тому шуму, который был поднят вокруг «добродетелей» Екатерины и ее «просвещенного» режима.

«Послание к слугам моим» — первое фонвизинское сочинение, в котором дана широкая картина подлинно русской действительности. То, что только намечалось в «Корионе» (например, оригинальная вставка в комедию — разговор слуги Андрея с крестьянином о порядках в господских имениях), получило новое дальнейшее развитие в «Послании». Слуги в ответ на вопрос своего барина, зачем создан свет, сатирически зло рассказывают о порядках екатерининской России. И оказывается, что самодержавно-крепостнический режим, освященный церковью, рождает отвратительную, мерзкую жизнь, полную насилия, обмана, продажности. Любопытно при этом, что мысль автора высказывает кучер Ванька:

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 при том 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 не ложно:  
За деньги самого всевышнего творца  
Готовы обмануть и пастырь и овца!

## 2

Первые опыты поэтического творчества способствовали переходу Фонвизина к работе над оригинальной русской комедией. Во второй половине 60-х годов Фонвизин пишет две комедии — «Недоросль», незавершенную пьесу, посвященную проблемам воспитания (так называемая ранняя редакция «Недоросля» 1782 года) и «Бригадир».

«Недоросль» 60-х годов — черновой вариант пьесы — не имеет никакого отношения к будущей гениальной комедии того же названия. Интересна она прежде всего тем, что в ней, собственно, впервые в сценической форме стали воплощаться непосредственные авторские впечатления, личные наблюдения над реальной русской действительностью.

До сих пор в литературоведении существовало довольно единое мнение, что эта пьеса действительно написана Фонвизиним. В последние годы с опровержением этой точки зрения выступил исследователь творчества Фонвизина К. В. Пигарев. Поскольку проблема атрибуции «Недоросля» стала дискуссионной, необходимо остановиться подробно на этом вопросе.

Впервые сообщение о существовании рукописи ранней редакции «Недоросля» появилось в 1900 году в книге П. Н. Полевого «История русской словесности с древнейших времен до наших дней». Рукопись комедии хранится в Институте русской литературы Академии наук СССР. Опубликована же она была полностью только в 1933 году.<sup>1</sup> Историки литературы рассматривали неоконченную комедию Фонвизина как первую редакцию

<sup>1</sup> См. публикацию Г. Коровина в «Литературном наследстве», 1933, № 9—10.



«Недоросля» 1782 года. К. В. Пигарев<sup>1</sup> на основе изучения рукописи и прежде всего почерка и водяных знаков на бумаге опровергает эту точку зрения. Он заявил, что, во-первых, автор комедии не Фонвизин, во-вторых, что она написана в 80-х годах неизвестным сочинителем после появления фонвизинского «Недоросля» («под свежим впечатлением от первой постановки или первого появления в печати комедии Фонвизина»). Согласиться с выводом К. В. Пигарева нельзя, поскольку доводы его не представляются убедительными.

Каковы аргументы К. В. Пигарева? Текст комедии сохранился в двух списках. Первый список написан в большей части скорописью, одним лицом. Второй (продолжающий первый) несколькими (по Г. Коровину — двумя, по К. В. Пигареву — четырьмя) писцами. В тексте, писанном писарскими почерками, встречается правка, сделанная скорописью (тем же почерком, каким написана большая часть первого списка). Г. Коровин считает, что скоропись — это авторский почерк, оттого им и сделаны поправки в тексте, написанном писцами. К. В. Пигарев сравнил почерк фонвизинских писем 60-х годов со скорописью новонайденной рукописи и, установив, что они не похожи, сделал вывод: комедия принадлежит не Фонвизину, а другому автору и написана в 80-х годах под влиянием фонвизинского «Недоросля».

Подобные доказательства основаны на недоразумении. Прежде чем сличать почерк фонвизинских писем с почерком «авторской» скорописи рукописной комедии, следовало бы доказать, что так называемая скоропись действительно принадлежит автору найденной комедии. Ведь это ничем не подтвержденное предположение. В самом деле, о чем говорит сохранившаяся рукопись? Ее для кого-то переписывали и, странно, привлекли для небольшой работы четырех писцов. Значит, она, видимо, переписывалась наспех, одновременно несколькими писцами. Скоропись могла принадлежать не автору, а владельцу рукописи, пожелавшему иметь список понравившейся ему комедии. Достав на время оригинал, он, не имея под руками писцов, мог начать переписывать сам, а потом поручил эту работу писцам. После того как работа была сделана, он сверил рукопись с оригиналом и внес поправки. Так ли было в действительности или нет — сказать трудно. Но главное состоит в том, что нельзя бездоказательно утверждать, будто скоропись обязательно принадлежит автору. Можно согласиться с К. В. Пигаревым, что это лишь одна из возможных ги-

---

<sup>1</sup> К. В. Пигарев. Творчество Фонвизина. Изд. Академии наук СССР, М., 1954.

потез, но решать вопрос о принадлежности комедии Фонвизину только на основании условного предположения нельзя.

Нельзя согласиться с выводом К. В. Пигарева еще и потому, что из системы своих доказательств он совершенно исключил анализ содержания комедии. А без этого не может быть и речи об атрибуции какого-либо произведения вообще.

Неоконченный «Недоросль» связан органически с эпохой 60-х годов, он пронизан ароматом того времени и личными, еще свежими впечатлениями от недавних занятий в университете самого автора.

Именно в 60-е годы, после нескольких лет деятельности Московского университета и гимназий — московской и казанской, после появления в обществе первых воспитанников университета и гимназий так остро воспринимались проблемы воспитания, так живо обсуждались в дворянских кругах преимущества школьного образования перед домашним. О воспитании в это время писали просветители Козельский, Курганов, Новиков, воспитание было предметом обсуждения в Комиссии по составлению нового Уложения, воспитанием активно стало заниматься правительство, предлагая свое решение педагогических задач. Тогда же был открыт в Петербурге институт благородных девиц в Новодевичьем воскресенском монастыре. Об огромном интересе общества к воспитанию вообще, и к обучению благородных девиц в институте в частности, свидетельствуют любопытные отчеты в «Санкт-Петербургских ведомостях». Каждую весну в институте устраивались публичные экзамены, на которых присутствовали родители, родственники и знакомые учащихся. По словам газеты, счастливые слезы успешно сдающих экзамены девиц «ясно показывали нежное чувство сердец всех». Плакали от восторга и зрители, умиленные успехами в науках совсем юных воспитанниц. В одном из таких отчетов за 1773 год сообщается, в частности, об успешных экзаменах «в российском, немецком и итальянском языках — в чтении, письме и переводе, в арифметике, в истории, в хронологии, в географии, в изыскании на глобусе... в рисовании... в музыке вокальной и инструментальной... во всех женском полу свойственных рукоделиях и во всех частях без изъятия домоводства или экономии» — Елизаветы Васильевны Рубановской, будущей жены Радищева.<sup>1</sup> В этой-то атмосфере у молодого драматурга и родился замысел рассказать о том, что мешает настоящему воспитанию преданных отечеству, образованных, сознающих свой долг граждан.

---

<sup>1</sup> «Санкт-Петербургские ведомости», № 44, 31 мая 1773. Прибавления.

Обращает на себя внимание и ряд совпадений в биографиях Фонвизина и героя «Недоросля» — Миловида. Беседа Добромыслова с Аксеном о важности и преимуществе школьного образования как бы навеяна обстоятельствами жизни самого Фонвизина. В прошении, поданном в октябре 1762 года в Коллегию иностранных дел, Фонвизин писал: «В 1754 году написан я в оный (Семеновский) полк в солдаты и отпущен для обучения в имп. Московский университет, в котором обучался латинскому, французскому и немецкому языкам и разным наукам и за обучение произведен в полку по порядку до нынешнего моего чина»<sup>1</sup> — армейского поручика. Миловид, как известно, тоже «за то, что прилежно учился и науку свою скоро окончил» получил быстро чины и окончил учение в чине армейского капитан-поручика.

Фонвизин завершил свое образование в возрасте 17—18 лет; Миловид — в 17 лет. Фонвизин по приезду в столицу предается светским удовольствиям, ходит в кружок «разумных людей» князя Козловского, с увлечением посещает театры, маскарады, клубы. То же делает и Миловид — он посещает «комедии, маскарады, клобы», «частное собрание», где общается «с благородными и разумными людьми».

Решительно относя комедию об Аксене и его сыне Иване к 80-м годам, К. В. Пигарев заявляет: «Есть данные полагать, что она написана после появления фонвизинского «Недоросля».<sup>2</sup> Какие же это данные? К сожалению, исследователь умолчал о них. Сравнительный же анализ двух «Недорослей» показывает, что в комедии об Аксене и его сыне Иване нет ни одного штриха, ни одной черты, ни одного мотива, ни одного намека на историю, случившуюся с Митрофаном. Если бы действительно ранний «Недоросль» писался каким-то другим автором после гениальной комедии о Митрофане, о Простаковых и Скотинине, то совершенно очевидно была бы видна несамостоятельность автора, мы обязательно обнаружили бы обильные реминисценции из всемирно известной комедии. Но их, как я уже сказал, нет. Наоборот, сравнительный анализ двух комедий свидетельствует, что ранний «Недоросль» не повторял «Недоросль» 1782 года, а предврал его.

В центре пьесы — семейство провинциального помещика Аксена Михайловича, его жена Улита Абакумовна и сын Иванушка. Первое же явление вводит нас в обстановку быта помещицкого дома: Иванушка, под руководством своей матери, учит

<sup>1</sup> Сочинения, письма, избранные переводы Д. И. Фонвизина, стр. XV.

<sup>2</sup> К. В. Пигарев. Творчество Фонвизина, стр. 206.

азбуку. Здесь же, в качестве надзирателя, его отец. Конкретность происходящих на сцене событий подчеркивается специальной авторской ремаркой: «Театр представляет комнату, в которой стоит стол, на столе тарелка с блинами и чашка с маслом. И за тем столом Улита учит Иванушку. Аксен по комнате ходит».

Весь короткий первый акт, состоящий всего из трех явлений, посвящен демонстрации массового и типичного для русского дворянства той эпохи явления — домашнего воспитания. Смысл первого акта: показать, что воспитание у большинства темной, необразованной массы дворян сводится к питанию. Этот тезис для наглядности подтвержден и в приведенной выше ремарке.

Второй акт состоит главным образом из увещеваний слугой Федудом Иванушки: слуга поучает барина, разъясняя ему, как необходима грамота, книга всякому человеку, что дворянин обязан служить. Третий акт знакомит читателя с иной, отличной от «питательной» системой воспитания. В усадьбу к Аксену Михайловичу приезжает сосед Добромыслов с сыном Миловидом.

Автор демонстрирует перед зрителем дворянина, его моральный облик и его воззрения на цели и задачи образования. Добромыслов отдал своего сына «в чужие руки»: Миловид воспитывался в Петербурге. Причем, воспитывался, судя по всему, не у частного учителя, а в каком-то казенном учебном заведении. Отец, рекомендуя своего сына, заявляет, что он «уже выучился по-немецки, по-французски, по-итальянски, арифметику, геометрию, тригонометрию, фортификацию, архитектуру, историю, географию, танцевать, фехтовать, манеж и на рапирах биться, и еще множество наук окончил, а именно на разных инструментах умеет играть». Исходя из перечня «наук», которыми овладел Миловид, и указания, что он учился в Петербурге, можно предположить, что этим учебным заведением был или Шляхетный, или Пажеский корпус.

Добромыслов представляет ту часть дворян, которые отлично поняли, что в новых условиях без образования служить нельзя. Преимущества общественного воспитания перед домашним были очевидны — правительство за учение, за науки награждало чинами. Аксен, воспитывавший своего сына по-старинке, сам в свое время начал служить «безо всяких наук». За сорок два года службы он с трудом дотянулся до капитанского чина, который дал ему, кстати сказать, только при отставке. Сын же Добромыслова, Миловид, — сразу после выхода из училища, еще не служа, получает тот же чин.

С окончанием демонстрации успехов Миловида завершился третий акт, а равно и вся комедия. Показав зрителю непригляд-

ный облик помещицкой семьи Аксена Михайловича, высмеив варварскую систему воспитания двадцатилетнего недоросля, показав преимущества школьного образования, автор как бы неожиданно для себя исчерпал тему. Получилась живая, верная действительности картинка, мастерская зарисовка выхваченного из русской жизни явления, сатирическая сценка, данная в тонах мягкого юмора, но не вышло драматического сочинения. Не было в нем сюжета, который помогал бы развитию действия, не был раскрыт идеал, во имя которого обличались и высмеивались уродливые черты дворянской жизни.

Вместе с тем «Недоросль» 1764 года — уверенный и твердый шаг навстречу будущим замечательным драматическим произведениям. Фонвизин прочно стал на российскую почву. Существующая, окружающая его жизнь — вот что должно было стать содержанием его драматических сочинений. Не хватало не столько художественного, сколько общественно-политического опыта. Университет дал образование, но воспитать писателя могла только жизнь, обстоятельства его общественного бытия. Обстоятельства эти с конца 1766 и начала 1767 года стали определяться важнейшим политическим событием 60-х годов — созывом и началом работ Комиссии для сочинения нового Уложения.

19 декабря 1766 года был подписан и передан Сенату манифест о созыве в Москве Комиссии для сочинения нового Уложения летом следующего года. Фонвизин тогда был в столице. Небывалая дотоле активность общества, массовый интерес к политике увлекли молодого писателя. Этому способствовали и сложившиеся дружеские связи. Естественным оказалось для чужого в пышной столице молодого писателя стремление к продолжению старых знакомств с университетскими питомцами. После 1762 года в Петербург прибыли из Московского университета для прохождения службы в гвардейских полках соученики Фонвизина — Федор Козловский, Николай Новиков, Федор и Николай Карины, Василий Приклонский и др. Прибыл в Петербург и поэт Василий Майков, связанный с литературной молодежью Московского университета. В Петербурге сложилось нечто вроде студенческого землячества. В центре оказался Федор Козловский. С ним связаны и Новиков, и Майков, и Фонвизин. Поэт, драматург, образованнейший человек, атеист, поклонник Вольтера. Козловский был душой кружка молодежи. Его нравственный облик («имел тихий нрав, был добрый и хороший господин»). его литературные интересы (писал стихотворения, комедию прозой, начал писать трагедию на мотив русской истории), его патриотизм, его свободомыслие — все это определило влияние

Козловского на собравшуюся вокруг него молодежь. Новиков писал о нем в своем «Опыте исторического словаря о российских писателях» с восхищением: «по великой его склонности ко словесным наукам, ничего так не желал, как умножить то просвещение своего разума, которое приобрел своими трудами». <sup>1</sup>

Фонвизин в конце жизни, уже больной, в своих «Чистосердечных признаниях» вспоминает о Козловском, о своем пребывании в его кружке.

Многое связывало молодых воспитанников Московского университета: и литературные занятия, и свободомыслие, и патристическое желание служить своему отечеству, и, наконец, интерес к последним политическим событиям — созыву Комиссии для сочинения нового Уложения. Дела Комиссии непосредственно коснулись большинства членов кружка: Федор Козловский, братья Николай и Федор Карины, Николай Новиков, Василий Майков были прикомандированы к Комиссии для «ведения письменных дел». В августе 1767 года они отбыли в Москву, где начала свою работу Комиссия. Туда же вместе с Елагиным, состоявшим в свите императрицы, явился и Фонвизин.

В этой атмосфере и родился замысел «Бригадира». Политические события ускоряли движение Фонвизина к сатирическому изображению русской действительности, помогали формированию мировоззрения. Выведя на сцену российских помещиков, Фонвизин высмеивал и судил их с позиций начавшей складываться идеологии русского Просвещения. Так он стал в ряд с такими деятелями, как философ Яков Козельский, писатель и издатель Николай Новиков, ученый, педагог и литератор Николай Курганов.

### 3

Когда написан «Бригадир» — мы точно не знаем. По этому поводу нет единого мнения. Обычно называются две даты — 1766 или 1768 год. В обоих случаях в качестве доказательств приводятся лишь формальные аргументы. Идеинная проблематика «Бригадира» не принималась в расчет при определении года написания. А именно идея комедии, ее тематика прямо ведут нас к эпохе работы Комиссии. Вот почему первая дата — 1766 год — решительно должна быть отвергнута. 1768 год не подкрепляется фактами биографии писателя. Последнее исследование

<sup>1</sup> Н. Новиков. Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб., 1772, стр. 103.

П. Н. Беркова<sup>1</sup> убедительно доказывает, что комедия написана весной 1769 года в Москве.

К тем же выводам пришел и автор данной работы. Вот почему «Бригадир» рассматривается мной как произведение 1769 года на фоне политических проблем, поднятых Комиссией и сатирическими журналами Новикова.

В «Бригадире» действуют две семьи провинциальных помещиков. Образ Ивана стоит в центре комедии.

Этот образ создан воспитанником Московского университета, молодым просветителем, который понял всю антиобщественную сущность жизни, обычаев, культуры и нравов тех дворян, которые живут своекорыстными кастовыми интересами. Поэтом первой удачей Фонвизина в «Бригадире» был образ Ивана. Обогащенный опытом жизни, насыщенной крупнейшими политическими событиями, писатель сумел по-новому взглянуть на проблему воспитания. Он понял — дело не в том, что плоха система «питания», что к карьеризму, неуважению родины ведет и петербургская система воспитания, применявшаяся в дворянских учебных заведениях, понял, что дело не в частных случаях. Иванушка — плод жизненных условий помещиков, «культуры» дворянства. И эти паразитические условия существования воспитывают не только тупого, невежественного и жестокого туеядца, но и холодного, расчетливого эгоиста, циника и развратника, яркого ненавистника отечества, бездушного существа, не знающего рода и племени.

В «Бригадире» Фонвизин весело смеется над уродствами жизни. Иногда и мы улыбаемся, видя скотскую французоманию или идиотически бессмысленную жизнь двадцатилетнего бездельника. Но в большинстве случаев появление Иванушки, его речь вызывают негодование и возмущение. Когда он, «дурачина», по словам отца, заявляет: «я должен... французскому кучеру за любовь мою к Франции и за холодность к русским» или — «тело мое родилось в России, это правда, однако дух мой принадлежит короне французской», когда он говорит «я пренесчастливый человек: живу уже двадцать шесть лет, а имею еще отца и мать», когда он занимается грязным любовным ухаживанием за чужой женой и жестоко оскорбляет мать, — не улыбка, а гнев возникает в душе зрителя и читателя. И в этом заслуга драматурга: образ Ивана строится резко-сатирически и обличительно. Иваны — молодое поколение русских дворян-крепостников — враги Фонвизина.

<sup>1</sup> См.: «Научный бюллетень Лен. гос. университета», 1946, № 13, статья П. Н. Беркова «К хронологии произведений Фонвизина», II. «Бригадир».

Общественный опыт Фонвизина помог углубить характеристику и других персонажей. Главной задачей драматурга стал показ не абстрактных пороков, понятых как уклонение от идеальных норм человека, а реальной практики, живой будничной жизни рядовых членов «благородного сословия». Образы бригадира и его жены, советника с советницей должны были быть живой иллюстрацией к речам Коробьина и Козельского, комедия должна была явиться своего рода «голосом» (так называлось мнение депутата Комиссии) писателя Фонвизина, опровергающего хвастливые, кастовые дворянские речи Щербатовых и Нарышкиных о врожденном благородстве, о высоких моральных достоинствах, самоотверженной службе дворян государству — качества, за которые, по их мнению, «по справедливости» они и наделены правом владения подобными себе людьми.

В «Бригадире» на сцену вышли рядовые представители «благородного сословия» — провинциальные помещики. В отличие от «Недоросля» 1764 года, здесь Фонвизина интересует не столько быт, сколько социальная характеристика персонажей. При этом быт вводится в комедию еще смелее, но он подчинен все той же задаче. Уже первая ремарка — «Театр представляет комнату, убранную по-деревенски. Бригадир, в сюртуке, ходит и курит табак. Сын его, в дезабилье, кобеняся, пьет чай. Советник, в казакине, смотрит в календарь. По другую сторону стоит столик с чайным прибором, подле которого сидит советница в дезабилье и корнете и, жеманяся, чай разливает. Бригадирша сидит (одадь) и чулок вяжет. Софья также сидит одадь и шьет в тамбуре» — вводит нас в атмосферу точно социально обозначенного деревенского помещичьего дома средней руки. Поведение героев — и это было главным новшеством — уже в какой-то мере объясняется их местом в семье: по-хозяйски расхаживающий в чужом доме бригадир; модница и кокетка советница; в стороне сидящая и скромно вяжущая чулок, прибитая своим мужем, бригадирша; наглый и развязный Иван, который даже чай пьет «кобенясь», — эти черты бытового облика персонажей уже являются внешним проявлением их существа.

Все дальнейшее действие комедии раскрывает в полной мере то, что намечено в ремарке. И бригадир, и советник — помещики. Несмотря на разность имущественного положения (бригадир — побогаче, и советник уже мечтает прибрать к рукам его деревеньки), они чувствуют себя равными, и это равенство понимается ими в социальном плане: «мы все дворяне, — мы все равны», — заявляет советница.



Хозяйство в доме бригадира ведет его жена. Глупая и невежественная, она без труда управляет и дворовыми, и деревенскими крепостными. Советник же все держит в своих руках. Оба скупы, властны и жадны до денег. За внешней благопристойностью скрывается хищный облик собственников, готовых перегрызть друг другу горло. Характерна в этом отношении сцена любовного объяснения советника с бригадиршей. Пытаясь объяснить в любви, советник неосторожно произносит роковое слово: «Могу ли я тебя просить», на что, вся насторожившись и ошестинившись, бригадирша отвечает: «Да чего ты у меня просить хочешь? Если только, мой батюшка, не денег, то я всем ссудить тебя могу. Ты знаешь, каковы ныне деньги: ими никто даром не ссужает». Слово «деньги» немедленно заставляет прийти в себя и одурманенного «наваждением» советника: «Не о деньгах речь идет, я сам для денег на все могу согласиться».

И бригадир, и советник в прошлом служили. Бригадир, прослужив не один десяток лет, дотянулся наконец до мало-мальски значительного чина и вышел немедленно в отставку. Единственной целью службы была корысть. Получив чин, он не устает чваниться перед женой, советницей, сыном. Военный, призванный защищать свое отечество, он ни разу не вспоминает ни одной кампании, где бы он отличился, где бы он действительно показал, что служит отечеству, а не своей корысти. От бригадира идет прямая родословная к Скалозубу, полковнику, ловко осуществляющему свою «паркетную» карьеру.

Советник — родня Фамусову. Дворянин-чиновник, взяточник, наглец, ханжа, он, не стыдясь, признается, что целью его службы было приобретательство, личное обогащение. «Меня благословил бог достаточком, который нажил я в силу указов». В разговоре с дочерью советник открыто заявляет, что смысл царской службы в наживе. «Я сам бывал судьей: виноватый, бывало, платит за вину свою, а правый — за свою правду, и так в мое время все довольны были: и судья, и истец, и ответчик».

Показ социальной практики дворян-чиновников прямо продолжал те обличения, с которыми выступали не только Козельский и Коробьин, но и крестьянские депутаты — Чупров, Жеребцов, Олейников и Маслов. Это они с трибуны Комиссии заявляли, что в России господствует беззаконие, что ни государственный крестьянин, ни крепостной, ни горожанин не могут найти правды в суде потому, что там сидят только дворяне. Именно эти выступления депутатов вызывали многочисленные сатирические статьи Новикова в «Трутне» о судьях-взяточниках. Именно эти обличения обеспокоили Екатерину, и она в своем журнале «Вся-

кая всячина» выступила против «шмелей», осмелившихся утверждать, что в России нет правосудия. Прикрывшись псевдонимом Тихона Добросоветова, Екатерина со страниц «Всякой всячины» заявила, что обличения «Трутня» — ложь, что в России, под руководством мудрой Екатерины, неправосудие искоренено, а что если и есть отдельные порочные судьи, то это нельзя подвергать осуждению, ибо взятки берутся по «слабости человеческой», над которой грешно смеяться.<sup>1</sup> Фонвизин, живший весну 1769 года в Москве и оттуда следивший за отважной полемикой одного из своих друзей с монархом, немедленно включился в эту борьбу, заставив своего советника выдавать свои пороки за слабости человеческие. Советник заявляет: «челобитчик толкует указ на один манер, то есть — на свой, а наш брат — судья, для общей пользы, манеров на двадцать один указ толковать может». На возмущение дочери, зачем же он делает преступление, осуждая невинного, советник отвечает в духе объяснения Екатерины: «для того, что все грешны человецы».

Социальная характеристика бригадира и советника позволяла показать, что их пороки — корыстолюбие, жестокость, ханжество, преступность, невежество, развращенность — проистекают из их паразитического существования. Эта же характеристика позволяла показать пороки в своей социальной и исторической конкретности. Поступки бригадира и советника — не отвлеченные пороки, они порождены реальной практикой российского дворянства. Вот почему Фонвизин мог главное свое внимание перенести на изображение моральной развращенности российских помещиков — эта аморальность выступала как следствие образа и уклада их жизни.

Комедия носит памфлетный характер. Долгие годы дворянский идеолог писатель и драматург Сумароков доказывал благородство дворянского сословия, разрабатывал кодекс дворянской чести, взывал к своим собратьям по классу следовать этому кодексу, ибо только в этом сочетании благородства «породы» и благородства «служения» — оправдание их права на чужой труд, на чужую жизнь. Дворянские депутаты, и прежде всего Щербатов и Нарышкин, Вяземский и Мотонис (друг Сумарокова), в течение полутора лет доказывали Комиссии свои политические и юридические права на чужой труд, ссылаясь на благородство происхождения, на знатность и древность своей «породы».

Важнейшей задачей передовой литературы и стала борьба с этой проповедью сословных, кастовых преимуществ, феодальных

---

<sup>1</sup> «Всякая всячина», 1769, стр. 214.

привилегий, оправдываемых «благородством происхождения». Против этого выступил и в Комиссии, и в своих сочинениях Яков Козельский. Николай Новиков создал в «Трутне» целую галерею сатирических образов дворян, развенчивая тех, кто величался своей «породою». Вереница дворян-чиновников, дворян-помещиков, столичных вольмож и щеголей прошла перед глазами читателей, и все они предстали в своем реальном облики невежд, бездельников, бездушных рабовладельцев, развратников и преступников, трутней, общественных паразитов. В лицо дворянскому корпусу бросил Новиков вызов, сказав: «они (крестьяне) работают, а вы их труд ядите». Кичась своим благородством, дворянские идеологи не признавали крестьян за людей, и Новиков гневно и с возмущением писал об этом: «Безрассуд болен мнением, что крестьяне не суть человеки, но крестьяне». «Я человек — они рабы». «От сей вредной болезни» Новиков прописывал рецепт: «Безрассуд должен всякий день по два раза рассматривать кости господские и крестьянские, до тех пор покуда найдет он различие между господскими и крестьянскими». <sup>1</sup>

Фонвизин в своем «Бригадире» продолжил эту борьбу дворянских просветителей с идеологией рабовладельцев. Комедия вывела на сцену не отдельного «недостойного» из дворянского корпуса, как это делал, например, Сумароков, а рядовых и типических представителей российского дворянства. И оказалось, что над их «благородством» можно только весело смеяться, что их поступки могут заставить негодовать: так неприемлемы к ним, реально существующим людям, все эти, созданные для оправдания их паразитизма, кодексы чести, добродетели и т. д. Памфлетность и помогла Фонвизину броско, ярко, неотразимо показать истинное лицо российского помещика. При этом писатель поражал своих противников, действуя самым сильным оружием — правдой и смехом. И в бригадире, и в советнике, и в Иване, именно потому, что они были жизненны, читатели сразу узнавали своих современников. Никита Панин, например, немедленно по прочтении Фонвизиним комедии сказал ему: «Я вижу, что вы очень хорошо нравы наши знаете, ибо бригадирша ваша всем родня». Вяземский через много лет, рассказывая о комедии Фонвизина, сообщал: «Влияние, произведенное комедией Фонвизина, можно определить одним указанием: от нее звание бригадира обратилось в смешное нарицание» <sup>2</sup>. Величайшей заслугой

<sup>1</sup> «Трутень», 1769, л. XXIV.

<sup>2</sup> П. Вяземский. Фонвизин. СПб., 1848, стр. 60.

драматурга было такое изображение русского «благородного» сословия, которое с поразительной силой и художественной убедительностью показало его ничтожество.

Эта политическая задача определила композиционное строение комедии. Стремясь быть верным действительности, Фонвизин вывел на сцену реальных русских помещиков. При этом он понимал, что традиционный в драматургии классицизма любовный сюжет станет сковывать его героев, мешать им полностью проявить себя. Реальные, выхваченные из русской жизни герои должны быть показаны в таком действии и такой обусловленности своих поступков, которые определялись бы самой действительностью. Было ясно, что сюжет, как и человеческие характеры, создает жизнь, а писатель должен увидеть, понять его и сделать главной пружиной своей комедии.

Главным для писателя было обличение уродств русской социальной жизни. Обличая, он, сам дворянин, стоял на новых, просветительских позициях. Больше того, он видел, что был не одинок. Дворяне Козельский и Коробьин выступили одним фронтом с крестьянскими депутатами в своем обличении своекорыстия «благородного сословия». За ними следом войну русским помещикам объявил Новиков. Так Фонвизин начинал чувствовать один из важнейших исторических конфликтов русской жизни — расхождение русского дворянства, вызревание в нем сил, начинающих поднимать бунт против сословности. К началу XIX века этот процесс проявился чрезвычайно ярко и наглядно. Ленин писал: «Дворяне дали России Биронов и Аракчеевых, бесчисленное количество «пьяных офицеров, забияк, картежных игроков, героев ярмарок, псарей, драчунов, секунов, серальников», да прекраснодушных Маниловых. «И между ними, — писал Герцен, — развились люди 14 декабря, фаланга героев, выкормленных, как Ромул и Рем, молоком дикого зверя... Это какие-то богатыри, кованные из чистой стали с головы до ног, воины-сподвижники, вышедшие сознательно на явную гибель, чтобы разбудить к новой жизни молодое поколение и очистить детей, рожденных в среде палачества и рабелепия».<sup>1</sup>

60-е годы — только самое начало этого исторического процесса. Позже Фонвизину суждено было видеть, как из среды дворянства появился первый русский революционер Радищев. В его книге «Путешествие из Петербурга в Москву» путешественник-дворянин разрывает со своим классом, встает на путь

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 18, стр. 9 (В. И. Ленин цитирует статью А. И. Герцена «Концы и начала»).

народной революции, призывает «избить дворянское племя» и казнить монарха. Но путешественник этот был еще одиноким. Радищев был первым и единственным в XVIII веке революционером. В новых исторических условиях — в 10-е годы XIX века, после Отечественной войны, из дворянства выйдет плеяда революционеров. Историческое столкновение этих двух сил — юной революционной России и старой России, России дворянско-крепостнической, — изобразил Грибоедов в комедии «Горе от ума».

Вот почему поиски Фонвизиним реального сюжета привели его к попытке столкнуть две силы в дворянстве: косную, своекорыстную партию крепостников с молодыми деятелями юного дворянского Просвещения России, бригадира, советника, Ивана — с Добролюбовым и Софьей.

Деление действующих лиц на два лагеря в комедии обозначено ясно. Добролюбов и Софья — люди той же социальной среды, что и обличаемые персонажи, но иных убеждений, иной морали. Что же это за люди? Каково их общественное лицо? Существующая в научной литературе точка зрения, что Добролюбов и Софья — традиционные положительные герои классической комедии, глубоко ошибочна. Общий принцип художественного мышления Фонвизина — верность действительности — принес победу и в создании положительных образов. Добролюбов и Софья — это робкая и еще художественно несовершенная попытка изобразить «новых людей», появившихся в России. В сознании Фонвизина этими «новыми людьми» были прежде всего воспитанники Московского университета, по выражению Ломоносова, «национально достойные в науках люди». К 1769 году многие из них уже общественно обнаружили себя, проявив на деле и любовь к отчизне, и служение «общей пользе». Стремление к общественной деятельности, свободомыслие, уважение человеческой природы в людях «низкого состояния», вера в великую силу воспитания — черты, характерные для участников кружка Фонвизина — Новикова. Вот почему идейно-моральный облик Добролюбова и Софьи так похож на облик членов этого кружка.

И Добролюбов, и Софья верят, что «всему причиной воспитание». Они сами воспитаны в уважении к своему отечеству, его языку, нравам и обычаям. Им ненавистен Иванушка, они с презрением именуют его «скотом», «дурачиной». Им свойственно вольномыслие, так характерное для Фонвизина, Новикова, Козельского. Софья, например, говорит в ответ на слова отца, что «ангелы возрадуются на небесах, увидя угождение Софьи бригадирше»: «Как, батюшка! Неужели ангелам на небесах так много

дела до моей свекрови, что они тогда радоваться будут, ежели я ей угождать стану» и т. д.

Добролюбов резко, прямо в лицо взяточнику-советнику говорит: «Корыстолюбие наших лихоимцев перешло все пределы. Кажется, что нет таких запрещений, которые их унять бы могли». В соответствии с политическими воззрениями фонвизинско-новиковского кружка Добролюбов, обличая преступления в судах, всю надежду возлагает на одну монархиню, заявляя, что необходимо прямо и непосредственно обращаться к монархине за защитой: «Мы счастливы тем, что всякий, кто не находит в учрежденных местах своего права, может идти, наконец, прямо к вышнему правосудию».

Только Добролюбов и Софья в этом сборище моральных уроков сохранили человеческие чувства достоинства, чести, участия. Отношения молодых людей чисты и целомудренны. Любовь их выдерживает все испытания. Добролюбов с достоинством заявляет по поводу грязных любовных шашней двух семей: «Их любовь смешна, позорна и делает им бесчестие. Наша же любовь основана на честном намерении и достойна того, чтобы всякий пожелал нашего счастья».

Добролюбов и Софья — единственные, кто проявляет участие к страшной и горькой судьбе Акулины Тимофеевны, этой жертвы семейного деспотизма. И опять эта черта участия к людям забитым, придавленным нуждой и обстоятельствами, к жертвам насилия, это стремление утешить, помочь, эта отзывчивость человеческого сердца, противопоставленные чертовому, скотскому эгоизму и равнодушию Ивана, бригадира, советницы, прямо ведут нас к морали новых людей, к нравственному облику членов новиковского кружка.

Следует заметить, что именно к этому времени мораль «новых» людей получила свое общественное выражение. В новиковском журнале «Трутень» печатались письма на имя издателя, в которых мы встречаем, например, такие выражения: «Вы чувствительны к крестьянскому состоянию», «Вы — прямой друг истинного человечества» и т. д. В «Крестьянских отписках» рассказывается об ужасном, бессердечном помещике Григории Сидоровиче и его тиранству, жестокости и черствости противопоставляются отзывчивость, сочувствие крестьян, которые, сами будучи рабами и нищими, помогают своему разоренному собрату. Наконец в том же «Трутне» помещено письмо писателя Аблесимова Новикову, в котором сообщалось: «Я вам знаком... Я к вам искренен... Я из числа людей, ни откуда помощи не имеющих, и прожив на свете тридцать лет, насилиу сыскал трех человек, знающих и

чувствующих несчастью себе подобных, и коих добродетелями в пользу утесненных нет пределов, или, лучше сказать, нет сил моих оные по достоинству прославить. Они люди молодые, светские, возвышенные на такой почетной степени, на коем подобные им бывают горды и затворяют свой слух от стенаний бедных и беспомощных человеков... мои благодетели, или, правильнее сказать, благодетели всех бедных и утесненных, снисходительны, ласковы, ставят обязанности помогать помощи требующим».<sup>1</sup>

Отзывчивость Добролюбова и Софьи носит именно этот характер, она принадлежит к добродетелям «новых людей», которые «снисходительны», «ласковы» и «ставят обязанности помогать помощи требующим». На сцене появляется Акулина Тимофеевна, оскорбленная — в который раз! — своим мужем. Темная, забитая, с рабской психологией, она все же еще не «оскотинилась» до конца, в ней еще теплится живое чувство забитой и приниженной личности. И она, сама помещица-тиранка, слабо, бесконечно слабо, но все же протестует против насилий и оскорблений. Этот протест выражается всего лишь в жалобе на свою горькую и несчастную судьбу. Софья и Добролюбов обращаются к ней с участием, лаской. Не в первый раз плачет Акулина Тимофеевна от побоев и оскорблений. Но в первый раз облегчает она свое сердце исповедью, ибо впервые встречает человеческое участие и утешение. Бригадирша рассказывает о печальной истории капитанши Гвоздиловой, которую муж, по словам Акулины Тимофеевны, «веришь ли богу, мать моя, что гвоздит он, гвоздит ее, бывало, в чем душа останется, а ни дай, ни вынеси за что». Ужас, показывает Фонвизин, не в том только, что существует такое положение, когда бригадиры и Гвоздиловы до полусмерти избивают своих жен, а главное в том, что условия помещичьей жизни рождает рабов, что побои и страдания рождают не протест, а приниженное послушание и равнодушие к своей и чужой судьбе. И страшным приговором самой себе звучат последние слова Акулины Тимофеевны: «Ну, мы, наше сторона дело, а ино наплачешься, на нее (Гвоздилову. — Г. М.) глядя». И эта рабская приниженность возмущает Софью, как истинно нового человека, и она с негодованием заявляет: «Пожалуйста, сударыня, перестаньте рассказывать о том, что возмущает человечество».

Значение положительных героев Добролюбова и Софьи именно, и прежде всего, в их верности действительности, в том, что это первая попытка изобразить реально появившихся в обществе «новых людей». И здесь Фонвизин рвет с нормами класси-

<sup>1</sup> «Трутенъ», 1769, л. XXIX.

цизма, стремясь и в положительных образах быть верным жизни. Но художественная слабость этих образов, проявляющаяся прежде всего в том, что они даны вне действия, что у них нет дел, определена тем, что Фонвизин изобразил общественное явление, еще только обозначившееся. Еще в самой жизни неясна была та роль, которую займут «новые люди» среди дворян в политической жизни страны.

Эта слабость не позволила драматургу превратить противоречие двух лагерей в их борьбу. Отсутствие столкновений двух групп лишило комедию нового сюжета. Действие, в силу этого, пошло по другой линии, обусловленной сатирическим замыслом показать ничтожность, невежество, паразитизм российских помещиков. Для этой цели Фонвизин приспособил традиционный любовный сюжет, превратив и его в орудие своей сатиры.

Наивно полагать, что сюжетом «Бригадира» является история соединения любящих друг друга Софьи и Добролюбова. Их любовь — вне действия комедии. Изъятие этой линии ничего не изменит в развитии пьесы.

Действие в «Бригадире» происходит лишь в стане обличаемых. Их-то всех и связывает любовный сюжет. Но, как мы уже знаем, любовь их «смешна, позорна и делает им бесчестие». Советник и бригадир, Иванушка и советница давно утратили человеческий облик, чувство личности давно стерто в них животным эгоизмом, скотским самодовольством. Они не способны на истинное человеческое чувство, в частности на любовь. Это явление одним из первых увидел Новиков, и в «Трутне», а затем в «Живописце» появилась серия сатирических образов дворян, которые подменили любовь пошлым и грязным ухаживанием, не достойным человека, циничным и откровенным развратом. Появился даже термин у модников столичного дворянского общества — «махаться». Вот рассуждение столичной модницы, которой тщатся подражать не только советница и Иван, но и сам бригадир с советником: «Ха-ха-ха. Ах, мой кюр, ты уморил меня! Он живет три года с женою, и по сю пору ее любит. Перестань, душенька, это никак не может быть: три года иметь в голове своей вздор... Ах, как он славен: с чужой женою и помахать не смеет, еще и за грех ставит. Прекрасно».<sup>1</sup>

Именно это же заметил Фонвизин по приезде своем в Петербург, о чем с горечью писал в Москву своей сестре: «Странное дело! Ты не поверишь, матушка, что с нынешнего нового года все старые дураки новые дурачества понаделали! Например, Шепел.,

<sup>1</sup> «Живописец». СПб., 1772, стр. 75.



женатый на Рубанов. разводится с женою... Графа А. А. Бестуж. застал я здесь в покаянной, куда посажен он каяться в том, что не поступал он по правилам здравого рассудка, хотя никто не помнит того, чтобы какой-нибудь род разума отягощал голову его сиятельства (каяться графа Бестужева заставили за то, что, женившись на княжне Долгоруковой, он долго издевался над ней, избивал и, наконец, обобрав, выгнал из дому. — Г. М.). Жена господина Деденева закричала здесь караул, схав по большой улице. Она и действительно имела к тому законную причину, затем что везли ее в прорубь по приказанию мужа ее». И так без конца. Естествен был вывод: «Принужден я иметь дело с злодеями или дураками... Нет мочи более терпеть... Честному человеку жить нельзя в таких обстоятельствах, которые не на чести основаны». Эти впечатления жизни меняли не только характер Фонвизина-человека, но и формировали сатирический склад таланта Фонвизина-драматурга. «Я не знаю сам, отчего прежний мой веселый нрав переменяется на несносный. То самое, что прежде всего меня здесь смешило, ныне бесит меня». <sup>1</sup>

Соответственно нравственному облику тех, кто, по словам Фонвизина, «превосходит уже всякую скотину», любовный сюжет претерпевает изменения. По законам нормативной поэтики классицизма в сочинениях, где действовали отвлеченные и умозрительные персонажи, любовный сюжет должен был помогать создавать образцы добродетелей и служить примером исполнения кодекса дворянской чести. В жизни действуют не отвлеченные герои, но советники и бригадиры, Иванушка и советница. И не любовь, а «маханье» связывает этих «скотов». Так, любовная интрига «Бригадира», подменившая любовный сюжет, оказывается реалистической, выхваченной из действительности и потому отвечающей идейному замыслу сатирического обличения «благородного сословия». И это было победой Фонвизина-драматурга.

Любовное «маханье» связало в единый клубок всех отрицательных персонажей. Иван заводит интригу с советницей, советник с приказной изворотливостью ухаживает за Акулиной Тимофеевной, Игнатий Андреевич приемами заправского солдафона «штурмует» советницу, решительно готовясь оттеснить конкурента-сына. Любовная интрига вскрывала существенную сторону жизни русского дворянства, его разнузданный и циничный разврат. Бесстыдство этих лиц, их закоренелая безнравствен-

---

<sup>1</sup> Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина, стр. 380, 381.

ность подчеркиваются еще и тем, что любовным «маханьем» занялись семейные люди, съехавшиеся для сговора своих детей, и главное — гнусным, «оскорбляющим человечество» соперничеством отца и сына. Соперничество служит для Фонвизина ярким и убедительным средством показывать идейное единство и моральную общность как невежественных, неграмотных крепостников, так и новомодных воспитанников иностранных учителей, поклонников французских мод и французской культуры. Отец и сын, перебивающие друг у друга право «махаться» с чужой женой, достойны равного презрения и вызывают равное негодование. Больше того, мы понимаем, что дело тут не в воспитании только, ибо оно у Иванушки и Игнатия Андреевича было крайне несходным, а в паразитическом характере их существования.

Несомненно, что перекрестная любовная интрига, накрепко связывающая всех действующих лиц (исключая Добролюбова и Софьи), откровенно памфлетна. И в этом сказалась активность писателя-сатирика, которого уже все «дворянские дурачества» не смешат более, «а бесят».

«Бригадир» — комедия, и первая комедия воистину русская, и первая комедия подлинно веселая. Пушкин очень высоко ценил веселость и крайне сожалел, что в русской литературе так мало истинно веселых сочинений. Вот почему он с любовью отметил эту особенность дарования Фонвизина, указав на прямую преемственность Фонвизина и Гоголя. Говоря о гоголевских «Вечерах на хуторе близ Диканьки», Пушкин писал: «Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина».<sup>1</sup>

Сопоставление Пушкиным Гоголя и Фонвизина не случайно. Гоголь, создатель русской классической реалистической комедии, тесно связан с Фонвизиным. Фонвизин начинал то, что Гоголь завершил. В частности, Фонвизин первым сделал решительный шаг в сторону реализма и в области комической. «Бригадир» написан в период расцвета русского дворянского классицизма. Основатель школы и создатель русской трагедии и комедии, Сумароков в канун появления «Бригадира» (1764—1768) написал шесть новых пьес. Сумароковские комедии составляли главный репертуар русского театра. Многочисленные переводы, появившиеся лукинские «склонения на русские нравы», а в дальнейшем комедии Княжнина и Николева — утверждали в основном принципы комического, определенные и выработанные классицизмом.

Поэтика классицизма игнорировала живую жизнь. И все же

---

<sup>1</sup> «Современник», т. 1. 1836, стр. 312.

в комедию она врывается более настойчиво и интенсивно, чем в трагедию. Появлялись имена русских героев, конкретная сатира «на лицо», «на личность», как тогда говорили. Осмеивавшиеся общие пороки таили в себе все больше намеков на реальные происшествия и события русской жизни, на практику дворянско-самодержавного общества. Но комическое менее всего оказывалось связанным с жизнью. Оно всегда определялось априорными правилами. Правилom стало введение в комедию, начиная с Мольера, приемов буффонады, фарса. Потасовка, как акт комического, вошла в обиход и в комедийную практику Сумарокова и Княжнина. Смешное возникало от приемов памфлета в комедиях «на личность». Сатирический образ в такой комедии лишался своего обобщенного, типического значения. Комическое возникало из угадывания в конкретном сатирическом облике реального прототипа. Традиционным приемом в поэтике комического являлось недоразумение, знаменитое *qui pro quo*. Эти недоразумения, вытекавшие из того, что одно принимали за другое, порождались нереальными жизненными обстоятельствами. Они были условны и привносились в действие, создавая живость и эффект несоответствия — этой основы комического.

Наконец, огромное значение в достижении эффекта комического в классицизме имел язык. Нормативная поэтика устанавливает высокие и низкие жанры. За каждым жанром закрепляется строго определенная тема. Тема должна была быть выраженной соответствующим языком. Комедия — «низкий» жанр. В нее вводилась, относительно, конечно, реальная, «грубая действительность». Язык персонажей нередко принимал даже натуралистический характер, передавая просторечие, особенно когда это касалось крестьян. Но при этом, по законам поэтики, реальная жизнь вводилась в комедию лишь под знаком порока, как «низкая», грубая действительность. В этом своем качестве она представляла собой объект комического. На сцене появлялся мужик и начинал говорить стихами, и притом грубым языком. Это несоответствие рождало смех. Социальная природа таких законов поэтики очевидна — это была помещичья насмешка над жизнью и бытом крепостных.

Внимание Фонвизина к реальной действительности, желание вывести на сцену живые образы русских дворян, стремление показать их ничтожество, их убогость, их уродство и паразитизм определили новаторство драматурга и в области комического. Главным отступлением писателя от правил классицизма был отказ от искусственного привнесения комических ситуаций в действия реальных лиц. Поэтому в комедии отсутствуют потасовка,

недоразумения, переодевания, то есть условные комические эффекты, переходившие из пьесы в пьесу, чуждые духу и природе изображавшихся на сцене действующих лиц.

Отказывается Фонвизин и от сатиры на личность — его образы глубоко правдивы и сила их в типичности. Нет и традиционного в классицизме несоответствия в языке — герои его говорят свойственным им языком, притом речь их социально дифференцирована. Чужда Фонвизину и насмешка над бытом простого народа.

Идея комедии — обличение русского дворянства, принцип верности драматурга действительности в образах и сюжете определили и стремление сделать комическую ситуацию жизненной, вытекающей из поведения действующих лиц.

Так, объектом комического стал дворянский корпус, не отдельные исключения, а типические образы дворян-помещиков. Содержание комического определялось идеей комедии — обнаружением ничтожности, паразитической жизни, скотской морали, духовного убожества тех, кто спесиво провозглашал себя «благородным сословием». Обнаруживалась эта ничтожность в ситуациях, рождавшихся из реальных, внутренне оправданных столкновений действующих лиц. Как уже говорилось, всех отрицательных персонажей связывает любовная интрига. Развитие интриги, определявшееся показом морального облика русских помещиков, и создавало комические ситуации, в которых комизм служит средством социального обличения.

Любовное «маханье» между Иванушкой и советницей внутренне оправдано. Оба — галломаны; у них равное понятие о чести, достоинстве, добродетели. Советница говорит Иванушке: «Ах, радость моя! Мне мило твое чистосердечие; ты не щадишь отца своего! Вот прямая добродетель нашего века». Иванушка сообщает советнице свое мнение по поводу постоянства его невесты Софьи: «Она постоянна! Несносная беда! Клянусь вам, что ежели это в ней, женясь, примечу, то в ту же минуту разведусь с ней. Постоянная жена во мне ужас производит. А! мадам! Ежели бы вы были жена моя, я бы век не развелся с вами». На сие замечание Иванушка получает достойный ответ: «Ах, жизнь моя! Я думаю, что и ты не наскучил бы мне лишними претензиями». Именно на этой аморальной основе и завязывается интрига, в развитии которой раскрывается отвратительная сущность героев.

Игнатий Андреевич — человек без моральных устоев. Развратный, грубый и жестокий, он, приехав в семейный дом, не желает терять времени даром и немедленно начинает «штурм» мо-

лоденькой советницы. «Маханье» и здесь обусловлено характером бригадира. И этот же характер рождает комические ситуации. Отец и сын — соперники в борьбе за жену друга, к которому приехали, чтобы сватать его дочь. Комизм здесь — сильное оружие Фонвизина в обличении и обнаружении гнусности и уродства жизненных устоев российского дворянства. Те же ситуации и в изображении советника в его интриге с Акулиной Тимофеевной.

Широко использовал Фонвизин и принцип языкового несоответствия. Но в «Бригадире» несоответствие это приобрело новое качество. Всем памяты любовные объяснения героев «Бригадира» — они главные очаги комического. Игнатий Андреевич, всю свою жизнь занимавшийся экзерцициями на плацу, говорит отрывисто, грубо, почти одними военными терминами. Его сын с идиотской настойчивостью, без смысла и понимания твердит французские слова, воистину наследуя своему отцу, который, по словам бригадира, «все слова выговаривает так чисто, так речисто, как попугай».

Советник-судья, взяточник, крючкотвор, приказный, ханжа-богомол пересыпает свою речь приказными выражениями, фразами из священного писания. И вот людей, говорящих на условном жаргоне, Фонвизин заставляет объясняться, показывая их тщетные усилия понять друг друга. При этом следует отметить одну важную особенность: все они проявляют трогательную понятливость, когда идет речь о деньгах, о карьере, о деревеньках, о необходимости драть с мужика три шкуры. Но как только они заговаривают о человеческих чувствах, они выступают перед нами в своем неповторимом идиотизме, порожденном всем строем их паразитической жизни, в своем духовном убожестве. Игнатий Андреевич объясняется в любви советнице по всем правилам «фрунтовой экзерциции», и ответом ему служит идиотическое недоумение советницы, силящейся уразуметь непонятные ей слова:

Б р и г а д и р. ...Я, матушка, с тобой давно уже поговорить хотел, да проклятый сын мой с безделками своими мешал мне всякий раз; и ежели тебе угодно, то я его завтра же за это без живота сделаю.

С о в е т н и ц а. За что, сударь, хотите вы его так изувечить?

Б р и г а д и р. За то, что, может быть, без него я давно бы тебе сказал мой секрет и взял бы от тебя ответ.

С о в е т н и ц а. Какой секрет? Какой ответ?

Б р и г а д и р. Я чинов не люблю, я хочу одного из двух: да или нет.

С о в е т н и ц а. Да чего вы хотите? Что вы так переменялись?

Б р и г а д и р. О, ежели бы ты знала, какая теперь во мне тревога, когда смотрю я на твои бодрые очи.

Советница. Что это за тревога?

Бригадир. Тревога, которой я гораздо больше опасаясь, нежели идучи против целой неприятельской армии. Глаза твои мне страшнее всех пуль, ядер и картечей. Один первый их выстрел прострелил уже навывлет мое сердце, и прежде, нежели они меня ухлопают, сдаюсь я твоим военнопленным.

Советница. Я, сударь, дискуру твоего вовсе не понимаю, и для того, с позволения вашего, я вас оставляю.

Бригадир. Постой, матушка. Я тебе вытолкую все гораздо яснее: представь себе фортецию, которую хочет взять храбрый генерал; что он тогда в себе чувствует? Точно то теперь и я. Я, как храбрый полководец, а ты моя фортеция, которая как ни крепка, однако все брешу в нее сделать можно.

Еще более комична и зла сцена объяснения советника с Акулиной Тимофеевной:

Советник. Ох!

Бригадирша. О чем ты, мой батюшка, вздыхаешь?

Советник. О своем окаянстве.

Бригадирша. Ты уже и так, мой батюшка, с поста и молитвы скоро на усопшего походить будешь, и долго ли тебе изнуять свое тело?

Советник. Ох, моя матушка! Тело мое еще не изнурено. Дал бы бог, чтоб я довел его грешным моим молением и пощением до того, чтоб избавилось оно от дьявольского искушения: не грешил бы я тогда ни на небо, ни пред тобою.

Бригадирша. Передо мною?.. А чем ты, батюшка, гресишь предо мною?

Советник. Оком и помышлением.

Бригадирша. Да как это грешат оком?

Советник. Я грешу пред тобою, взирая на тебя оком...

Бригадирша. Да я на тебя смотрю и обем. Неужели это грешно?

Советник. Так-то грешно для меня, что если хочу избавиться вечных мук на том свете, то должен я на здешнем походить с одним глазом до последнего издыхания. Око мое меня соблазняет, и мне исткнуть его необходимо должно, для душевного спасения.

Бригадирша. Так ты и вправду, мой батюшка, глазок себе выколоть хочешь?

Советник. Когда все грешное мое тело заповедям супротивляется, так, конечно, и руки мои не столь праведны, чтоб одна взялася исполнять писание; да я страшусь теплыя веры твоего сожителя, страшусь, чтоб он, узрев грех мой, не совершил на мне заповеди божией.

Бригадирша. Да какой грех?

Советник. Грех, ему же вся смертные поработилися. Каждый человек имеет дух и тело. Дух хотя бодр, да плоть немощна. К тому же несть греха, иже не может быть очищен покаянием... (С нежностью.) Согрешим и покаемся.

Бригадирша. Как не согрешить, батюшка! Един бог без греха.

Советник. Так, моя матушка. И ты сама теперь исповедуешь, что ты причастна греху сему.

Бригадирша. Я исповедуюся, батюшка, всегда в великий пост на первой. Да скажи мне, пожалуй, что тебе до грехов моих нужды?

Советник. До грехов твоих мне такая же нужда, как и до спасения. Я хочу, чтоб твои грехи и мои были одни и те же, и чтоб ничто не могло разрушить совокупления душ и телес наших.

Бригадирша. А что это, батюшка, совокупление? Я церковного-то языка столько же мало смышлю, как французского. Ведь кого как господь миловать захочет. Иному откроет он и французскую, и немецкую, и всякую грамоту; а я, грешная, и по-русски-то худо смышлю. Вот с тобою не теперь уже говорю, а больше половины речей твоих не разумею. Иванушку и твою сожигальницу почти головою не разумею. Коли чью я речь больше всех разберу, так это своего Игнатия Андреевича. Все слова выговаривает он так чисто, так речисто, как попугай... Да видал ли ты, мой батюшка, попугаев?

Советник. Не о птицах предлежит нам дело, дело идет о разумной твари. Неужели ты, матушка, не понимаешь моего хотения?

Бригадирша. Не понимаю, мой батюшка; да чего ты хочешь?..

Налицо в данной сцене несоответствие, которое является основой комического. Только здесь мы видим иную, реальную природу этого несоответствия. Речь советника и бригадира не соответствует своему назначению — любовному объяснению. Но это несоответствие не привнесено, не определено априорными законами нормативной поэтики. Оно рождено духовно убогой природой российских помещиков, наблюдаемых Фонвизиным. Оно определено социальной практикой, общественным бытием героев. Так Фонвизин одержал еще одну победу на пути к реалистической комедии. Вот почему Пушкин видел связь между веселостью Гоголя и Фонвизина — их сближала верность действительности.

#### 4

Русское Просвещение, как мощное идеологическое движение, складывалось в борьбе с деспотическим режимом Екатерины II, с реакционной легендой о будто бы просвещенном характере русского самодержавия. Крестьянская война 1773—1775 годов была последним (после поражения в Комиссии по составлению нового Уложения и выступлений Козельского, Новикова, Радищева в 1768—1775 годах) и самым мощным ударом по легенде о просвещенном характере русского абсолютизма. Крестьянское восстание выявило в небывалых дотоле масштабах деспотизм русского самодержавия, его реакционно-феодалный характер. Все дальнейшее (после 1775 года) развитие русской литературы проходит под знаком решения тех вопросов и политических проблем, которые были поставлены жестоко разгромленным крестьянским движением.

Первым произведением Фонвизина, написанным после разгрома восстания Пугачева, были так называемые «Письма из Франции».

Фонвизин, занимая к этому времени большой государственный пост (секретарь Коллегии министерства иностранных дел, ближайший помощник министра Панина), отправляется в 1777 году в путешествие по Европе. Несомненно, поводом к путешествию были политические события: в это время шла война за независимость Америки от колониального владычества англичан, и в Париже сочувствовали американцам. Вот почему Фонвизин большую часть времени проводит во Франции, в частности — в Париже.

О всех европейских событиях, о своих французских впечатлениях Фонвизин стал подробно извещать брата министра, Петра Панина, и свою сестру. Письма эти, подлинно художественные произведения, не имели частного характера. Они были рассчитаны на тех передовых дворян, которые были близки к кружку Панина и к дому сестры писателя в Москве.

В письмах Фонвизин с небывалой дотоле силой защищал и отстаивал русскую культуру от вредных чужеземных влияний. В творчестве Фонвизина этой поры преобладающее значение приобретает тема власти, двора, русского самодержавия. Ненавидя деспотизм Екатерины и сочувствуя бедствующему в рабстве народу, негодуя на политику, разоряющую страну, Фонвизин в то же время ограничен в своей протестующей сатире. Трезво оценивая политику Екатерины, он ясно понимал безрассудство своих надежд — дожидаться исправления положения волей монархини. Но вместе с тем он беспрепятственно развивал излюбленную мысль об идеальном монархе, власть которого ограничена законами. Оттого в его творчестве перемежаются «Слово похвальное Марку Аврелию» с сатирой, «Придворная грамматика», «Недоросль», в конце которого Фонвизин высказал утопическую надежду на просвещенного монарха, с резким и категорическим «Рассуждением», которое опять-таки было не чем иным, как обращением к монарху, на этот раз — к Павлу. И вместе с тем совершенно очевидно, что в этот период творчества Фонвизин главной своей задачей делает борьбу с политикой русского самодержавия.

Плод точных и трезвых наблюдений, «Письма из Франции», пожалуй, впервые давали русскому читателю правдивую картину быта и нравов, политического и экономического положения, культуры и жизни французского общества накануне буржуазной революции. Белинский поразительно точно уловил это: «читая их, вы чувствуете уже начало французской революции в этой



страшной картине французского общества, так мастерски нарисованной нашим путешественником». <sup>1</sup> Нарисованная писателем картина жизни Франции, слывшей в России образцом, заставляла задумываться над многими существенными вопросами, возбуждала интерес к явлениям русской жизни, русской истории, русской культуры, а порой и национальную гордость.

Во Францию Фонвизин приехал совершенно непредубежденным человеком. Много слышавший об этой стране, он хотел сам, лично все осмотреть, изучить, понять, оценить. Отсюда — неустанная деятельность во время путешествия. Он не был праздным гулякой и не увлекался пышными приемами, которые устраивала ему дворянская знать в провинции, где приходилось проживать по несколько недель. Он не последовал и примеру Дидро, который во время пребывания в Петербурге пожелал изучать неизвестную ему страну из окон императорского дворца или императорской кареты.

Фонвизин посещает фабрики и суды, церкви и больницы, библиотеки и музеи, читает книги по истории, экономике и коммерции Франции, изучает юриспруденцию, литературу, философию; не стремится в Версаль, но встречается с учеными, администраторами, писателями, заводит разговоры со встречными людьми, расспрашивает обо всем, и — важнейшая черта фонвизинского путешествия — он рассказывает сам о своем отечестве, о русском народе, русской литературе, русском языке, русском климате, поражаясь всякий раз тому, как обидно и беспричинно мало знают во Франции о России.

В своих суждениях Фонвизин объективен. Только что въехав во Францию, он немедленно с радостью отмечает: «Дороги в сем государстве очень хороши». Посетив лионские «фабрики шелковых изделий», он приходит к выводу: «По справедливости сказать, сии мануфактуры в таком совершенстве, до которого другим землям доходить трудно». Приглядываясь к французскому дворянству, он, сам дворянин, обличавший невежество и паразитизм русского «благородного» сословия, делает заключение — французское дворянство не лучше. «При невероятном множестве способов к просвещению, глубокое невежество весьма нередко. Оно сопровождается еще и ужасным суеверием. Попы, имея в своих руках воспитание, вселяют в людей, с одной стороны, рабскую привязанность к химерам, выгодным для духовенства, а с другой — сильное отвращение к здравому рассудку. Таково почти все дворянство».

<sup>1</sup> В. Белинский. Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. XI, стр. 205.

Все, что видел, все, что замечал Фонвизин, — он всегда сравнивал с порядками у себя «дома». Вот отчего он использует любую возможность, чтобы обрушиться на «злоупотребления» и «неустройства» екатерининского правления. Обследовав суды, Фонвизин пишет: «Здесь злоупотребления и грабежи, конечно, не меньше у нас случающихся», «В рассуждении правосудия вижу я, что везде одним манером поступают». Общий же вывод о Франции, изнывающей под тираническим режимом Людовика XVI, опутанной властью фаворитов, продажных воров-чиновников, — это уже страстное обвинение не только деспотического правления французского короля, но и русской самодержицы. «Рассматривая состояние французской нации, научился я различать вольность по праву от действительной вольности. Наш народ не имеет первой, но последнею во многом наслаждается. Напротив того, французы, имея право вольности, живут в сущем рабстве... Каждый министр есть деспот в своем департаменте. Фавориты его делят с ним самовластье и своим фаворитам уделяют». «Неправосудие во Франции тем жесточе, что происходит оно непосредственно от самого правительства и на всех простирается... Народ в провинциях еще несчастнее, нежели в столице. Судьба его зависит главнейшее от интенданта: но что есть интендант? Вор, имеющий полномочие грабить провинцию безотчетно»,<sup>1</sup> и т. д. Все это, как нетрудно заметить, уже предвещает нам злую сатиру Фонвизина на двор и Екатерину, известную под заглавием «Всеобщая придворная грамматика».

Зоркий глаз писателя отметил и новый характер складывавшихся буржуазных отношений с их господством «чистогана» и властью денег. Все — и дворяне, и духовенство, и торжествующие буржуа — заражены были «корыстью» и жаждой денег.

## 5

Местом деятельности новиковского просветительского центра в 80-е годы была Москва. В Петербурге в те же годы развивают огромную деятельность сразу несколько просветителей: Фонвизин, группа авторов, объединившихся вокруг журнала «Зеркало света» и его издателя Федора Туманского, Крылов, Кречетов со своим «Обществом» и Радищев, издавший в конце десятилетия несколько своих сочинений.

---

<sup>1</sup> Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина, стр. 348.

Не сумев подняться до понимания и оправдания народных восстаний, не разрывая со своим классом, Фонвизин в 80-е годы все же твердо и окончательно стал на просветительские позиции и развернул острейшую политическую борьбу с екатерининским самодержавием. То обстоятельство, что Фонвизин не смог окончательно разорвать с дворянством, наложило отпечаток на его убеждения. Так, в своих сочинениях он будет отстаивать право просвещенного дворянства на роль духовного вождя нации, должного в реальных исторических условиях той эпохи «корпусом представлять нацию». Но это обстоятельство не дает права зачислять его в число деятелей дворянской фронды, лидером которой был Никита Иванович Панин.

Внимательное изучение высказываний Фонвизина о дворянстве позволяет прийти к заключению, что он дает довольно вольное (в смысле сословно-классового понимания) и крайне субъективное толкование прав дворянства, которое лишено узко-сословного своекорыстного характера. В понимании Фонвизина дворяне — лучшие люди отечества, наделенные не столько правами, сколько обязанностями перед родиной и нацией.

Социологические и политические воззрения Фонвизина с наибольшей ясностью и четкостью сформулированы в двух «рассуждениях»: «Рассуждение о третьем чине» и «Рассуждение о непременных государственных законах». Литературоведы игнорировали первое «Рассуждение»; его даже не включали в собрания сочинений писателя. В то же время П. А. Вяземский, как известно, хорошо осведомленный исследователь, в своей книге о Фонвизине категорически пишет о принадлежности «Рассуждения» автору «Недоросля»: <sup>1</sup> «Известно также, что он переводил, и вероятно по поручению начальства, книгу: «О вольности французского дворянства и о пользе третьего чина»; тут же приложено и «Рассуждение о третьем чине». Сей труд, писанный рукою Фонвизина, должен храниться в Московском главном архиве Министерства иностранных дел». <sup>2</sup>

«Рассуждение» интересно тем, что в нем содержится обширная программа социально-экономических преобразований, которые должны быть осуществлены в результате реформ самодержавно-феодального строя России. Содержание «Рассуждения» чрезвычайно близко фонвизинским убеждениям, которые нам известны по другим его бесспорно оригинальным произведениям. «Рассуж-

<sup>1</sup> К. В. Пигарев в своей книге «Творчество Фонвизина» высказывает предположение, что это «Рассуждение» не оригинальное сочинение Фонвизина, а перевод. С доводами исследователя пока трудно согласиться.

<sup>2</sup> П. А. Вяземский. Фонвизин, стр. 283.

дение» — без указания имени автора — было впервые опубликовано в 1882 году.<sup>1</sup>

В экономической и общественной жизни России Фонвизин полагает необходимым существование трех классов: дворянства, «народа земледельческого», то есть крестьян, и «третьего чина» (купцы, заводчики, «художники», то есть ремесленники, и т. д.). Дворянство, в соответствии с концепцией Фонвизина, стоит во главе нации. В существующих исторических условиях «народ пресмыкается во мраке глубочайшего невежества», он не просвещен, «нация еще не приготовлена» к введению в России полной свободы. Великую миссию просвещения народа и возлагает Фонвизин на дворянство.

Фонвизин проявляет не только глубокое понимание огромного значения в жизни страны крестьянства и «третьего чина», но и уважение и восхищение деятельностью, энергией, талантами крестьян и тех, кто составляет «третий чин». «Народ земледельством своим производит плоды, различных сортов товары, первые материи богатства». «Третий чин, составляя одно с народом, от коего происходит сам, и который оного привлекает, старается о мануфактурах, устанавливает промены вещей, оценивает товары, учреждает оных расходы».

Фонвизин чужд сословно-кастового взгляда на крестьян. Для него народ — земледельцы, ремесленники, купцы — «убежище наук и освященное место человеческого познания». Дворяне, как свидетельствует опыт, проявляют успехи в науках. Но это не значит, что люди из народа не способны быть учеными или добродетельными. Наоборот, «нет такого рода заслуг и добродетели, которых бы не произвел третий чин».

Сопоставляя дворянство и «третий чин», Фонвизин с воодушевлением отмечает, как условия жизни позволяют людям «третьего чина» превосходить дворян и в знаниях, и в добродетелях. «Благородные имеют, без сомнения, похвальные качества, но иногда не достает им случая производить оные в действо. Напротив того, третий чин упражняется ежедневно в благоразумии, честности, изобильном вспомоществовании, точности, постоянстве, терпении и правосудии». Высоко ценя общественную и экономическую роль земледельца и «третьего класса» в жизни страны, отмечая их высокие нравственные качества, Фонвизин выдвигает свое понимание необходимых условий, при которых процветало бы отечество. Решающим Фонвизин считает восстановление вольности нации, вольности всех сословий. В «Рассуждении о

---

<sup>1</sup> Архив Воронцова, т. XXVI.

непременных государственных законах» Фонвизин категорически заявляет: «При исследовании, в чем состоит величайшее благо государств и народов и что есть истинное намерение всех систем законодательств, найдем необходимо два главнейшие пункта, а именно: ... *вольность и собственность*».<sup>1</sup>

В «Рассуждении о третьем чине» эта мысль еще более детализована — вольность нужна дворянству, «третьему чину» и крестьянству. Рабство и крепостное право ненавистно Фонвизину. Он неоднократно выступал против того строя, где «люди составляют собственность людей, где человек одного состояния имеет право быть вместе истцом и судьей над человеком другого состояния, где каждый, следственно, может быть навсегда или тиран или жертва».<sup>2</sup> Он с горечью писал о том, что народ «носит безгласно бремя жадного рабства». «Рабство» у Фонвизина — это крепостное право. Мужественно, со сцены, устами Стародума, Фонвизин заявил: «Угнетать рабством себе подобных незаконно». О русском крепостном праве, как рабстве, писали и Новиков, и Радищев. Русские просветители сознательно называли реальную практику русских крепостников рабовладением, а крепостное право — рабством. Вспомним, что Новиков в одном из первых своих сочинений «Отрывок путешествия» писал: «Бедность и рабство повсюду встречались со мною в образе крестьян». Для Радищева русские крестьяне — рабы, русское крепостное право — рабство. Закономерно Ленин считал, что русское крепостничество превратилось в рабство, что оно «ничем не отличалось от рабства».<sup>3</sup>

Вот почему глубоко неправы те исследователи, которые считают, что Фонвизин не выступал против крепостничества, но только против излишеств крепостного права — рабства. Так, К. В. Пигарев, например, пишет: «Как показывает общая идейная направленность «Недоросля», понятие «рабство» в сознании Фонвизина не покрывало собою понятия крепостного права».<sup>4</sup> Вопрос этот между тем решающий. Если Фонвизин выступает против излишеств крепостного права, а не против самого права

<sup>1</sup> «Русская проза XVIII века», т. 1. Гослитиздат, 1950, стр. 536—537.

<sup>2</sup> «Русская проза XVIII века», т. 1, стр. 537. Нельзя не вспомнить следующих слов Радищева из «Путешествия»: «Помещик в отношении крестьянина есть законодатель, судия, исполнитель своего решения и, по желанию своему, истец, против которого ответчик ничего сказать не смеет. Се жребий заклепанного во узы, се жребий заключенного в смрадной темнице, се жребий вола во ярме».

<sup>3</sup> В. И. Ленин. Соч., т. 29, стр. 439.

<sup>4</sup> К. В. Пигарев. Творчество Фонвизина, стр. 179.

«угнетать себе подобных людей», то он либерал, деятель дворянской фронды, единомышленник Панина. В конечном счете, концепция К. В. Пигарева и сводится к установлению идейной близости Фонвизина и Панина. В действительности Фонвизин выступал против рабства не как либерал, а как просветитель. Вместе с ним против язвы социальной жизни России — крепостничества, рабства выступали и Новиков, и Радищев. Точно так же утверждение Фонвизина — крестьяне подобные дворянам люди — полностью совпадает с мыслью, которая неоднократно высказывалась Новиковым и Радищевым. Новиков писал: «Дворяне не что иное, как люди, которым государь вверил некоторую часть людей же, во всем им подобных». <sup>1</sup> Радищев заявлял: «Зверский обычай поработать себе подобного человека». Обращаясь к дворянам-помещикам, он восклицал: «Разрушьте окопы братии вашей, отверзите темницу неволи и дайте подобным вам вкусити сладости общежития». <sup>2</sup>

Выступая против угнетения человека человеком, против общественного строя, где «люди составляют собственность людей», Фонвизин в то же время считал, что в создавшихся реальных условиях, когда народ еще невежествен, освободить крепостных сразу нельзя. Поэтому и выдвигается требование «приготовить нацию». В «Рассуждении о третьем чине» разработана подробно программа такого приготовления: «третий чин» вербуются из числа земледельцев. Став ремесленником, купцом, человек приобретает право на свободу. В стране должны быть созданы цеха из ремесленников, и «каждый цех должен купить освобождение всем своим членам». Крестьяне должны получать право на образование своих детей в университетах; каждый окончивший университет получал свободу: «Равным образом все те, кои упражняясь с успехом в науках, обучатся в университете высшим наукам, как-то: юриспруденции, философии, математике, медицине, хирургии, аптекарству и прочим полезным знаниям, должны иметь освобождение по аттестатам, кои они получать будут. Когда всякий в состоянии будет упражняться в том, к чему имеет дарование, составят все нечувствительно корпус третьего чина с прочими освобожденными, о коих выше упомянуто. Равным образом должно быть сему и в рассуждении художеств. Все те, кои в оных успеют, должны иметь освобождение».

<sup>1</sup> Н. Тихонравов. Летописи русской литературы и древности, т. IV. М., 1862, стр. 41.

<sup>2</sup> А. Н. Радищев. Избранные сочинения. Гослитиздат, 1952, стр. 133.

Подобная программа принадлежит просветителю. То же обстоятельство, что Фонвизин не верит в возможность дать земледельцам свободу сразу, что считает необходимым сначала «приготовить нацию», объясняется его идейной слабостью. Но ведь подобной точки зрения придерживался не только он, но и многие другие просветители. До Фонвизина в возможность немедленного освобождения верил Козельский, а в 80-е годы — Радищев.

Как истый русский просветитель, Фонвизин намечает в своих «Рассуждениях» практический путь «приготовления нации». В заключении первого «Рассуждения» Фонвизин пишет о том, что должно быть сделано в современной ему России: «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 вольными».

Ясно, что намеченная Фонвизиним программа социальных преобразований была программой антифеодальной, просветительской, ее исполнение способствовало бы превращению крепостнической России в буржуазно-демократическое государство.

Политическая оценка екатерининского самодержавства была дана в «Рассуждении о непременных законах», написанном в конце 1782 — начале 1783 года. Изучение обоих этих сочинений показывает, что они близки новиковскому политическому трактату «О торговле вообще». Просветительская программа таких крупных деятелей, как Новиков и Фонвизин, оказывалась во многом общей, в чем еще раз наглядно проявились сила и единство русского Просвещения как движения.

Главным в политической программе Фонвизина была борьба с русским самодержавием, борьба за ограничение его деспотической власти законами, которые были бы составлены избранниками народа, борьба против екатерининской политики. В произведениях Фонвизина этой поры ведущей темой будет политика, обличение самодержавия — двора, правления Екатерины, самой Екатерины. В то же время Фонвизин, верный своей метафизической теории просвещенного абсолютизма, неизменно выступал в роли советчика монарху и мужественно брал на себя миссию спасителя отечества. В «Недоросле» он советовал вмешаться в отношения помещиков и крепостных, вступить в борьбу с «поборниками рабства». Когда к Фонвизину не прислушались, он не отказался от своих намерений. Так появился проект манифеста о политических преобразованиях в России — «Рассуждение о непременных государственных законах», написанное Фонвизиним при участии Па-

нина. Манифест хотели вручить Павлу, когда он займет престол; в сущности это «проект в будущем», адресованный новому монарху.

Неприятие революционного пути губительно сказалось на литературно-политической деятельности Фонвизина. Всем содержанием своих остросатирических, беспощадно обличительных произведений, направленных против екатерининского правления, он в сущности подрывал основы русского самодержавия. Вот почему объективное содержание фонвизинских сочинений этого периода глубже и значительнее субъективного замысла их автора, который никогда не поднимался выше просветительских надежд. «Недоросль» — самое крупное и важное сочинение Фонвизина 80-х годов. С проблематикой «Недоросля» органически связаны многочисленные прозаические произведения 80-х годов. Отличались же прозаические произведения от комедии своей политической резкостью, своей открытой направленностью против Екатерины. Первое место среди них принадлежит «Рассуждению о непременных государственных законах» — замечательному сочинению просветительской литературы XVIII века. «Рассуждение» написано патриотом, в сердце которого кипели негодование и ненависть к разорителям любимого отечества. Фонвизин писал о России: «государство, объемлющее пространство, какового ни одно на всем известном земном шаре не объемлет, ...государство, многочисленным и храбрым своим воинством страшное, ...государство, которое силою и славою своею обращает на себя внимание целого света, ...государство, дающее чужим землям царей». <sup>1</sup> В «Рассуждении» Фонвизин выступал с требованиями ограничить русское самодержавие законами, которые охраняли бы права граждан от произвола царской власти и царских чиновников. С яростью обличал Фонвизин екатерининский фаворитизм, мужественно выступая против позорного явления русской политической жизни, возмущаясь тем, что отечество отдавалось во власть «случайным людям». Как истый политический деятель, Фонвизин не ограничился одним обличением и наметил широкую программу политических и социальных преобразований. Верный своим убеждениям, он эти преобразования мыслил только как реформы, совершаемые верховной властью (волей будущего императора Павла).

Возможность воздействия на будущего императора определилась ролью Никиты Панина, его воспитателя. Вот чем объясняется участие Фонвизина в политических делах Панина. Это

---

<sup>1</sup> «Русская проза XVIII века», т. 1, стр. 537.



не союз единомышленников, ибо Фонвизин был просветителем, а Панин — дворянским идеологом, а блок, который был продиктован политическими соображениями, определявшийся благодаря личным связям. Нечто подобное сложится в 80-е годы и у Радищева с Воронцовым. Разность политических убеждений не мешала их дружеским отношениям. Позднее, при Александре I, Радищев по просьбе Воронцова будет даже редактировать проект «Жалованной грамоты русскому народу».

«Рассуждение о непременных государственных законах» — свидетельство глубокого усвоения Фонвизиним передовых в ту эпоху социологических учений. Ставя в сочинении вопрос о взаимоотношении народа, нации и государя, Фонвизин решал его с позиций теории о договорном происхождении власти. Следует обратить внимание на близость фонвизинской точки зрения примечанию Радищева, которое сделано им к слову «самодержавство» в переведенной книге Мабли. Фонвизин писал: «Кто не знает, что все человеческие общества основаны на взаимных добровольных обязательствах, кои разрушаются так скоро, как их наблюдать перестают. Обязательства между государем и подданными суть равным образом добровольные... В таком гибельном положении нация, буде находит средства разорвать свои оковы тем же правом, каким на нее наложены, весьма умно делает, если разрывает. Тут дело ясное. Или она теперь вправе возвратить свою свободу, или никто не был вправе отнимать у ней свободы».<sup>1</sup>

Радищев-юноша, усвоивший просветительские идеалы, так изложил свои мысли в примечании: «Если мы уделяем закону часть наших прав и наша природная власть, то дабы она употребляема была в нашу пользу; о сем мы делаем с обществом *безмолвный* договор. Если он нарушен, то и мы освобождаемся от нашей *обязанности*. Неправосудие государя дает народу, его судии, то же и более над ним право, какое ему дает закон над преступниками».

Сопоставление высказываний показывает, что Радищев придерживался в пору, когда еще не стал революционером, того круга идей, который был характерен для просветительства вообще.

Весной 1782 года Фонвизин закончил работу над новой комедией — «Недоросль». За постановку комедии пришлось бороться. Наконец, осенью она была сыграна в Петербурге.

<sup>1</sup> «Русская проза XVIII века», т. 1, стр. 532—533.

Для Пушкина «Недоросль» — «комедия народная». Белинский, в 1847 году обосновавший революционно-демократическое понимание народности, заявил, что «Недоросль», «Горе от ума» и «Ревизор» в короткое время сделались народными драматическими пьесами.<sup>1</sup>

Что означает это утверждение? Прежде всего, для Белинского народное искусство есть искусство реалистическое. «Наша народность, — писал Белинский, — состоит в верности изображаемых картин русской жизни».<sup>2</sup> Народное искусство есть правдивое искусство, отражающее самые существенные стороны жизни народа, коренные интересы широких масс, проникнутое глубоким пониманием действительности. Народное искусство — искусство, умеющее передавать «тайну национальности», которая заключена «в манере понимать вещи». Стоя на этих позициях, Белинский и определил «Недоросль» как народное произведение.

Такое определение подсказывает нам пути понимания идейно-художественной проблематики «Недоросля». Оно же свидетельствует, что утвердившееся с давних пор и, к сожалению, бытующее в научной и учебной литературе до сих пор мнение, что воспитание составляет основную и единственную тему комедии, несправедливо, узко, что оно бесконечно обедняет первую в XVIII веке народную комедию, выдавая одну из побочных тем за центральную.

Главная тема «Недоросля» обозначена писателем уже в первом действии. «Бригадир», как помним, начинался с бытовой сцены — в провинциальном помещичьем доме сидят за столом две семьи, демонстрирующие перед зрителями, по воле автора, свои пороки. Иначе начинается «Недоросль». Помещица Простакова примеряет кафтан Митрофанушке. Первая фраза Простаковой «Кафтан весь испорчен. Еремеевна, веди сюда мошенника Тришку. Он, вор, везде его обузил» — вводит нас в атмосферу произвола помещичьей власти. Все дальнейшие пять явлений посвящены именно показу этого произвола. Крепостной Тришка, вызванный на расправу, вразумительно объясняет, что кафтан он сшил по мерке, что сидит он хорошо, а что если не нравится работа, то надо было отдать настоящему портному, так как он, Тришка, портной-самоучка. Отвергая всякое объяснение, Простакова считает, что кафтан узок, и потому приказывает мужу:

<sup>1</sup> В. Белинский. Полн. собр. соч., т. XI, стр. 28.

<sup>2</sup> Там же, т. 1, стр. 386.

«Я холопам потакать не намерена. Иди, сударь, и теперь же накажи». Приход Скотинина увенчивает эту сцену. На вопрос сестры — каков кафтан, он замечает, что «кафтанище шит изряднохонько». Эта фраза проясняет весь смысл сцены с Тришкой — владение себе подобными людьми развращает дворян, ожесточает их, превращая в деспотов.

Тришка шил хороший кафтан. И вместо благодарности его велют наказать. И никакая сила не способна изменить этого приказа, нет никакой возможности доказать свою правоту, ибо бесправие Тришки противопоставлен произвол помещиков.

Так начинается «Недоросль». Главный конфликт социально-политической жизни России — произвол помещиков, поддерживаемый высшей властью, и бесправие крепостных — становится темой комедии. В драматическом сочинении тема с особой силой убедительности раскрывается в развитии сюжета, в действии, в борьбе. Драматическим конфликтом «Недоросля» является борьба прогрессивно настроенных передовых дворян — Правдина и Стародума — с крепостниками — Простаковыми и Скотининым.

Первый акт открыто ставит перед зрителем центральную и важнейшую тему эпохи — бедственность для России крепостного права. Автор ставит этот вопрос активно: он показывает ужасы рабства, его последствия, убеждает зрителя в необходимости вести борьбу с ним. Уже в самом начале комедии появляется Правдин, который, как выясняется, приехал в именине Простаковых с целью ограничения помещичьего произвола. Второй акт открывает зрителю содержание долженствующей развернуться борьбы. Правдин заявляет офицеру Милону: «Как друг, открою тебе причину моего здесь пребывания. Я определен членом в здешнем наместничестве; имею повеление объехать здешний округ, а притом, из собственного подвига сердца моего, не оставляю замечать тех злонаправных невежд, которые, имея над людьми своими полную власть, употребляют ее во зло бесчеловечно».

Третий и четвертый акты демонстрируют ужасы рабовладения, которые должны подтвердить зрителю моральную правоту Правдина, необходимость борьбы со Скотиниными и Простаковыми. Следствия же рабства воистину ужасны. Крестьяне Простаковых разорены вконец. Даже сама Простакова не знает, что можно делать дальше: «С тех пор, как все, что у крестьян ни было, мы отобрали, ничего уже собрать не можем. Такая беда». Но, оказывается, искусству драть с мужика три шкуры — нет предела. Брат Простаковой Скотинин изыскал новое средство,

о чем с гордостью и говорит своей сестрице: «Все сдери со своих же крестьян, так и концы в воду».

Но мучением и разорением своих крепостных Простаковы не ограничиваются. Рабство превращает крестьян в холопов, начисто убивая в них все человеческие черты, все достоинство личности. С особой силой проступает это на дворовых. Фонвизин создал образ огромной силы — рабы Еремеевны. Старая женщина, нянька Митрофана, она живет жизнью собаки: оскорбления, пинки и побои — вот что выпало на ее долю. Она давно утратила даже человеческое имя, ее зовут только ругательными кличками — «бестия», «старая хрычовка», «собачья дочь», «каналья». Побои и оскорбления, поношения и унижения ежедневно обрушиваются на голову старой женщины, которая служит верой и правдой своим хозяевам. За все «великие благодати» от господ она получает «по пяти рублей на год, да по пяти пощечин на день». Но это только одна сторона жестокого тиранства. Писатель увидел и другую. Он показал, как такая жизнь убила начисто человека в Еремеевне, сделав из нее холопа, цепного пса своей госпожи, который униженно лижет руку побившего ее хозяина. После новиковских образов крестьян в «Трутне» и «Живописце» Еремеевна из «Недоросля» — одна из крупных удач в русской литературе.

Холопство мамки с особой выразительностью показано драматургом в сцене защиты ею своего выкормыша Митрофанушки от разъярившегося Скотинина. Еремеевна, со своим страданием и холопством, как живой свидетель преступности крепостничества, помогает автору сурово и гневно осуждать рабство.

Рабство, а не воспитание развращает и растлевает самих помещиков, — делает второй вывод Фонвизин. Драматург сурово и обличительно заявляет: русские дворяне превратились в Скотининых, утративших честь, достоинство, человечность, стали жестокими палачами окружавших их людей и всеильными тиранами и паразитами только вследствие крепостного права. Отсюда демонстрация скотининской природы тех, кто именуется «благородным сословием», — Простаковой, ее мужа, ее сына, ее брата. Рабовладельцы превратили не только своих крестьян в «тяглый скот», но и сами стали гнусными и презренными холопами.

Муж Простаковой дворянин лишь по «бархатной книге» — в жизни он забитое, ничтожное, безличное существо, трепещущее в страхе перед госпожой Простаковой наравне с Еремеевной. Сын Простаковой — Митрофанушка — не только тупое и невежественное животное, «скотина, а не человек», «поношение че-

ловеков», но и жестокий, бездушный деспот и тиран. Деспотизм помещицкой власти развратил Простакову, которая, утратив человеческий облик, перестала быть женой и матерью. Вследствие этого помещицкого деспотизма она изуродовала семейные отношения, превратив мужа в раба, а сына в тирана. В то же время безграничная власть над людьми, сознание полной ответственности воспитали в дворянах омерзительную трусость. Митрофан, беспрестанно обижавший старую свою мамку, издевавшийся над отцом, позорно трусит перед своим дядей и, шестнадцатилетний детина, униженно прячется за юбку Еремеевны. Простакова, жестоко наказывавшая всех окружающих подвластных ей людей, испытывает великий страх перед Правдиным и Милоном, когда открылась ее попытка увести Софью, и униженно вымаливает на коленях пощаду.

Главным намерением Фонвизина в «Недоросле» и было стремление показать все действия, поступки, мысли Простаковых и Скотинина, всю их мораль и интересы в социальной обусловленности. Они порождены крепостным правом, — утверждает Фонвизин. Вот почему от первого до последнего акта тема крепостного права пронизывает все произведение. Естественным является завершение комедии — борьба с крепостниками увенчивается победой: у жестоких помещиков отбирают права на владение крепостными, на имение накладывается опека. Как только завершилась эта главная и единственная тема, определяющая содержание борьбы, — кончилась комедия.

Итак, борьба с крепостницей Простаковой, борьба политическая, а не моральная, ибо содержание этой борьбы — лишение дворянина права владения своим поместьем — составляет основу самого сюжета комедии. Кто же ведет эту борьбу? Правдин, поддержанный Стародумом и Милоном. Таким образом, мы видим знакомый по «Бригадиру» замысел: дворянам обличаемым противопоставить дворян, понявших несправедливость крепостного права и осудивших помещицкий паразитизм. В «Бригадире» замысел не был осуществлен. Добролюбов и Софья оказались исключенными из интриги. В «Недоросле» положение кардинально изменилось: Правдин и Стародум не только включены в действие, но они определяют исход борьбы, они главная активная сила комедии. При этом менее всего они занимают моральным осуждением Скотинина, Простаковых, Митрофана — их ничтожество вызывает у них лишь чувство презрения и желание отнять у Простаковых их власть, источник всех бед и несчастий. Впервые на сцене появились положительные герои, которые действуют, осуществляя свои идеалы на практике.

В научной и учебной литературе, посвященной Фонвизину, до сих пор сюжетом «Недоросля» объявляется борьба за Софью Простаковой, Скотинина и Милона. Только шоры традиционных представлений о комедиях классицизма могут привести к такой слепоте и глухоте при анализе народной комедии Фонвизина. «Борьба» Митрофана и Скотинина за Софью носит откровенно пародийный, фарсовый характер. «Страсть» Скотинина определяется, с одной стороны, желанием заполучить Софьюшкины деньги, на которые он «всех свиней со бела света выкупит», а с другой — стремлением «своих поросят завести». Митрофан хочет жениться, потому что ему надоело учиться. Домогательства этих женихов не составляют интриги. У Софьи они вызывают только улыбку — так чудовищно нелепа для нее и ее друзей мысль об этом сватовстве. Софья сама говорит своему возлюбленному Милону о Митрофане-женихе: «Если б ты его увидел, ревность твоя довела бы тебя до крайности... Он хотя и шестнадцати лет, а достиг уже последней степени своего совершенства и далее не пойдет». Правдин, перебивая Софью, иронически добавляет: «Как далее не пойдет, сударыня? Он доучивает часослов, а там, думать надобно, примутся за псалтырь». Вся сцена завершается восклицанием Милона: «Таков-то мой соперник! А! Любезная Софья! На что ты и шуткою меня терзаешь?» Когда появляется второй соперник — Скотинин, Правдин резонно останавливает возмущенного его рассуждениями Милона: «Как ты можешь сердиться на Скотинина!» Все последующее изображение борьбы «соперников» — Митрофана и Скотинина — (драка, в которой принимает участие Еремеевна на стороне Митрофана, подготовка увоза Софьи Простаковой и т. д.) носит издевательский характер. Автор преследует лишь одну цель — еще раз подчеркнуть скотство представителей «благородного сословия».

Того, что было ясно даже самим действующим лицам — что борьба за Софью Митрофана и Скотинина — лишь шутка, — не заметили исследователи и, верные традиционным представлениям о композиции комедий классицизма, в которых любовный сюжет — единственный организатор действия, они навязали этот сюжет Фонвизину. Но видя, что любовные перипетии никак не организуют действия в «Недоросле», эти исследователи обвинили Фонвизина в неумении создавать подлинно драматический сюжет.

В своей комедии Фонвизин совершенно скомпрометировал любовный сюжет как основу драматического произведения, положив в основание конфликт эпохи, взятый из общественно-политической жизни России конца 70-х — начала 80-х годов. Вот

почему любовная борьба Скотинина и Митрофана за Софью не организует действия. Она показана писателем пародийно, введена с целью комической компрометации обличаемых героев. И это нововведение Фонвизина ведет нас прямо к Гоголю и его «Ревизору», где не любовный сюжет, а «электричество чина» «завязывает комедию» и где традиционная любовная интрига осмеяна в сцене молниеносного объяснения Хлестакова вначале с дочерью, а потом с женой городничего.

Кто же такие Правдин и Стародум, отважно ведущие борьбу с крепостниками Простаковыми и Скотининым? Почему они оказались способными вмешаться не только в ход действия комедии, но, в сущности, и в политическую жизнь самодержавного государства? Несомненно, два ряда причин обусловили это явление: причина субъективная, коренящаяся в мировоззрении автора, и причина объективная, в основании которой лежит история роста общественной активности русских дворянских просветителей.

Со времени написания «Бригадира» произошло много общественно-политических событий: общество видело победу Новикова в его журнальной полемике с Екатериной II, наблюдало выступление молодого Радищева с его примечанием к слову «самодержавство» в переведенной им книге Мабли «Размышления о греческой истории», которое прямо и открыто обличало правление Екатерины. Радищев писал: «Самодержавство — наипротивнейшее человеческому естеству состояние». Книга эта была издана Новиковым, который собрал вокруг своих журналов передовых дворян и молодых писателей. В 1772—1773 годах Новиков стал издавать новый журнал «Живописец», где резко выступал против крепостного права и обличал дворянство.

Как произведение народное, комедия «Недоросль», естественно, отразила важнейшие и острейшие проблемы русской жизни. Коренным же вопросом социально-политического бытия России было крепостное право. Ужас положения русских крепостных, не только низведенных до положения рабов, но превращенных в «тяглый скот», отданных в полное владение помещикам, с особой силой проявился именно после трагически разгромленного крестьянского восстания под руководством Пугачева. Полный, безграничный, чудовищный по разнузданности произвол дворян, с одной стороны, и окончательное лишение всех прав ставшего «мертвым в законе» крестьянина, защищать которого правительство Екатерины демонстративно отказалось, — с другой, не могли не вызвать в среде передового дворянства чувства протеста. Не сочувствуя революционным способам действий, более того, отвергая их, они вместе с тем не могли не протесто-

вать против рабовладельческой и деспотической политики Екатерины II и русских помещиков.

Вот почему ответом на политику полицейского режима, установленного Екатериной и Потемкиным, явилось усиление общественной активности и подчинение творчества задачам политической сатиры таких первых дворянских просветителей, как Фонвизин, Новиков, Крылов, Кречетов. Высшим этапом развития русской общественной мысли и литературы явилось творчество первого русского революционера Радищева, прямо выражавшего чаяния и настроения крепостных крестьян.

Социальное расслоение в дворянстве приобрело очевидный характер, оно стало историческим явлением. На арену общественной жизни в эпоху, когда шла борьба с феодализмом, когда русские крепостные вели ее с беспирмерным самоотвержением одиноко, вышла новая сила — группа дворян, сумевших отказаться от корыстных, эгоистических интересов своего класса. Нарождавшаяся русская буржуазия выступала союзником крепостников и опорой монархии. Бремя политической борьбы с правительственным деспотизмом и рабовладельцами взяла на себя горсточка дворянских просветителей.

Борьба дворянских просветителей с рабовладельцами и деспотическим правительством Екатерины II после разгрома пугачевского восстания и явилась второй темой «Недоросля». В эпоху деятельности Комиссии и Новиков, и Фонвизин верили в возможность законодательного вмешательства власти в отношения дворян с крепостными. Вот почему Новиков, обличая крепостников, взывал к их человеколюбию, убеждал их в том, что и крестьяне люди, подобные им, дворянам. После разгрома восстания крепостных, после казни Пугачева Новиков понял, что не может быть крестьян «благополучных в своем звании», что никогда помещики не будут «отцами» своих крепостных, и потому, перепечатавая «Рецепт Безрассуду» в 1775 году, он выбросил этот совет, отказавшись от своей утопической надежды, оставив лишь беспощадное обличение действий крепостника.

Ту же радикализацию мы наблюдаем и у Фонвизина. «Недоросль» — политическая комедия. Политические убеждения Фонвизина определили его новаторство. В «Недоросле» это новаторство нашло свое выражение прежде всего в сюжете, реально передававшем исторический конфликт, изображавшем события общественно-политической жизни России конца 70-х годов. Новаторство определилось и в создании образов положительных героев, которые в большей мере и с большей художественной выразительностью, чем в «Бригадире», передавали



черты реальных «новых людей» — дворянских просветителей. Исследователи до сих пор проходят мимо этого новаторства Фонвизина, объявляя Правдина и Стародума резонерами, бесплотными персонажами, которые без нужды разговаривают, «резонируют» на абстрактные темы добродетели, без нужды разъясняют зрителям, что злые персонажи действительно злы.

Стоит обратиться к самой комедии, к действиям и словам Правдина и Стародума, чтобы убедиться, что они ничего не комментируют, не разъясняют и менее всего разъясняют, что Простакова зла. Простакова и Скотинин сами показывают свое зло. Правдин же как раз не желает ограничиваться возмущением и предпринимает реальные шаги к ограничению власти помещиков и, как мы знаем по финалу пьесы, достигает этого.

Правдин действует так потому, что верит — его борьба с рабовладельцами, поддержанная наместником, есть «исполнение тем самым человеколюбивых видов высшей власти», то есть Правдин глубоко убежден в просвещенном характере екатерининского самодержавия. Он объявляет себя исполнителем его воли — так обстоит дело в начале комедии. Вот почему Правдин, зная Стародума, требует от него, чтобы тот шел служить ко двору. «С вашими правилами людей не отпускать от двора, а ко двору призывать надобно». Стародум недоумевает: «Призывать? А зачем?» И Правдин, верный своим убеждениям, заявляет: «За тем, за чем к больным врача призывают». И тогда Стародум, политический деятель, уже понявший, что вера в Екатерину не только наивна, но и губительна, разъясняет Правдину: «Мой друг! Ошибаешься. Тщетно звать врача к больным неисцельно. Тут врач не пособит, разве сам заразится».

Фонвизин заставляет Стародума разъяснять не только Правдину, но и зрителям, что вера в Екатерину бессмысленна, что легенда о ее просвещенном правлении лжива, что Екатерина утвердила деспотический образ правления, что именно благодаря ее политике может процветать в России рабство, могут хозяйничать жестокие и алчные Скотинины и Простаковы, которые прямо ссылаются на царские указы о вольности дворянства.

Стародум по своему мировоззрению — воспитанник русского дворянского Просвещения. Два важнейших политических вопроса определяли программу дворянских просветителей в эту пору: а) необходимость уничтожения крепостного права мирным путем (реформа, воспитание и т. д.); б) Екатерина не просвещенный монарх, а деспот, покровитель и вдохновитель политики рабовладения, и потому против нее необходимо бороться. Эта

программа лежит в основании действий Новикова — писателя, философа, издателя, просветителя. Она получает свое развитие в политических сочинениях Фонвизина. Вот почему такая прямая и непосредственная связь между речами Стародума и «Рассуждением о непременных государственных законах».

Сопоставление речей Стародума с «Рассуждением» убеждает нас в том, что положительные герои «Недоросля» развертывают открытую пропаганду идей дворянского Просвещения. В основании политических убеждений Стародума лежат идеи фонвизинского «Рассуждения». При этом в отдельных случаях мы имеем прямые совпадения в формулировках, в других — мысли «Рассуждения» претворены в действия и поступки героев комедии. Эта связь очевидна, несмотря на то, что Фонвизин в ряде случаев вынужден был в «Недоросле» руководствоваться чувством осторожности и избегать особо резких антикатерининских высказываний.

Обличая самодержавие Екатерины в «Рассуждении», Фонвизин излагает в то же время свои требования к истинно просвещенному монарху, каким не стала и никогда не станет Екатерина. Одно из главных его требований к монарху — быть человеком. «Просвещенный государь есть тем не больше человек». Вот почему в «Рассуждении» изложены «свойства человеческого просвещения», учение о «должностях». О тех же свойствах человека, и прежде всего о «должностях», разговаривает Стародум с Павлиным, Милоном и особенно подробно с Софьей (д. IV, явл. II).

Политический идеал фонвизинского гражданина выражен в формуле — честный человек. Стародум, определяя черты новых людей, говорит о них, как о честных людях. Сам он — «друг честных людей». Ту же самую формулу мы находим в «Рассуждении», где просвещенный монарх обязан быть прежде всего честным человеком. Но этой прямой перекличкой дело не ограничивается.

В «Рассуждении» Фонвизин выдвигает перед государем не только высокие требования, но и объявляет о его ответственности перед нацией, в частности ответственности за поведение тех, кому вручает он дела правления. Отсюда следовало, что преступление чиновников монархического государства есть преступление самого монарха: «Он повинен отвечать ему (государству. — Г. М.) не только за дурно, которое сделал, но и за добро, которого не сделал. Всякое поущение — его вина; всякая жестокость — его вина; ибо он должен знать, что послабление пороку есть одобрение злодеяниям и что с другой стороны, настрожай-

шее правосудие над слабостями людскими есть наивеличайшая человечеству обида».<sup>1</sup>

Именно эта политическая мысль была впервые положена в основание «Недоросля». В преступлениях Скотининых и Простаковых виновата Екатерина — такова мысль Фонвизина. Вот почему борьбу с Простаковыми ведут частные люди, а не правительство. Екатерининское же правительство благословляет крепостническую политику распоясавшихся дворян.

В этой связи требует своего объяснения финал комедии. «Недоросль» кончается победой «новых людей» над Простаковыми, победой не моральной, а политической — они ограничивают власть помещиков и берут имение под опеку. Что это значило? В литературе, посвященной Фонвизину, этот вопрос разработан слабо. Иногда финал комедии трактуется как своего рода рекомендация Фонвизина Екатерине вмешаться в отношения помещиков и крестьян. Нередко, даже в учебниках, финал комедии совсем не объясняется. В то же время опека — естественное завершение сюжета комедии (борьба дворянских просветителей с крепостниками) — с наибольшей полнотой раскрывает идейно-политическую проблематику «Недоросля».

В самом деле, опека — это вмешательство власти в незаконные и преступные действия крепостников. Брать в опеку имение помещиков, то есть вмешиваться в отношения дворян с крестьянами с целью ограничения прав «благородного сословия», — по мнению Фонвизина, — может только истинно просвещенный монарх. Таким монархом Екатерина не являлась. История царствования Екатерины не знает примера, чтобы правительство брало в опеку чье-либо поместье. Предполагать, что Фонвизин рекомендует Екатерине подобные действия, — значит исказить фонвизинские убеждения, выраженные в «Рассуждении» и в речах Стародума, где резко и категорически сказано, что никакая помощь правительству и двору Екатерины не поможет. Но Петр I официальным указом ввел опеку правительства над имениями помещиков-тиранов. В пору своего показательного либеральничания Екатерина в «Наказе», в статье 256, напоминала об этом: «Петр I узаконил в 1772 году, чтоб безумные и подданных своих мучащие были под смотрением опекунов. По первой статье сего указа чинится исполнение, а последнее для чего без действия осталось неизвестно».<sup>2</sup> Фонвизинский «Недоросль» отважно свидетельствовал: указ Петра сознательно не выполняется Ека-

<sup>1</sup> «Русская проза XVIII века», т. 1, стр. 534.

<sup>2</sup> «Наказ». СПб., 1893, стр. 89.

териной II, она не хочет его применять, и потому, значит, она виновата в преступных действиях Простаковых и Скотининых.

Кстати, это последнее обстоятельство проливает свет на вопрос, почему Стародум противопоставляет Екатерине Петра. Петр для Фонвизина — единственный просвещенный монарх. Только с монархом, который подобен Петру, согласен сотрудничать Стародум. Быть у двора Екатерины он категорически отказывается. Вот почему неосновательны обвинения некоторых исследователей Фонвизина в том, что он заставил Стародума смотреть назад, а не вперед. Судить царствующего монарха примером Петра — совсем не значит смотреть в прошлое. Позже Пушкин будет судить Николая примером патриотической и прогрессивной деятельности Петра.

Финал комедии бесконечно далек от классической традиции наказания порока. Комедия, осудившая Простаковых, Скотининых и их высочайшего покровителя — Екатерину II, убеждала, как необходимо, как оправдано, и главное, как возможно ограничение власти помещиков. Фонвизин показал, что сделали бы дворянские просветители в области политики, если бы они пришли к власти. Вот почему Стародум вышел из рамок литературного произведения. Жизненность образа Стародума, его популярность у публики позволили Фонвизину воспользоваться им еще раз в своей общественно-литературной деятельности. В конце 80-х годов, когда русские просветители развернут особую активную деятельность, писатель «заставит» Стародума, как настоящего политика, заняться журнальной деятельностью и издавать собственный журнал. В число дворянских просветителей как бы вошел новый деятель.

## 7

«Недоросль» — высшее художественное достижение русского Просвещения XVIII века. Реализм комедии прочно опирался на опыт и практику предшествовавшей литературы, и в частности на опыт Новикова-писателя, осуществлявшего в своих лучших сатирических сочинениях принцип новой эстетики «действительной живописи». Естественно, что «Недоросль» был встречен откровенно враждебно правительством и идеологами дворянства.

«Недоросль» завершен был в 1781 году. Сразу же стало ясным, что поставить комедию почти невозможно. Ее политическое содержание, ее эстетические принципы реализма, вскрывавшие правду крепостнических отношений, вызвали открытый пра-

вительственный протест. Началась упорная, глухая борьба Фонвизина с правительством за постановку комедии. В борьбу был вовлечен Никита Панин, который, используя все свое влияние на наследника Павла, добился наконец постановки комедии через него. Двор демонстрировал свою неприязнь к «Недорослю», что выразилось, между прочим, и в стремлении не допустить его постановки на придворном театре. Премьеру всячески затягивали, и вместо мая, как предполагалось сначала, она с трудом, наконец, состоялась 24 сентября 1782 года в деревянном театре на Царицыном лугу силами приглашенных актеров как придворного, так и частного театров.

Придавая комедии большое общественное значение, Фонвизин сам принял на себя режиссуру. Не без его влияния шло и распределение ролей. Естественным было желание писателя обеспечить сильными актерами прежде всего положительные роли. Стародума стал играть крупнейший русский актер Иван Дмитриевский, Правдина — талантливый артист Плавильщиков. Несомненно, в выборе этом сыграла роль не только талантливость артистов, но и их общественное положение. Дмитриевский — не только артист, но и писатель, драматург, общественный деятель, близкий к кругам передового дворянства. Он был в хороших личных отношениях с Новиковым, Фонвизиным, позже — в начале 90-х годов — он станет соратником юного Крылова по издательскому делу. Плавильщиков, выходец из купцов, именно в 80-е годы становится одним из замечательных деятелей русской культуры, выступая одновременно и как актер, и как драматург, и как писатель, и как издатель. Не разделяя мировоззрения дворянских просветителей, Плавильщиков как один из талантливых представителей буржуазной идеологии держался умеренных политических убеждений. Однако своей антидворянской деятельностью, своим, хотя и относительным, демократизмом, он входил в лагерь передовой антиправительственной литературы и в этой борьбе мог быть союзником Фонвизина. Вот эти два артиста — Дмитриевский и Плавильщиков — и сыграли центральные роли комедии — Стародума и Правдина. Несомненно, все это создавало дополнительные основания для успеха. И действительно, премьера комедии оказалась триумфом идей русского дворянского Просвещения. Публика шумно приветствовала спектакль. «Несравненно театр был наполнен и публика аплодировала пьесу метанием кошельков». <sup>1</sup> В центре спектакля был Стародум. Его речи находили отклик. Спектакль

---

<sup>1</sup> «Драмматический словарь», М., 1787.

превратился в своего рода общественную демонстрацию: «По окончании пьесы зрители бросили на сцену г. Дмитревскому кошелек, наполненный золотом и серебром... Дмитревский, подняв его, говорил речь к зрителям, в которой благодарил публику и прощался с ней».<sup>1</sup>

Получив одобрение столичной публики, Фонвизин стал добиваться постановки «Недоросля» в Москве. Те же мытарства встретили его и во второй столице. Цензоры, руководствуясь прямыми указаниями начальства, не допускали комедию на сцену. Понадобился целый год упорной борьбы, чтобы добиться постановки «Недоросля» в Москве. Фонвизин в своих письмах содержанию московского театра Медоксу прямо говорит об «интригах», которые ему приходится преодолевать. Также было задержано и напечатание комедии — впервые комедия вышла из печати лишь в 1783 году.

Мнение правительственных кругов о комедии выразил придворный поэт, исполнитель личных поручений императрицы, Ипполит Богданович, написавший пасквильную эпиграмму, распространявшуюся в придворных кругах:

Почтенный Стародум,  
Услышав подлый шум,  
Где баба непригоже  
Ногтями лезет к роже,  
Ушел скорей домой.  
Писатель дорогой,  
Прости, я сделал то же.

Несомненно, раздражение двора вызывала прежде всего фигура Стародума, ставшая популярной у публики. Вот почему через несколько лет, решив издавать журнал «Стародум, или Друг честных людей», Фонвизин в «письме к Стародуму» писал: «Я должен признаться, что за успех комедии моей «Недоросль» одолжен я вашей особе. Из разговоров ваших с Павлиным, Милоном и Софьею составил я целые явления, кои публика и донныне с удовольствием слушает».

Из приведенных материалов видно, что публика ценила именно речи Стародума, а царская цензура вырезала из текста комедии те или иные речи его, не случайно видя в них крамолу.

Борьба вокруг «Недоросля» продолжалась и после смерти писателя. И характерно, что правительственно-дворянский лагерь 90-х годов XVIII века и в первые десятилетия XIX века осуди-

---

<sup>1</sup> «Художественная газета», 1840, № 5, стр. 2.

тельно и всегда враждебно писал о комедии, а приветствовали ее прогрессивные деятели: ученик Радищева Пнин, Пушкин, Гоголь, Белинский.

Современник Фонвизина первый русский революционер Радищев высоко расценивал творчество смелого сатирика. Имена Митрофана и Простаковой Радищев упоминает в своих сочинениях как нарицательные. Он знаком с рукописной сатирой на Екатерину и двор — «Всеобщей придворной грамматикой», входившей в состав журнала «Друг честных людей, или Стародум». Эти факты общеизвестны. Но этим не ограничиваются отношения Радищева к Фонвизину, и в частности к «Недорослю». Фонвизин и Новиков, как русские просветители, были идейными руководителями передового общества. Их творчество, их политические убеждения в 70—80-е годы были самыми прогрессивными в России, противостоя и узкоклассовой дворянской идеологии, и екатерининской деспотической политике. Как уже говорилось выше, с наибольшей полнотой политические убеждения Фонвизина были выражены в «Рассуждении о непременных государственных законах». В силу своей антиправительственной направленности это сочинение не могло быть опубликовано. Но важнейшие положения этого «Рассуждения», как мы уже видели, впервые были изложены в «Недоросле», в речах Стародума. Таким образом, позиция Фонвизина, его политическая программа стала общественным достоянием.

В «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев стремился рассказать и об идейной жизни России, нарисовать картину жизни передового лагеря, показать силу и слабость политических и этических теорий крупнейших русских просветителей. Помогая своему герою усвоить революционные убеждения, Радищев не мог пройти и мимо господствующих и популярных в эту пору политических теорий русского Просвещения, и прежде всего теорий Новикова и Фонвизина. Поэтому путешественник, решая для себя вопросы политические, сопоставляет свою индивидуальную веру в монарха (первые главы «Путешествия») с верой и убеждениями дворянских просветителей, истинных духовных руководителей общества той эпохи. Так появились в «Путешествии» главы «Крестцы», где излагаются мысли о воспитании, и «Хотилово», рассказывающая о том, как путешественник нашел рукопись «Проект в будущем». «Проект в будущем» написан смелым, мужественным и замечательным человеком, понявшим чудовищность и преступность екатерининского самодержавия. Автор «Проекта в будущем» — большой мыслитель, истинный патриот, желающий обновления своего отечества и,

прежде всего, ликвидации в нем рабства. Вот почему Радищев называет этого человека «гражданином будущих времен».

Даже поверхностное сравнение «Проекта в будущем» с «Рассуждением» Фонвизина и, следовательно, с речами Стародума убеждает нас в их идейной близости. И это не случайно. Радищев вводит в свою книгу реальный, объективный факт из истории русской общественной мысли — идеологическое выступление представителя дворянского Просвещения. Став на революционные позиции, развертывая свои революционные убеждения в «Путешествии из Петербурга в Москву», Радищев не мог пройти мимо своих предшественников, не мог не оценить их идейных позиций. И оценка эта была исторически верной. С одной стороны, он приветствует и одобряет их деятельность, он восхищается личным их мужеством и размахом их большой, не только литературной, но и общественной деятельности. Отсюда глубоко уважительное отношение к «гражданину будущих времен». Но, с другой стороны, он, революционер, не может согласиться с политическими выводами дворянских просветителей, их надеждами на будущего монарха (поскольку в Екатерину они потеряли веру). Именно поэтому он вводит дворянских просветителей в ту часть своей книги, где герой под влиянием событий русской жизни, сближения с народом и, наконец, встречи с ним, Радищевым, первым русским революционером, — оказывается в состоянии преодолеть утопическую веру в принцип просвещенного абсолютизма. Необходимость для Радищева борьбы с идеей просвещенного абсолютизма диктовалась насущными нуждами русского революционного движения, ибо эта политическая концепция оказывалась в конечном счете на руку самодержавию. Дворянские просветители в силу своей ограниченности, наряду с блестящей и резкой критикой крепостнической России и режима Екатерины, своими заблуждениями, в конечном счете, разоружали русское освободительное движение. История выдвинула новый путь — пугачевское движение ясно его назвало — восстание, народная революция. Политические заблуждения Фонвизина перестали быть его личным делом. Сочинения писателя, и прежде всего его «Недоросль», Стародум и его речи, пользовались популярностью, они были до Радищева выражением самых передовых убеждений. Их нужно было развенчать. Русское общество должно было освободиться от этих иллюзий. На смену политических теорий дворянских просветителей шло революционное мировоззрение. «Путешествие из Петербурга в Москву» — книга о русской революции — давало исторически правильную оценку политическим убеждениям



Фонвизина и, значит, тем самым «Недорослю» и его герою Стародуму.

Реализм «Недоросля» проявился прежде всего в сюжете. Как уже отмечалось, не традиционная, условно-литературная любовная интрига завязывает комедию, а большие социально-политические события общественной жизни России. Это отлично понял и приветствовал Гоголь. Говоря о «Недоросле» и «Горе от ума», то есть о комедиях, предшествовавших его «Ревизору», из которого окончательно изгнана любовная интрига, он писал: «Содержанье, взятое в интригу, не завязано плотно, ни мастерски развязано. Кажется, сами комики о нем не много заботились, видя сквозь него другое, высшее содержание и соображая с ним выходы и уходы лиц своих». Этот новаторский характер сюжета привел к созданию нового типа комедий: «Их можно назвать, — продолжал Гоголь, — истинно общественными комедиями, и подобного выраженья, сколько мне кажется, не принимала еще комедия ни у одного из народов».

Поэтому такой новый сюжет помог вскрыть глубоко и проникновенно важнейшие стороны социально-политического бытия России, «раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребленья внутренние, которые беспощадной силой иронии выставлены в очевидности потрясающей».<sup>1</sup>

Эта «потрясающая очевидность» раскрыта в образах главных действующих лиц комедии. Политические убеждения Фонвизина определили его намерения резко сатирически, обличительно изображать крепостническую действительность и крепостников. Сатира, требовавшая критики действительных явлений жизни, требовала и реалистического воплощения. Мы видим, что русский реализм рождался в самоотверженной борьбе с самодержавно-крепостническим государством, он был взят на вооружение дворянскими просветителями, а затем революционером Радищевым. Вот почему для дворянства, для Екатерины равно были опасны и политические воззрения Фонвизина, Новикова, Крылова, не говоря уже о Радищеве, и их эстетика.

Писатель-реалист, утверждал Белинский, изображает не барина и мужика, а человека. Фонвизин не поднялся до подлинно революционного признания равенства людей, но значительно приблизился к этому пониманию. Для него невозможно, недопустимо и даже преступно угнетение человека человеком. Как истый просветитель, он утверждал, что крестьяне — подобные дво-

---

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII. Изд. Академии наук СССР, 1952, стр. 400 и 396.

рянам люди. У дворян, в результате исторически сложившихся обстоятельств, значительно больше прав, чем обязанностей.

Писатель начисто разрывает с основами аристократически-дворянских воззрений на человека, с эстетикой классицизма. Для Сумарокова и его последователей нравственные качества людей определяются их социальной принадлежностью. В частности, благородство для них — черта, свойственная только дворянам. Фонвизин совершенно с иных, глубоко прогрессивных, истинно просветительных позиций подходит к оценке человека. Простаковы и Скотинины, с одной стороны, и Стародум с Правдиным, Милоном и Софьей, с другой, — социально равны; они дворяне, но между ними глубокая пропасть. Простаковы и Скотинин, в силу уклада своей жизни рабовладельцев, тиранства, паразитизма, помещичьего произвола, утратили все черты истинной личности. По словам Гоголя, в их облике поражает именно это отсутствие черт человеческих, полное торжество «огрубелого зверства». Отсюда утрата и национального характера. Комедия, по словам Гоголя, «выставила так страшно эту кору огрубенья, что в ней почти не узнаешь русского человека. Кто может узнать чего-нибудь русское в этом злобном существе, исполненном тиранства, какова Простакова, мучительница крестьян, мужа и всего, кроме своего сына?»<sup>1</sup>

Положительные герои раскрыты именно в своих человеческих, а не сословно-типических чертах. И Стародуму, и Правдину, и Милону, и Софье свойственно прежде всего чувство личного достоинства. Стародум и Милон патриоты, сердца Стародума и Правдина уязвлены страданием несчастных крепостных. В речах Стародума и Милона (д. IV, явл. 6) утверждается важнейшая и принципиальная мысль: храбрость, мужество, понимание долга, патриотизм — не есть сословная привилегия. Милон заявляет о том, что воин должен отличаться храбростью и неустрашимостью, умением жертвовать жизнью «для пользы отечества». Стародум, испытывая Милона, задает ему кардинальный вопрос, ответ на который должен был решить, в каком лагере находится Милон. «Вы прямую неустрашимость полагаете в начальнике; свойственна ли же она и другим состоянием?» Милон с достоинством выдерживает экзамен: «Она — добродетель, следовательно нет состояния, которое ею не могло бы отличаться... И какая разница между бесстрашием солдата, который на приступе отваживает жизнь свою наряду с прочими, и между неустрашимостью человека государственного, который

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 396.

говорит правду государю, отваживаясь его прогневать». Этот ответ Милона заставляет Стародума признать его человеком своего круга и открыть ему свой нравственный кодекс, с поразительной точностью выраженный в формуле: «Я друг честных людей».

Воинствующий характер этого утверждения внесловной ценности личности — несомненен. Несомненно также, что этот разговор как бы продолжал спор, возникший в Комиссии для составления нового Уложения. Именно там дворянский идеолог аристократ Щербатов отстаивал дворянские привилегии, и в частности право владения крепостными на основании моральных достоинств — чести, храбрости, воинских заслуг перед отечеством. С отповедью аристократу выступил крестьянин Чупров. Щербатов, — сказал он, — «между прочим объявляет дворянскую заслугу издревле российскому государству, на то отвечающую. Правда, что заслуга и всегда признается за справедливое, и честь дворянская за достоверное почитается, да, однако же, и всякого звания люди во всем государстве не без порученных дел остаются: за кем какая должность состоит, чаю, что по возможности своей и все отправляют». Казак Олейников заявил еще более определенно: «Во всяком сражении с неприятелем рядовые казаки такою же кровью венчаются, как и предводители». И крестьянские депутаты Чупров и Олейников, и дворянский просветитель депутат Яков Козельский доказывали Комиссии, что весь народ, все сословия, и крестьяне прежде всего, имеют не меньшие, а даже большие заслуги перед государством, что они истинные патриоты, что они своим трудом, питающим всех жителей России, своим ратным подвигом имеют не меньшее, чем дворяне, право на уважение. Так впервые в 1767 году был нанесен удар сословной идеологии. Как видим, Фонвизин продолжил борьбу с сословностью и в своей комедии, и не только политически, но и эстетически.

В этом отношении примечательна попытка писателя сделать шаг в сторону практического показа, что значит это равенство людей. Раскрыв, какая пропасть отделяет Простакову от Стародума, писатель осмеливается сблизить моральный кодекс честного человека Стародума с моральным кодексом честного человека Цифиркина. Нет нужды объяснять, как в силу социальных обстоятельств далеки друг от друга Стародум и Цифиркин. Далекость эта еще подчеркнута понятным различием и культурного уровня этих лиц. И вместе с тем есть нечто общее у Стародума и Цифиркина, что позволяет Стародуму с уважением разговаривать с простым солдатом. Больше того, в этом разговоре

обнаруживается сходство воззрений Стародума и Цифиркина на отдельные вопросы.

Для Простаковой Цифиркин — раб, слуга; для Стародума — он человек, отделенный от него своим социальным положением. С особой силой это проявляется в последнем явлении пятого действия в момент развязки. Наложив опеку на имение, Правдин начинает рассчитывать с теми, кому задолжала Простакова, и в частности с учителями. И здесь-то проявляется благородство Цифиркина, благородство не в словах, а в действиях, в поступках. Значение эпизода с Цифиркиным тем больше, что сцена эта вся полемична, она направлена против дворянских и буржуазных пьес, наделявших представителей низшего сословия и в первую очередь крестьян отвратительными чертами жадности, грубости, черствости и т. д. именно вследствие своего сословного мировоззрения. У Фонвизина же наоборот — жестоки и жадны Простаковы и Скотинин, благородны Стародум, Правдин и Цифиркин.

На вопрос Правдина, сколько приходится за обучение Митрофана, Цифиркин отвечает: «Мне? Ничего». Даже Простакова свидетельствует, что за двухлетнее обучение Митрофана Цифиркину заплачено только за один год десять рублей. Цифиркин с достоинством отвечает: «Так: на те десять рублей я износил сапогов в два года, мы и квиты».

Правдин. А за учение?

Цифиркин. Ничего.

Стародум. Как ничего?

Цифиркин. Не возьму ничего. Он ничего не перенял.

Стародум. Да тем не менее тебе заплатить надобно.

Цифиркин. Не за что. Я государю служил слишком двадцать лет. За службу деньги брал, по пустому не брал и не возьму.

Стародум с тем же волнением, с каким раньше говорил Милону о добродетели и его «должности», заявляет о Цифиркине: «Вот прямо добрый человек».

На этом и строится эстетика Фонвизина. Простакова — изверг оттого, что она помещица, тиранка. Солдат Цифиркин — добрый человек, потому что он трудится и не угнетает других.

Образы Стародума и Правдина исторически и социально верны. Не литературные штампы, а живые персонажи, выхваченные из жизни характеры, передающие обаятельный облик дворянских просветителей, с их патриотической ревностью к «возлюбленному отечеству», ненавистью к деспотизму и рабству, с сочувствием к крестьянскому состоянию. Вот почему зрители «узнавали» прототипов Стародума и Правдина.

При всей значительности художественных достижений Фонвизина в изображении положительных персонажей, его реализм исторически ограничен. Он помог, разрушая классицизм, оторваться от условных литературных штампов. Он послужил основанием для создания обобщенного типа передового деятеля. Он определил изображение человеческих черт и качеств в характерах, обусловленных общественными, социальными и историческими событиями русской жизни 70-х годов. Но Фонвизин еще не мог сделать своих положительных героев индивидуальными личностями. Каждый из них — Стародум, Правдин, Милон — не человек неповторимой индивидуальности, а представитель определенного типа, определенной категории людей. Стародум отличается от Правдина, а Правдин от Милона внешними чертами, фамилиями, биографией. Отсюда некоторая схематичность, риторичность образов положительных персонажей, вытекавшие из незрелости фонвизинского реализма.

Но все же, несмотря ни на что, Стародум — это удача, это крупный и исторически необходимый шаг вперед, без которого не мог бы появиться, например, образ Чацкого.

Те же черты фонвизинского реализма — его слабые и сильные стороны — проявились и в раскрытии отрицательных персонажей. Та же правдивость и исторически-социальная конкретность образов Простаковой, Митрофана, Скотинина. Та же обусловленность характеров их социальной практикой помещиков-тиранов. И та же слабость в изображении индивидуального облика каждого из них. Правда, этого различия индивидуального облика Простакова и Скотинина и не могло быть по самому замыслу Фонвизина, ибо отличаются друг от друга люди, в которых развита богатая личность. Скотинин, Простакова и Митрофан давно начисто стерли с себя черты человеческой личности. Отсюда карикатурность, гиперболичность их изображения.

Но в двух образах реализм Фонвизина одержал замечательную победу. Характеры Еремеевны и Простаковой не только социально и исторически верны, типичны, но индивидуально обусловлены. Еремеевна не только тип, представитель той категории крепостных, которые превратились в холопов, но и живая индивидуальность. В ее судьбе — судьбе типичной для русской деревни дворовой женщины вместе с тем отражена и индивидуальная горькая жизнь несчастной забитой мамки, у которой еще теплится где-то, в глубоких тайниках души, человеческое достоинство.

Простакова — тиранка, деспотическая и одновременно трусливая, жадная и подлая, являя собой ярчайший тип русской помещицы, в то же время раскрыта и как индивидуальность — хитрая и жестокая сестра Скотинина, властолюбивая, расчетливая жена, тиранящая своего мужа, мать, любящая без ума своего Митрофанушку. И эта индивидуальная характеристика раскрывает нам с особой силой уродство человеческих чувств в крепостниках. Все великие человеческие, святые чувства и отношения у нее изуродованы, искажены, оболганы. Вот почему даже любовь к сыну — самая сильная страсть Простаковой — не оказывается способной облагородить ее чувства, ибо она проявляется в низменных, животных формах. Ее материнская любовь лишена человеческой красоты и одухотворенности. А такое изображение помогало писателю с новой стороны обличить преступность рабства, растлевающего человеческую природу и крепостных, и господ. Тем самым реализм Фонвизина поднялся еще на одну ступень. Показ того, как паразитическая жизнь извращает и обезображивает человеческую личность, именно личность, раскрытую писателем даже в своем изуродованном виде как неповторимая индивидуальность, ведет нас прямо к гениальным обобщениям Гоголя — его «старосветским помещикам», к Ивану Ивановичу и Ивану Никифоровичу.

## 8

Следующий после постановки «Недоросля» год был годом наивысшей активности Фонвизина-просветителя, патриота, борца, годом замечательных побед русских просветителей в политической борьбе с Екатериной. Для своих выступлений Фонвизин избрал правительственный журнал «Собеседник любителей российского слова».

Видя рост общественной активности писателей и, прежде всего, популярность созданной Новиковым в Москве просветительской организации, Екатерина в 1782 году решает вновь заняться литературой. Так появляется идея создания в столице объединения литераторов, объединения, которое бы послушно исполняло ее волю. Для этого удобнее всего было создать журнал, к сотрудничеству в котором можно было привлечь нужных писателей. В 1783 году и выходит «Собеседник любителей российского слова». Новый журнал издавался под редакцией княгини Дашковой и самой Екатерины II. В число сотрудников были приглашены крупные писатели: Херасков, Фонвизин, Богданович, Княжнин, Капнист, а также молодые писатели и

поэты — Костров, Жуков, Левшин и др. Первый номер журнала открывался стихотворением Державина. Примеру поэта, полагала Екатерина, должны были следовать и остальные. Но и на этот раз Екатерину постигла неудача. Ни Фонвизин, ни Княжнин, ни Капнист, ни даже Херасков — не пожелали прославлять «матерь отечества». Да и Державин, начавший свой путь «Фелицей», перестал писать нужные императрице стихи. Не писал даже после откровенных стихотворных посланий, напечатанных по приказанию Екатерины в «Собеседнике», в которых Державину прямо предлагалось писать в духе «Фелицы», прославлять Екатерину с прежним энтузиазмом. Не дождавшись нужных произведений от этих писателей, Екатерина открывает очередные номера журнала анонимными стихами нанятых одописцев. Только эти безвестные «шинельные» поэты соглашались славить русскую императрицу. Из заметных писателей усердствовал один Богданович.

Политическое содержание начатой Фонвизиним борьбы, ее размах, ее смысл, наконец, ее результаты изучены слабо. Обратимся к двум последним работам, характеризующим «Собеседник» и участие в нем Фонвизина. П. Н. Берков пишет: «Но несомненно, самым важным моментом в истории «Собеседника» было помещенные на его страницах «Вопросов» Д. И. Фонвизина и «Ответов» на них Екатерины». <sup>1</sup> Выступление Фонвизина рассматривается только как «момент в истории» журнала, не более. На вопрос, каков смысл сатирического сочинения Фонвизина, напечатанного в «Собеседнике», получаем следующий ответ: «Это была смелая, но заранее обреченная на неудачу попытка публично потребовать у Екатерины отчет о том, что так волновало мыслящих передовых людей того времени». <sup>2</sup>

На тех же позициях стоит и К. В. Пигарев, повторяя дословно точку зрения Беркова. «Самым ярким эпизодом в истории «Собеседника», как и вообще в истории русской журналистики 80-х годов, является полемика Фонвизина с Екатериной». <sup>3</sup> В том же духе характеризуется и политический смысл выступления Фонвизина на страницах «Собеседника»: «поединок» с Екатериной, полемика, больше характеризующая Фонвизина с нравственной стороны, чем с общественной, поскольку он предстает смелым и бесстрашным человеком, решившимся полемизировать с самой императрицей.

<sup>1</sup> П. Н. Берков. История русской журналистики XVIII века. Изд. Академии наук СССР, 1952, стр. 335.

<sup>2</sup> Там же, стр. 336.

<sup>3</sup> К. В. Пигарев. Творчество Фонвизина, стр. 217.

Для всех пишущих о выступлении Фонвизина в «Собеседнике» характерна недооценка общественного и политического значения этого выступления, а также стремление представить его изолированно, вне связи с действиями других просветителей. Представители старого литературоведения или сознательно замалчивали участие Фонвизина в «Собеседнике» (см., например, вступительную статью А. П. Пятковского к изданию сочинений Фонвизина под редакцией П. А. Ефремова), или всячески сглаживали его, низводя лишь до дерзкой выходки, за которую писатель немедленно поплатился (П. А. Вяземский в своей монографии о Фонвизине). В последней по времени монографии К. В. Пигарева, посвященной Фонвизину, обобщена именно эта точка зрения. В годы подъема общественно-политической и просветительской работы Фонвизина (1782—1788) он показан одиночкой, донкихотствующим писателем, мечтающим «учить Екатерину царствовать». К тому же, выступление Фонвизина с «Вопросами» рассматривается как смелый, но бессмысленный поступок писателя. «Зная почти наверняка, что он ничего не добьется» от императрицы, он «выставлял на общественное обсуждение самые щекотливые вопросы, касающиеся ее внутренней политики». <sup>1</sup> К. В. Пигарев, игнорируя реальное содержание общественной деятельности Фонвизина и его политических и художественных произведений, навязывает писателю свои представления о том, как должен был вести себя человек, исповедовавший веру в просвещенного монарха. Да, Фонвизину свойственна была эта вера, в силу исторической ограниченности и слабости его политических убеждений. Но никогда Фонвизин не возлагал надежд на Екатерину, не видел в ней просвещенного монарха. Вот почему смысл фонвизинской деятельности не в обращении к Екатерине, а в борьбе с ее реальной антинародной политикой; не советчиком императрицы, а борцом был просветитель Фонвизин.

Каков же подлинный характер выступления Фонвизина на страницах «Собеседника»? Сколько статей напечатал он в журнале?

«Собеседник» начал выходить с 20 мая 1783 года. Открывался он, как известно, одой Державина в честь Екатерины. Подготавливая первый номер журнала, редакция была озабочена сбором материалов. Видимо, она обратилась к известным писателям, среди которых был и Фонвизин. Не желая почему-либо отказывать, Фонвизин отдал подготовленную им работу полулингвистического-полулитературного содержания «Опыт

<sup>1</sup> К. В. Пигарев. Творчество Фонвизина, стр. 218.



российского сословника». Часть «Опыта» была опубликована уже в первой книжке. Но статей и стихов у издателей было явно мало. Приходилось изворачиваться, например, перепечатывать недостающие стихи и статьи из «Санкт-Петербургского вестника» (так перепечатали державинскую «Оду к Степану Васильевичу Перфильеву, на смерть князя Мещерского», статью «О правописании слова драма» и другие), публиковать речь Княжнина, произнесенную еще в 1779 году в Академии художеств, и т. д. Значительная часть страниц журнала была заполнена сочинениями самих издателей — Дашковой и Екатерины. Со второго номера стал печататься своеобразный фельетон императрицы «Были и небылицы» и историческое сочинение «Записки касательно Российской истории». Из ста девяноста одной страницы второго номера — пятьдесят занимали сочинения Екатерины.

Во втором номере издатели напечатали присланное к ним письмо Любослова, в котором содержалась филологическая критика «Фелицы» Державина и «Опыта» Фонвизина. Критика Любослова раздражила издателей. Вот почему, когда обиженный нападками Любослова Фонвизин дал в журнал свой ответ «Примечания на критику, касающуюся до Российского сословника», он был немедленно опубликован в третьем номере журнала. В четвертой книге редакторы напечатали продолжение фонвизинского «Опыта» и его новое сочинение «Челобитная Российской Минерве от российских писателей». В седьмой книге появилось «Поучение няеря Василия», в десятой закончилось печатание «Опыта».

Все указанные сочинения Фонвизина, сатирические по своему характеру, не ставят больших социальных и политических тем. С фонвизинским блеском написанные объяснения более ста слов в «Опыте» — это сатирические миниатюры, в которых подвергалась осмеянию дворянская знать. Читателю сообщалось, например: «*Проманивать* — есть больших бояр искусство». «*Сумасброд* — весьма опасен, когда в силе», «*Глупцы* — смешны в знати» и т. д. Как истый просветитель, Фонвизин выступил с протестом против дворянского толкования слова «подлый». «Человек бывает *низок* состоянием а *подл* душою. В низком состоянии можно иметь благороднейшую душу, равно как и весьма большой барин может быть весьма *подлый* человек. Слово *низкость* принадлежит к состоянию, а *подлость* — к поведению».

Сатира «Опыта», несомненно, носила ограниченный характер. Как мог Фонвизин на том же материале сделать свою сатиру политической, мы видим на примере «Всеобщей придворной

грамматики». Нельзя согласиться с утверждениями некоторых литературоведов, что «Опыт российского сословника» «в конечном счете преследовал ту же цель, что и «Несколько вопросов». <sup>1</sup> Подгонять «Опыт» к «Нескольким вопросам» — значит умалять острополитический и антиекатерининский характер последнего сочинения.

Вряд ли также справедливо объявлять «Поучение иерея Василия» «пародией на замысел императрицы использовать полуграмотное сельское духовенство как аппарат для приведения крепостных в полное подчинение церкви и государства». <sup>2</sup> «Поучение» — сатира на духовенство, такое же грубое, бескультурное, как и сельское дворянство, которому оно служит. Заявление сельского попа «Всякий нищий наверное пьяница, потому что добрый крестьянин, кроме гнева божия, обнищать не может» — выражало сокровенное убеждение Скотининых и Простаковых. Борьба с пьянством — это борьба за исполнение крестьянином своих обязанностей и своего долга, так как пьющий мужик отстает «от всякого крестьянского дела, не платит подати государю, оброка помещику». Внешним поводом для сатиры на духовенство, поучающее крестьян не пить, видимо, была «Беседа, или Слово нравоучительное святого отца нашего Василия о пьянствующих», изданная в 1782 году.

Выпадом против вельмож, преследовавших поэтов, как, например, преследовал Державина генерал-прокурор Сената А. А. Вяземский, была «Челобитная». Но «Челобитная» не могла волновать Екатерину, поскольку вельможам противопоставлялась она — «великая богиня», «чьего покровительства» искали писатели. Такую «сатиру», как известно, Екатерина принимала с величайшим удовольствием. Доказательством того, что все указанные сочинения Фонвизина были встречены издателями, и в частности Екатериной, в общем благосклонно, является фельетон «Были и небылицы». Он был своеобразным барометром, который чутко и незамедлительно сигнализировал об отклонении журнальных статей от удобного курса. Об этих сочинениях Фонвизина в «Былях и небылицах» нет никаких упоминаний.

Зато там упоминается о других сочинениях, которые вызвали возмущение и ярость Екатерины, заставили ее начать борьбу с неугодным автором. В ходе этой борьбы Екатерина запуталась,

<sup>1</sup> К. В. Пигарев. Творчество Фонвизина, стр. 228.

<sup>2</sup> П. Н. Берков. Театр Фонвизина и русская культура. В сб. «Русские классики и театр». «Искусство», 1951, стр. 92.

отступила от прежнего намерения покровительствовать писателям, «говорящим открыто истину», оказалась вынужденной пустить в ход далеко не литературные средства полемики — угрозы и окрики. Как некогда в полемике с издателем «Трутня», так и в «Собеседнике» Екатерина вновь потерпела поражение, оказалась вынужденной отказаться от затеи руководить литературой: она перестала писать «Были и небылицы», а вскоре же за тем «Собеседник» вообще прекратил свое существование. В специальной статье, написанной Козодавлевым, издатели указывали, что причиной закрытия журнала («упадка») «Собеседник» была «война», объявленная «дурными стихотворцами и их приятелями издателям». Сочинения, подвергшиеся гневной критике автора «Былей и небылиц», и довели журнал до закрытия.<sup>1</sup>

Какие же сочинения оказались неугодными императрице? Их было три: «Несколько вопросов, могущих возбудить в умных и честных людях особенное внимание», «Повествование мнимого глухого и немого», «Письмо сочинителю «Былей и небылиц» от автора «Нескольких вопросов». Печатались они с третьего по седьмой номер, то есть с 28 июля по 28 октября 1783 года.

Кто автор этих сочинений? Два из них — «Несколько вопросов» и оправдательное письмо по поводу этих «Вопросов» — известны как фонвизинские. Обратимся сначала к ним. «Несколько вопросов» были присланы в журнал анонимно. Мало того, видимо, Фонвизин сознательно сделал так, чтобы даже подозрение не могло коснуться его. Сохранилось письмо Екатерины к Дашковой по поводу «Нескольких вопросов», из которого ясно, что подозревался не Фонвизин, а Иван Иванович Шувалов, которого императрица изобразила в «Былях и небылицах» в образе Нерешительного.

«Несколько вопросов» сопровождалось письмом к издателю, которое раскрывает политический смысл фонвизинского выступления. Используя игру Екатерины в либерализм, Фонвизин предложил ей сочинение, вскрывающее социальные и политические язвы русской жизни. Вот почему письмо Фонвизина начиналось с сочувственного одобрения политики, провозглашенной издателями «Собеседника»: «Издатели оно не боятся отверзать двери истине, почему и беру вольность представить им для напечатания «Несколько вопросов, могущих возбудить в умных и честных людях особенное внимание».<sup>2</sup> «Недоросль» уже поста-

<sup>1</sup> «Собеседник любителей русского слова», ч. XVI, стр. 9.

<sup>2</sup> Там же, ч. III, стр. 161.

вил перед умными и честными людьми несколько важных вопросов, касающихся жизни русской нации и русского государства. Теперь Фонвизин вновь обращался к общественному мнению. «Несколько вопросов» ставили на обсуждение острые проблемы политической жизни России. У Екатерины, как самодержавного государя, естественно, нельзя было спрашивать отчета в ее действиях, поступках, политике. Но от монарха-писателя, кокетничающего своим показным либерализмом, можно было ожидать ответа на некоторые вопросы. Большинство вопросов Фонвизина носило политический характер.

Второй вопрос — «Отчего многих добрых людей видим в отставке» — заключал в себе намек на недавние реальные события: незадолго перед этим демонстративно ушел в отставку министр, правивший иностранными делами, Никита Панин, а 10 марта 1782 года подал в отставку сам Фонвизин. Отставки носили политический характер. В свое время к отставке прибег двадцатичетырехлетний писатель Новиков, отказавшись служить екатерининскому государству, о чем публично объявил в предисловии к своему журналу «Трутень». В журнале «Живописец», четвертое издание которого вышло в 1781 году, печатались письма и советы Новикова некоторым людям об их праве уйти в отставку с государственной службы, но при условии общественной деятельности на благо отечеству. Несомненно, тема эта была одной из острейших в политической жизни той поры, чем и объясняется вопрос Фонвизина.

Пятый вопрос — «Отчего у нас тяжущиеся не печатают тяжеб своих и решений правительства?» — формулировал требование гласности суда, как важнейшего средства борьбы с произволом и взяточничеством судейских чиновников, которых Екатерина неоднократно брала под защиту в своих литературных сочинениях.

Седьмой вопрос — «Отчего главное старание большей части дворян состоит не в том, чтоб поскорей сделать детей своих людьми, а в том, чтоб поскорее сделать их не служа, гвардии унтер-офицерами?» — был резким выпадом против паразитизма дворянства.

Вопрос десятый — «Отчего в век законодательный никто в сей части не помышляет отличиться?» и восемнадцатый — «Отчего у нас начинаются дела с великим жаром и пылкостью, потом же оставляются, а нередко и совсем забываются?» — намекали на разгон Екатериной Комиссии для сочинения нового Уложения.

Под номером 13 было напечатано сатирическое рассуждение о вырождении дворянства: «Чем можно возвысить упавшие души дворянства? Каким образом выгнать из сердец нечувственность к достоинству благородного звания? Как сделать, чтоб почтенное титул дворянина было несомненным доказательством душевного благородства?» Вопрос формулировал центральную идею «Недоросля», где Фонвизин изображал «упавшие души» дворян Скотининых и Простаковых.

Получив «Несколько вопросов», Екатерина растерялась, почувствовав ловушку, и потому не хотела их печатать. Но затем изменила решение и надумала опубликовать вопросы вместе со своими ответами. На ответы Екатерина возлагала большие надежды: они должны были и парализовать сатиру, и продемонстрировать еще раз ее «любовь к истине» (не побоялась напечатать дерзкие вопросы), и, главное, — проучить «свободозычного» автора, припугнуть его так, чтобы и другим не повадно было. В письме Дашковой Екатерина писала: «Я внимательно перечитала известную статью и менее, чем прежде, против того, чтобы возражать на нее. Если бы возможно было напечатать ее вместе с ответами, то сатира будет безвредна, если только повод к сравнению не придаст большей дерзости».<sup>1</sup>

В ответах Екатерине не удалось скрыть своего раздражения, в них были окрик и угрозы. Но и этим она не удовлетворилась. И в следующей, четвертой части журнала, в очередной порции «Былей и небылиц» появилась отповедь автору «Нескольких вопросов». Устами «дедушки» — персонажа фельетона, выразителя авторских мыслей, с раздражением заявлено: «Молокососы! Не знаете вы, что я знаю, в наши времена никто не любил вопросов; ибо с оными и мысленно соединены были неприятные обстоятельства, нам подобные обороты кажутся неуместны, шуточные ответы на подобные вопросы не суть нашего века; тогда каждый, поджав хвост, от оных бегал».<sup>2</sup> Четырнадцатый вопрос — «Отчего в прежние времена шуты, шпыни и балагуры чинов не имели, а нынче имеют, и весьма большие?» — особенно раздражил «дедушку»: «Отчего? Отчего? — говорит он... — Ясно, оттого, что в прежние времена врать не смели, а паче письменно без... опасения».<sup>3</sup>

После отповеди в следующей, пятой части журнала было отпечатано письмо автора «Нескольких вопросов» к сочинителю

<sup>1</sup> П. Пекарский. Материалы для истории журнальной и литературной деятельности Екатерины II. СПб., 1863, стр. 14.

<sup>2</sup> «Собеседник...», ч. IV, стр. 163—164.

<sup>3</sup> Там же, стр. 168.

«Былей и небылиц». Екатерина назвала письмо «исповедью кающегося». Вслед за нею и литературоведы объявили письмо покаянием, которое Фонвизин был якобы вынужден написать, потому что испугался своей дерзости. Такое толкование нам представляется неправильным. Зачем нужно было оправдываться Фонвизину, если имя его не было известно? Наоборот, из чувства осторожности не следовало бы ему вообще больше писать, чтобы как-нибудь, ненароком, не выдать себя. Но Фонвизин написал свое письмо и назвал его «объяснением». Задача «объяснения» — использовать замешательство Екатерины в обличительных целях. Поэтому письмо Фонвизина не по к а я н и е, а с а т и р а. Сочинитель «Былей и небылиц» не выдержал тона, сорвал свою игру, когда стал грозить. Угрозы одного сочинителя другому не имеют смысла. Тон же сочинителя «Былей и небылиц» явно выдавал его как власть имущего, с чьими угрозами действительно надо считаться, чем Фонвизин и поспешил воспользоваться.

Фонвизину было ясно, что остальные заготовленные вопросы не напечатают, что от этой полемики придется отказаться, о чем и следовало оповестить читателей. Такова первая цель письма. (Вспомним, что в сопроводительном письме к «Нескольким вопросам» было сказано: «Буде оные напечатаются, то продолжение последует впредь и немедленно»). Нужно было сказать и о том, что причина прекращения посылки вопросов — неудовольствие сочинителя «Былей и небылиц». Надлежало намекнуть читателю, кто скрывается под именем автора «Былей и небылиц». Сорвать маску с Екатерины, раскрыть ее псевдоним — вторая цель письма. Фонвизин оповещал, что широковещательные объявления издателей, будто бы они не боятся «отверзать двери истине», — ложные, что на самом деле они боятся «истины», что за попытку прикоснуться к «истине» начинают грозить и преследовать.

Чтобы напечатать задуманное письмо в журнале Екатерины, нужно было найти слабое место у противника, и Фонвизин нашел его — тщеславие. Следовало польстить Екатерине и этой лестью притупить ее бдительность. Так и произошло — письмо напечатали.

Задумав раскрыть имя подлинного автора «Былей и небылиц», отвечавшего на присланные вопросы, Фонвизин избрал исключительно подчеркнuto почтительный тон письма: «По ответам вашим вижу, что я некоторые вопросы не умел написать внятно, и для того покорно вас прошу принять здесь мое объяснение», «вседушевно благодарю вас за ответ на мой вопрос»,

«видя, что вы, государь мой, в числе издателей «Собеседника», покорно прошу поместить в него сие письмо. Напечатание оного будет для меня весьма лестным знаком, что вы моим объяснением довольны»,<sup>1</sup> и т. д. Уже это довольно красноречиво свидетельствовало, что сочинитель «Былей и небылиц» — лицо чрезвычайно важное, что гнев и милость его далеко не безразличны для автора «Вопросов». Но кто же это важное лицо, состоящее одним из издателей «Собеседника»? Один издателем был объявлен: княгиня Е. Р. Дашкова. Кто же второй, да еще занимающийся литературой, да еще более важный, чем Дашкова? Уже все это довольно прозрачно намекало на автора. Но чтобы не было никаких сомнений, Фонвизин точно указал на императрицу.

Придравшись к одному из ответов, он написал: «Вседушевно благодарю вас за ответ на мой вопрос: «Отчего тяжущиеся не печатают тяжб своих и решений правительства?» Ответ ваш подает надежду, что размножение типографий послужит не только к распространению знаний человеческих, но и к подкреплению правосудия».<sup>2</sup> В России никто, кроме императрицы, не мог дать разрешения на печатание тяжб, никто, кроме нее, не мог «подкрепить правосудие».

Дав понять, кто автор «Ответов», Фонвизин тем самым сообщил читателю, что, поскольку своими вопросами он не угодил императрице, заготовленные им новые вопросы печататься не будут.

Фонвизин поставил на общественное обсуждение важнейшие политические вопросы, привлек к ним внимание общества, показал читателям, что Екатерина не хочет способствовать торжеству «истины», что ее заявление о желании счастья подданным — ложно. Планам Екатерины объединить литераторов, руководить ими, заставить строить ей алтарь нанесен был сокрушительный удар.

В «Собеседнике» были напечатаны без подписи еще два произведения Фонвизина: «Повествование мнимого глухого и немомого» и сопроводительное письмо к нему, адресованное издателю журнала. Впервые на принадлежность этого «Повествования» Фонвизину указал С. Н. Глинка. В статье «Пример русского гостеприимства и новые времена» Глинка писал: «Остатки старинного русского гостеприимства прекрасно изображены фон-Визиним в сочинении, напечатанном в «Собеседнике любви»

<sup>1</sup> «Собеседник...», ч. V, стр. 145, 147, 150.

<sup>2</sup> Там же, стр. 147.

телей русского слова» под заглавием «Повествование многоглухого и немого». <sup>1</sup> Н. С. Тихонравов включил «Повествование» в состав подготовленного им первого тома сочинений Фонвизина. <sup>2</sup> После публикации Тихонравова никто из исследователей не обратил внимания на «Повествование». Справедливо ли приведенное выше свидетельство С. Н. Глинки? Оспаривать его нет никаких оснований. Глинка был знаком с Княжниным, Державиным, Херасковым, Козодавлевым, Дашковой и многими другими литераторами, участвовавшими в «Собеседнике». Из его мемуаров видно, что он рано начал интересоваться литературой, был связан с писателями и потому мог знать о принадлежности «Повествования» Фонвизину из верных источников. Но кроме авторитетного показания современника Фонвизина, у нас есть и ряд других свидетельств, подтверждающих принадлежность «Повествования» автору «Недоросля».

В «Повествовании» сообщаются факты биографии рассказчика: детство он провел в деревне, под Москвой, близ города Дмитрова, воспитывал его отец. Но, как известно, Фонвизин до поступления в университет тоже жил в деревне под Москвой, и тоже близ Дмитрова, и грамоте научил его также отец. Вряд ли это случайное совпадение.

Образ автора, нарисованный в «Повествовании», чрезвычайно близок Стародуму. Как и Стародум, он «претерпел в течение службы своей многие обиды, досады и несправедливости», получив навсегда «отвращение от большого света и от уз, кои, как он думал, налагает собою служба». Как и Стародум, он «честный человек», добивался «независимости», воспитывает в сыне «твердость», нужную для сохранения «титла честного человека». В «Повествовании» сравнивается прошедшее время с настоящим, ту же суровую оценку настоящего дает и Стародум в «Недоросле».

В «Повествовании» с фонвизинским юмором и сарказмом рисуются образы провинциальных помещиков Пимена Щелчкова («Он был мужик пресильный и человек преглупый, превеликого росту и прениского духу») и Варуха Язвина («Он был в равной степени бездушник и ханжа. Однажды украл он из нашего табуна двенадцать лучших лошадей и на другой день со всею своею

<sup>1</sup> «Русский вестник в пользу семейственного воспитания», 2 книга 1816 года, т. 33.

<sup>2</sup> См. «Материалы для полного собрания сочинений Фонвизина», СПб., 1894. Следует отметить, что по недосмотру «Повествование» перепечатано в «Материалах» не полностью: взята часть, опубликованная в четвертом номере «Собеседника», но в седьмом номере было продолжение, не замеченное издателями.



окаянную семью на тех же краденых конях отправился в Ростов богу молиться»).<sup>1</sup> По-фонвизински в рассказ, посвященный жизни провинциальных помещиков, введена тема двора. Покровителем Щелчкова был, оказывается, его «ближайший свойственник и неллицемерный друг» «дворцовый истопник Касьян Оплеушин, получивший свое прозвище по данной ему от гоф-фурьера оплеухи». По-фонвизински зло дана история карьеры дворцового истопника: «Оплеушин был такой мастер топить печи, что те, для которых он топил, довели его своею протекциею наконец и до штаб-офицерского чина». «Он скончался без предков и потомков, первый и последний в своем роде». <sup>2</sup> (Вспомним слова Скотинина: «Я, Тарас Скотинин, в роде своем не последний. Род Скотининых великий и старинный. Пращура нашего ни в какой герольдии не отыщешь...»).

«Повествование» вызвало раздражение Екатерины. Не понравилось ей стремление автора подчеркивать недостатки «нашего времени» и превозносить старину. Поэтому в «Былях и небылицах», помещенных в пятой части «Собеседника» (а первый отрывок «Повествования» был напечатан в четвертой), мы находим выпад против автора «Повествования». Автор, пишет Екатерина, «мысли и понятия о вещах, кои сорок лет назад имел и теперь теже имеет, хотя вещи в существе весьма переменились». <sup>3</sup> Так как у автора, продолжает Екатерина, «понятие отстало и он к тому же понятию привык и далее не пошел, то о настоящем говорит он, как говаривал сорок лет назад о тогдашнем».

П. Н. Берков, убедительно доказывая, что Екатерина метила здесь в Фонвизина, <sup>4</sup> относит выступление Екатерины к Фонвизину — автору «Недоросля». В действительности Екатерина писала с раздражением об авторе не только «Недоросля», но и «Повествования», что видно из следующего ее замечания: «Он (человек, имеющий понятия те же, что и сорок лет назад. — Г. М.) не едет жить в деревню, боясь разбойников по большой дороге, и о бывших говорит, как будто ныне состоялись. Поныне еще жалуется на несправедливость воевод и их канцелярий, коих, однако, уж нигде нет». <sup>5</sup> Это прямой намек на «Повествование». Именно там говорится и о разбойниках, и о воеводах. Все обстоя-

<sup>1</sup> «Собеседник...», ч. IV, стр. 124, 129.

<sup>2</sup> Там же, стр. 125.

<sup>3</sup> Там же, стр. 140.

<sup>4</sup> П. Н. Берков. «История русской журналистики XVIII века», стр. 337—338.

<sup>5</sup> «Собеседник...», ч. V, стр. 140.

тельства убеждают нас в правильности свидетельства С. Н. Глинки о принадлежности «Повествования» Фонвизину.

«Повествование» представляет особый интерес еще и потому, что было вторым после новиковского «Отрывка путешествия» в деревню Разоренную просветительским путешествием. Накануне начала работы Радищева над своим «Путешествием из Петербурга в Москву» он читал яркое сатирическое сочинение, посвященное изображению провинциальных помещиков, местных чиновников, написанное в жанре путешествия. Так русские передовые писатели начали до Радищева развивать особый жанр просветительно-сатирического путешествия. На их опыт и опирался Радищев. И как истый революционер, он преодолел и здесь ограниченность своих предшественников.

1783 год — важнейший в творческой жизни Фонвизина. Писатель сумел использовать «Собеседник» для своих политических целей. Проявляя поразительную творческую активность, он напечатал в журнале семь сатирических сочинений, вступил в борьбу с Екатериной.

Борьба просветителя с императрицей, развернувшаяся летом 1783 года, имела огромное общественное значение. Пока шла борьба, популярность журнала росла, он привлекал внимание читателей. Номера «Собеседника», выходявшие в 1784 году, были почти сплошь заполнены историческим сочинением Екатерины II. Издатели, начиная с тринадцатой части, снизили цену за журнал наполовину — с рубля до пятидесяти копеек. Но читатель не покупал журнал и за эту цену. Вскоре «Собеседник» был закрыт.

За свое поражение Екатерина жестоко отомстила Фонвизину. Первой жертвой в ее многолетней борьбе с просветителями и стал автор «Недоросля» и «Нескольких вопросов». Полиция, получив высочайшее повеление, не допускала печатания ни одного нового произведения писателя, запретила ему в 1787 году издание сатирического журнала «Друг честных людей, или Стародум», не разрешила выпустить полного собрания своих сочинений.

Но запугать русских просветителей не удалось. После 1783 года Новиков станет работать с еще большей активностью, деятельность его примет еще больший размах. В 1786—1787 годах в Петербурге начнет издаваться новый журнал «Зеркало света», вокруг которого объединится новая группа русских просветителей. В конце десятилетия, в 1789—1790 годах, на поприще общественно-политической борьбы выступают со своими сочинениями два новых деятеля — Радищев и Крылов.

После нескольких лет молчания Фонвизин вновь выступил в печати: в 1786 году в академическом журнале «Новые ежемесячные сочинения» он опубликовал повесть «Калисфен». События повести относились к глубокой древности, но читатель легко угадывал намерение писателя рассказать о себе.

Калисфен — ученик Аристотеля, верный своим убеждениям, — становится советчиком Александра Македонского. Александру, который вначале слушал было Калисфена, скоро наскучило исполнять бесконечные его советы. И когда тот фанатично продолжал обличать перед ним неправду, он повелел его казнить. Концовка этой мрачной, несомненно автобиографической, повести — свидетельство идейной слабости Фонвизина-писателя и политического деятеля, свидетельство губительности теории просвещенного абсолютизма. В бумагах Аристотеля, — сообщает Фонвизин, — было найдено предсмертное письмо Калисфена следующего содержания: «Умираю в темнице; благодарю богов, что сподобили меня пострадать за истину. Александр слушал моих советов два дня, в которые спас я жизнь Дариева рода и избавил жителей целой области от конечного истребления. Прости». Аристотель сделал приписку к этому письму: «При государе, которого склонности не вовсе развращены, вот что честный человек в два дня сделать может».

Высокое сознание гражданского писательского долга определило поиски Фонвизиним, который был уже тяжело больным, все новых и новых путей к общественно-литературной деятельности. Наблюдая расцвет русского Просвещения в 80-е годы, он с подлинной страстью политического бойца мечтал вновь принять личное участие в штурме ненавистного ему полицейского государства Екатерины — Потемкина. Так родилась идея издавать собственный сатирический журнал. Название журнала — «Друг честных людей, или Стародум» открыто связывало его с получившей широкое распространение комедией «Недоросль».

Все те же темы — сатира на Екатерину, на двор, на Скотининых, забота о русской самобытной культуре, борьба с французо-манией, пропаганда необходимых реформ, выражение надежд, что верховная власть послушается его, Фонвизина, советов, — таково содержание этого журнала. Но Екатерина решительно не хотела слушать советов писателя, о чем громко заявляла: «Худо мне жить приходится: уже и господин Фонвизин хочет учить меня царствовать»<sup>1</sup>. Да и сам Фонвизин понимал, что надежд на Ека-

<sup>1</sup> П. А. Вяземский. Фонвизин, СПб., 1848, стр. 285.

терину быть не может. Вот отчего и в этом журнале сатирическая тема двора, сатира на самое Екатерину занимает одно из первых мест. «Всеобщая придворная грамматика», включенная в состав журнала, прямо обличала «философа на троне». Вот как, например, писал Фонвизин: «Что есть придворный род?» И отвечал: «есть различие между душою мужескою и женскою. Сие различие от пола не зависит: ибо у двора иногда женщина стоит мужчины, а иной мужчина хуже бабы».

Говоря о разделении слов, Фонвизин заявлял, что самыми любимыми при дворе являются следующие двусложные слова: «силен, случай, упал». Эти три слова приведены не случайно — они обличали екатерининский фаворитизм. Когда фаворита вводили в спальню к Екатерине, про него говорили: «попал в случай». Тот, кто был «в случае» — был «силен». Когда надоевшего фаворита выпроваживали из дворца, про него сообщали, что он «упал». Естественно, такой журнал не мог быть разрешен.

Политические, дворянски ограниченные воззрения определили фонвизинскую идею о роли писателя как советчика монарха, идею, приведшую его в тупик, разоружившую его в середине 80-х годов. Фонвизин писал: «Я думаю, что таковая свобода писать, каковою пользуются ныне россияне, поставляет человека с дарованием, так сказать, стражем общего блага. В том государстве, где писатели наслаждаются дарованною нам свободою, имеют они долг возвысить громкий глас свой против злоупотреблений и предрассудков, вредящих отечеству; так что человек с дарованием может в своей комнате, с пером в руке, быть полезным советодателем государю, а иногда и спасителем сограждан своих и отечества».<sup>1</sup>

Весь ход политических событий екатерининского царствования убеждал Фонвизина в утопичности и бесплодности его воззрений на роль писателя-советчика. Но дворянский страх перед народным восстанием не позволил сделать последнего шага и высвободиться из пут своих политических заблуждений. После «Недоросля», после «Вопросов», после «Придворной грамматики» Екатерина запретила печатать Фонвизина. В расцвете своих творческих сил писатель оказался исключенным из общественной жизни. Он многократно просил монархиню разрешить ему печатать свои произведения, издавать журнал, заняться переводом и т. д., — и неизменно получал отказ. Екатерина не желала ни его сатир, ни его советов. А Фонвизин продолжал настойчиво и фанатично твердить одно и то же. Задуманный журнал «Друг честных

<sup>1</sup> Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина, стр. 230.

людей, или Стародум» преследовал ту же цель: обличать Екатерину, возлагать надежду на приход истинно просвещенного монарха. Полиция запретила издание журнала.

В следующем, 1789 году разразилась французская революция, потрясая умы не только Франции, но и России. Екатерина резко переменяла свою политику. Она уже открыто стала преследовать русских просветителей. Ею лично было дано распоряжение прекратить деятельность Новикова. И у просветителя немедленно была отнята типография Московского университета. Фонвизин в это время, отторгнутый болезнью от литературно-общественного движения (он был разбит параличом), задумывает новую комедию «Выбор гувернера», которую и написал в 1790 году.

В научной литературе о Фонвизине обычно эта комедия замалчивается, или о ней говорится скороговоркой, поскольку признается, что в ней Фонвизин отступил от прежних своих идейных и художественных принципов. Последняя по времени оценка комедии принадлежит К. В. Пигареву: «В идейно-художественном отношении «Выбор гувернера» значительно уступает не только «Недорослю», но и «Бригадиру». В новой комедии Фонвизина «угнетение рабством себе подобных» никак не затронуто... По сравнению с прежними произведениями Фонвизина обличение «французомании» в комедии «Выбор гувернера» приобретает реакционную окраску. В пьесе содержатся выпады против французской буржуазной революции... Художественные качества комедии крайне посредственны. В ней нет ни одного живого персонажа, никакого сценического действия, ни малейшей попытки индивидуализации речи. Пьеса только однажды была поставлена Александринским театром в 1892 году, на спектакле в ознаменование столетней годовщины со дня смерти Фонвизина».<sup>1</sup>

«Выбор гувернера» — последнее драматическое сочинение больного писателя. Комедия — убедительное свидетельство идейной верности Фонвизина своим просветительским убеждениям. Упрекать в художественной слабости эту пьесу не имеет смысла, потому что, несомненно, она не завершена. То, что дошло до нас, не более, чем краткий набросок идейных и сюжетных событий будущей комедии. Писатель крупно обозначил столкновение просветельски настроенной группы дворян (Сеум, Нельстецов) с аристократами (князь Слабоумовы, графиня Самодурова), тщательно сформулировал идейную программу своих положительных героев. Конспективность комедии проявилась и в отсутствии индивидуализации речи, и в отказе от подробного раскрытия ха-

<sup>1</sup> К. В. Пигарев. Творчество Фонвизина, стр. 254, 255, 256.

ракторов в событиях и действиях, поскольку автор задался целью лишь прочертить линию идейного конфликта. Особенно отчетливо эта концептивность проявляется в условных мотивировках появления на сцене Нельстецова, Самодуровой и учителя Пеликана. Драматургическая опытность Фонвизина вне сомнения. Ему бы ничего не стоило найти внутренне оправданный и реальный повод к тому, чтобы собрать нужных людей на сцене. Это и было бы исполнено в окончательной редакции комедии. Болезнь, очевидно, помешала завершить начатую работу. Следует помнить также, что комедия дошла до нас не в полном виде — в ней недостает важной части идейного спора Сеума с князем из второго действия.

Сохранившаяся редакция комедии «Выбор гувернера» важна прежде всего для понимания идейной позиции Фонвизина после французской революции. Существующее в науке мнение, что Фонвизин отступился от своих просветительских убеждений и стал с реакционных позиций осуждать революцию, — несправедливо. Прежде всего следует помнить, что, как просветитель, Фонвизин никогда не принимал революционного пути, всегда выступая пропагандистом идеи воспитания. «Выбор гувернера» показывает, что даже после революции Фонвизин не изменил своим просветительским убеждениям и счел необходимым и общественно важным выступить с программой действий в новых политических условиях.

Сравнение «Выбора гувернера» с лучшей комедией Фонвизина «Недоросль» показывает, что драматург ни в чем не отступил от своих взглядов. Устами Стародума Фонвизин заявлял о государственной и политической важности воспитания. Забота о воспитании есть главная забота государя. Цель воспитания, говорит Стародум, — «возвысить души своих подданных». Нельстецов, главный герой «Выбора гувернера», не учитель, он, как и Стародум, независимый человек, дворянин, штаб-офицер в отставке, имеющий достаток, который принесла ему честная служба отечеству. И все же он стремится заняться воспитанием, ибо воспитывать для него значит исполнять свой гражданский долг. Он ставит перед собой задачу: «поселить в его (ученика. — Г. М.) голову и сердце, что он, будучи благородно-рожденным, должен иметь и благородную душу».

Новое выступление Фонвизина с пьесой, посвященной проблемам воспитания, не случайно. Именно в 80-е годы в просветительских журналах широко обсуждались теоретические и практические вопросы воспитания. Новиков в 1783—1784 годах опубликовал большую работу «О воспитании и наставлении детей» в журнале «Прибавление к «Московским ведомостям». В журнале

Туманского «Зеркало света» в 1786—1787 годах мы встречаем десятки статей на эти темы. В 1789 году из печати вышла повесть «Житие Ф. В. Ушакова» Радищева, целиком посвященная проблеме воспитания. Таким образом, «Выбор гувернера» Фонвизина необходимо рассматривать в общем ряду просветительских сочинений, посвященных актуальной общественной проблеме эпохи.

Фонвизин и в новой комедии с прежних позиций восстает против сословно-дворянских представлений о том, что достоинство человека состоит в природе. Княгиня Слабоумова заявляет: «Я думаю, что порода есть достоинство». Сеум решительно отвергает это суждение: «Самое меньшее из всех человеческих достоинств. Родиться князем немудрено». Человек, продолжает Сеум, обязан снять и гордиться «почтенными качествами», из которых главное — «ревностию быть полезным отечеству».

Важное место в просветительских убеждениях Фонвизина занимает учение о должностях. Еще в «Недоросле» было сказано, что все люди, живущие в обществе, связаны друг с другом исполнением своих должностей. «Должность» — «это тот священный обет, которым обязаны мы всем тем, с кем живем и от кого зависим». Общество разделено на сословия. Но «у каждого свои должности», а у дворянина наибольшие. Дворянин обязан помнить, что «есть люди, которым [надо] помогать; есть отечество, которому служить». «Степени знатности рассчитываю я, — говорит Стародум, — по числу дел, которые большой господин сделал для отечества».

Все эти положения, высказанные в «Недоросле», получили дальнейшую разработку в «Выборе гувернера». Признавая, как и все просветители, разделение общества на сословия, Фонвизин указывает, что не может быть равенства состояний. Поэтому для него убеждения некоторых философов, что будто бы могут быть установлены законы, утверждающие счастье каждого «частного человека», не больше как утопия. «Нигде и никогда не бывали и быть не могут такие законы, кои бы каждого частного человека счастливым делали», — говорит Нельстецов. И дело не только в том, что идея равенства состояний есть «вымысел ложных философов». Во Франции произошла революция. Там были провозглашены лозунги равенства, и все-таки, утверждает Фонвизин устами Нельстецова, равенства там нет и не будет: «Но равенство состояний никогда достигнуть не могут, какие бы законы они не сделали, ибо всегда одна часть подданных будет принесена на жертву другой. Вот что я думаю о нынешнем законодательстве Французском».

В этих словах нет ничего реакционного: реальный политик Фонвизин отлично видел, что новое революционное законодательство не принесло французской нации обещанной свободы и равенства состояний. Следует напомнить, что весной того же 1790 года Радищев, узнав о некоторых новых законах революционного французского правительства, с горечью записал: «Ныне, когда во Франции все твердят о вольности... необузданность и безначалие дошли до края возможного... Народное собрание, толико же поступаая самодержавно, как доселе их государь, насильственно взяли печатную книгу и сочинителя оной отдали под суд, за то что дерзнул писать против народного собрания... О Франция! ты еще хождаешь близ Бастильских пропастей». <sup>1</sup>

Видя на примерах истории и современности, что равенства состояний не существует, что его нет даже в революционной Франции, Фонвизин не проповедует права угнетения одного сословия другим. Ему ненавистно порабощение человека человеком. Как истый просветитель, Фонвизин выступает против того политического строя, в котором один человек, одно сословие приносятся в жертву другому человеку, другому сословию. Опираясь на свое учение о равных должностях каждого члена общества, Фонвизин в комедии «Выбор гувернера» излагает свое понимание неравенства. Подданные должны жертвовать своими интересами, но не для пользы таких же, как и они, людей, а для блага отечества. Нельстецов так формулирует фонвизинскую мысль: «Необходимо надобно, чтоб одна часть подданных для блага целого государства чем-нибудь жертвовала».

Можно и следует говорить об ограниченности такой позиции Фонвизина. Мы знаем, что тогда же вышло «Путешествие из Петербурга в Москву», где изложена иная политическая концепция будущего общества, где ясно определена необходимость истребления господствующего класса дворянства. Но Радищев был революционером, а Фонвизин только просветителем. И для нас дорого, что в сложных политических условиях, когда во Франции проходила революция, а в России началась полоса тяжелой реакции, крупный русский просветитель и великий драматург не изменил своим убеждениям и твердо отстаивал идеалы «Недоросля», даже будучи тяжело больным и изолированным от перedoвых общественных сил.

Последним, неоконченным произведением Фонвизина были автобиографические записки «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях». Образцом для Фонвизина явилась гениальная книга Руссо «Исповедь». По замыслу писателя записки

<sup>1</sup> А. Н. Радищев. Избранные сочинения, стр. 161.



делились на четыре книги: «Первая содержать будет мое младенчество, вторая юношество, третья совершенный возраст, и четвертая приближающуюся старость». Больному писателю удалось закончить только две книги. Третья оборвана в самом начале: смерть помешала осуществить замысел полностью.

Во вступлении Фонвизин пообещал читателю представить в записках «раскаяние христианина». Видимо, такое намерение было данью тем душевным сомнениям, которые часто охватывали писателя в годы тяжелой болезни. Но из дошедших до нас глав видно, что все же победил сатирик, над «смирненным христианином» взял верх писатель-просветитель. В прежней своей манере остро и беспощадно высмеивал Фонвизин варварские нравы русского дворянства, с гневом ополчался против дикости, некультурности «благородного сословия». Впервые с «Чистосердечным признанием» читатель познакомился в 1798 году, когда оно было опубликовано в «Санкт-Петербургском журнале».

«Из перерусских русской» — так охарактеризовал Фонвизина Пушкин.

Фонвизин был истинным поэтом современности. Эпоха 60—80-х годов XVIII столетия нашла в нем своего летописца. Жизнь провинциальных помещиков Скотининых и Простаковых и двор Екатерины, Франция в канун революции, увиденная глазами русского человека, и быт гимназии Московского университета, дипломатические успехи России и похождения галломана Иванушки, страдания рабы Еремеевны и горечь писателя-патриота, не знающего путей и средств к избавлению своего отечества от ужасов деспотического произвола екатерининского самодержавства, — богатый и многоликий русский XVIII век запечатлелся в сочинениях Фонвизина.

Фонвизин стоит в начале того периода русской литературы, когда она оказалась способной увидеть и открыть поэзию действительности. Классицизм, сыграв свою историческую роль, уже исчерпал себя. Классицизм утверждал, что «искусство есть подражание природе, но что природа должна являться в искусстве украшенной и облагороженной. Вследствие такого взгляда из искусства были изгнаны естественность и свобода, а следовательно, истина и жизнь, которые уступили место чудовищной искусственности, принужденности, лжи и мертвенности». <sup>1</sup> В новых исторических условиях такая эстетическая теория являлась тормозом в дальнейшем развитии искусства.

<sup>1</sup> В. Белицкий. Полн. собр. соч., т. VI, стр. 298.



*Д. И. Фонвизин*

Портрет работы художника Карасо



# НЕ ДОРОСЛЬ,

## КОМЕДІЯ

ВЪ ПЯТИ ДѢЙСТВІЯХЪ.

### Лицъ

Простаковъ. - - Г. Золнѣ.  
Гж. Простакова, жена его. Гж. Михайлова.  
Митрофанъ, сынъ ихъ, недоросль. Г. Черниковъ.  
Еремѣевна, мама Митрофанова. Г. Шумскій.  
Правдинъ. - Г. Плавильщиковъ.  
Стародумъ. - Г. Дмитревскій.  
Софья, племянница Стародума. Гж. Зорина.  
Миловъ. - - Г. Марковъ.  
Г. Скошнинъ, братъ Гж: Простаковой.  
Г. Соколовъ.  
Кушейкинъ, семинаристъ. Г. Пстровъ.  
Цыфиркинъ, отставной сержантъ. Г. Су-  
словъ.  
Вральманъ, учитель. Г. Заводянкъ.  
Тришка, поотной. Г. Замировъ.  
Слуга Простакова.  
Камердинеръ Стародума.

Дѣйствіе въ деревнѣ Простаковыхъ.

Представлена въ первый разъ

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ

Сентября 24 дня 1782.



Программа первого представления комедии  
Д. И. Фонвизина «Недоросль»

Фонвизин одним из первых сделал огромный шаг к сближению с действительностью. Вот отчего в его сочинениях жизнь начала являться «как бы на позор, во всей наготе, во всем ужасающем безобразии и во всей ее торжествующей красоте». <sup>1</sup> В его бессмертных комедиях впервые начала складываться новая философия искусства — антидворянская в своем существе. Белинский утверждал: «Не должно забывать ни на минуту, что герой искусства и литературы есть человек, а не барин, еще менее мужик». <sup>2</sup> Фонвизин не мог преодолеть до конца своей дворянской ограниченности. Он не поднялся до признания внесловной ценности личности. Но объективное значение его художественных образов именно в утверждении этой мысли: героем искусства должен быть прежде всего человек.

Не понимавший творческого характера революционной деятельности народа, Фонвизин в то же время был мужественным бойцом с екатерининским самодержавством. Его многочисленные сочинения, в силу этого, не увидели света, но зато быстро стали распространяться в списках. Радищев с одобрением читал его рукописную сатиру на Екатерину и двор под названием «Всеобщая придворная грамматика». Декабристы внимательно изучали его политическое сочинение «Рассуждение о непременных законах». Современник Радищева, Фонвизин, не будучи его единомышленником, вошел в сознание поколений русских людей с эпитетом «друг свободы», данным ему Пушкиным. Таково было объективное содержание его сатирического творчества.

Для Белинского, теоретика русского реализма и вождя натуральной школы в 40-е годы XIX века, Фонвизин — «писатель, которого не только интересно изучать, но которого читать есть истинное наслаждение. В его лице русская литература как будто бы даже преждевременно сделала огромный шаг к сближению с действительностью». <sup>3</sup>

Борясь с рабовладельцами и «казанской помещицей» Екатериной, Фонвизин не только был в ряду передовых писателей века, но его творчество прорастало в будущее, несло эстафету навстречу создателям новейшей литературы русского реализма — Грибоедову, Пушкину, Гоголю.

<sup>1</sup> В. Белинский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 195.

<sup>2</sup> Там же, т. VI, стр. 306.

<sup>3</sup> Там же, т. X, стр. 392.

Г. П. Макогоненко





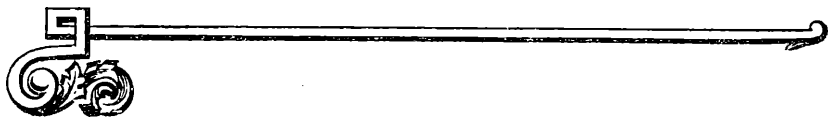


Я.Б. КНЯЖНИН

1 7 4 0 — 1 7 9 1







С 70-х годов XVIII века по первые десятилетия XIX не было ни одного крупного актера, в сценической биографии которого не занимали бы значительного места пьесы Якова Борисовича Княжнина.

Надолго запомнился И. А. Дмитриевский в ролях Орфея, Ярба, Росслава. В «Дидоне» и «Титовом милосердии» с успехом выступали Плавильщиков, Шушерин, Померанцев, Лапин. С трагедий Княжнина начинали свою деятельность А. Яковлев и Е. Семенов. Мемуаристы отмечают игру Сандунова в комедиях «Хвостун» и «Чудаки». Крутицкий прославился в роли Фирюлина.

Пьесы Княжнина были широко известны за пределами обеих столиц. Они шли в Харькове, Иркутске, Нижнем Новгороде — всюду, где существовали профессиональные или любительские театры. «Дидона», «Несчастье от кареты», «Сбитенщик» проникали на сцены крепостных театров. М. С. Щепкин играл Фирюлина и Степана-сбитенщика на театре графа Волькенштейна в 1805 году.

Постановки пьес Княжнина в 20-е годы, эпиграфы из его произведений, цитаты, сравнения, встречающиеся в мемуарах, переписке и литературе 20—30-х годов XIX века, свидетельствуют о живучести образов Княжнина. Десятки дошедших до нас списков «Вадима Новгородского» говорят о распространенности этой запрещенной трагедии, центральный образ которой прочно вошел в литературно-общественное сознание декабристов.

Место Княжнина в истории русской литературы обратило на себя внимание В. Г. Белинского. Отмечая в произведениях



Княжнина наличие известной подражательности. Белинский говорит и о том, что слава, которою пользовался Княжнин в свое время, исторически оправдана. Уже в «Литературных мечтаниях» критик увидел в Княжнине писателя «не без таланта, который особенно заметен в комедиях». <sup>1</sup> В статье «Полное собрание сочинений А. Марлинского» Белинский отделяет второстепенных и третьестепенных писателей XVIII века от тех, которые «навсегда останутся в истории русской литературы и будут достойны уважения и изучения». Среди них, помимо Ломоносова, Фонвизина, Державина, он называет также Сумарокова, Хераскова, Петрова, Княжнина, Богдановича. <sup>2</sup> Великий русский критик неустанно боролся с консерваторами, которые противопоставляли живой литературе XIX века литературу XVIII века, реализму — классицизм. В то же время он считал необходимым переиздать сочинения ряда писателей XVIII века, в том числе и Княжнина. <sup>3</sup>

Отмечая достоинства произведений Княжнина со стороны формы, «вкуса и языка», Белинский обращает внимание и на другое. Он называет Княжнина в числе тех писателей, изучая которых можно заметить, что «русская литература положила у нас основание публичности и общественного мнения, была проводником в общество всех человеческих идей и постоянно, не без успеха, боролась с предрассудками и пороками, завещанными нам невежественною, полуазиатскою старинною». <sup>4</sup> Это общественное значение литературы XVIII века отметил и Добролюбов. В статье «Собеседник любителей российского слова» он указал, что сатира XVIII века, в отличие от современной ему, восстала «на пороки сильные, господствующие, распространенные во всех классах общества», и среди драматургов, умевших затрагивать живые общественные вопросы, назвал и имя Княжнина как автора комической оперы «Несчастье от кареты». <sup>5</sup>

## 1

Княжнин Яков Борисович родился в 1740 году. <sup>6</sup> На службе числился с 1756 года. В 1764 году поступил в Коллегию иностран-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 1. Изд. Академии наук СССР. М., 1953, стр. 52.

<sup>2</sup> Там же, т. IV, 1954, стр. 28.

<sup>3</sup> Там же, т. VI, 1955, стр. 301.

<sup>4</sup> Там же, т. V, 1954, стр. 653.

<sup>5</sup> Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 1. Гослитиздат, М. — Л., 1934, стр. 68, 98—99.

<sup>6</sup> Обычно годом рождения Княжнина считался 1742 год. Обнаруженные недавно архивные материалы доказывают, что родился он в 1740 году.

ных дел, а затем был назначен «за секретаря» при дежурных генерал-адъютантах императрицы. В 1772 году обнаружилось, что Княжнин в разное время брал «для собственных надобностей» казенные деньги. Из общей суммы взятых денег (5773 р. 54 к.) к моменту ревизии оставались не возвращенными три тысячи. Военный суд подошел к делу необычайно строго. Если капитана Бурцева «за сечение в пьяном виде жены Нестеровой, от чего она вскоре умерла», снизили в чине до прапорщика, то Княжнина, в то время уже известного писателя, приговорили за растрату к смертной казни через повешение. В ожидании виселицы подсудимый был «скован в ножные железа».

Спас Княжнина граф К. Г. Разумовский. В особом мнении на имя императрицы он напомнил, что половина денег возвращена до следствия, а вторую готов уплатить поручившийся за писателя поручик Ф. Шиловский, так как имений самого Княжнина не хватало для расплаты. Княжнин был разжалован, определен в Петербургский гарнизон и лишен права владеть поместьями. Чин капитана ему был возвращен через четыре года. По указу от 30 марта 1777 года писатель 30 апреля был «отпущен в дом на ево пропитание». <sup>1</sup> В 1778 году он был зачислен секретарем вельможи И. И. Бецкого.

Верный слуга престола, ловкий придворный, Бецкой тем не менее сыграл заметную роль в области просвещения XVIII века как педагог-теоретик и организатор. По его планам были открыты: положивший начало женскому образованию в России Институт благородных девиц (Смольный) с «мещанским» отделением при нем, училища при Академии наук и Академии художеств, коммерческое училище в Москве, воспитательные дома для сирот и подкидышей и был реформирован Кадетский корпус. В течение тридцати лет Бецкой был президентом Академии художеств. В период многолетнего сотрудничества Княжнин играл активную роль в начинаниях престарелого вельможи (Бецкому было 74 года, когда Княжнин стал его секретарем). При учреждении Воспитательного дома многие постановления, писанные Бецким, по словам биографа, окончены и приведены в порядок Княжниным. <sup>2</sup> Княжнин и практически был связан с учебными заведениями, находившимися в ведомстве Бецкого. До последних дней жизни он

<sup>1</sup> История суда над Княжниним (очень сокращенно) излагается здесь впервые по недавно обнаруженным мною материалам Центрального государственного военно-исторического архива (ф. 53, оп. 194, ед. хр. 10, лл. 24—43; ф. 8, оп. 6/95, св. 56, д. № 196/36 и др.).

<sup>2</sup> Евгений Болховитинов. Словарь русских светских писателей, т. 1. СПб., 1845, стр. 289.

преподавал русскую словесность в старших классах Кадетского корпуса, пользуясь любовью и уважением учащихся, о чем свидетельствуют записки одного из его учеников С. Н. Глинки.

В 1779 году Княжнин произнес речь на выпуске питомцев Академии художеств, в которой, характеризуя задачи, стоящие перед художниками, следовал традиции Ломоносова, указавшего, что основной темой искусства должна быть «слава России». Большое место в речи уделено вопросу о нравственных качествах художников и роли воспитания. Воспитание, — говорит Княжнин, — «производит полезного гражданина», делает человека достойным членом общества. Воспитание возвышает человека к «разумному» принятию вольности, свободы, «небесной пищи, укрепляющей душу», оно способствует и совершенству свободных художеств, — «потому свободными нареченных, что никогда под иго рабства уклониться не могли». В речи отчетливо была подчеркнута мысль о долге людей перед родиной, об их обязанности отдавать свой труд, дарования, силы на благо отечества. Терминология проливает свет на мировоззрение автора: слово «раб», в то время еще «украшавшее» собою бумаги, обращенные к императрице, является, по его мнению, понятием, унижающим человеческое достоинство, прямо противоположным понятиям «сын отечества» и «гражданин», которыми он охотно оперирует.

В литературе была высказана гипотеза, что «Предложение» Бецкого совету Академии художеств 2 мая 1783 года написано Княжнинным.<sup>1</sup>

Сопоставление высказываний Бецкого и Княжнина дает основание полагать, что если «Предложение» и не написано Княжнинным полностью, то во всяком случае оно, как и другие бумаги Бецкого, обработано писателем. На самом деле: «Предложение» подвергает резкой критике всю систему воспитания, насаждавшуюся в течение многих лет Бецким, и противопоставляет выпускников времени Шувалова питомцам Бецкого, которые «навлекают внутри и вне государства бесславие на наше воспитание».<sup>2</sup> Вряд ли такие мысли могли принадлежать самому Бецкому, тщательно изгонявшему из Академии все, что могло напоминать Шувалова. Еще менее напоминают Бецкого слова, что без «веселой доброты» в воспитанников «вселяется уныние, производящее дух рабства, источник пороков».<sup>3</sup> Но эта мысль целиком укла-

<sup>1</sup> «Известия Государственной Академии истории материальной культуры», вып. 123. М. — Л., 1934, стр. 120—121 и 196.

<sup>2</sup> Сборник материалов для истории Академии художеств за сто лет ее существования под ред. Н. Н. Петрова, СПб., 1864, стр. 259.

<sup>3</sup> Там же, стр. 262 (курсив мой. — Л. К.).

дывается в речь Княжнина 1779 года, в которой необходимым условием развития «свободных художеств» названа свобода, воляность, а понятие раб противопоставлено понятию человек. Небезынтересно и совпадение мыслей «Предложения» с «Посланием к российским питомцам свободных художеств». <sup>1</sup> Повторив, что

Без просвещения напрасно все старанье:  
Скульптура — кукольство, а живопись — маранье,

Княжнин почти дословно перелагает в стихи то место «Предложения», где говорится о «непристойном рвении» питомцев «к получению чинов академических, а по оставлении своего художества и мастерства, военных и штатских»:

Не занимаясь во век о рангах спором,  
Рафаэль не бывал коллежским ассессором...  
Художник своему способствуя незнанью,  
Желает чина лишь вдобавок к дарованью,  
И льстится звуками предлинных в титуле слов;  
Но духом кто велик, велик и без чинов.

Слова эти в большей степени относились к обществу, презиравшему таланты «без чинов», чем к самим художникам.

Официальное положение Княжнина позволило ему стать одним из редакторов журнала «Санкт-Петербургский вестник». В 1783 году он был избран в члены Российской академии, где принимал участие в составлении словаря русского языка. Расширился круг его знакомств. Дом Княжнина превратился в своего рода литературный салон, чему способствовала и жена драматурга, поэтесса, дочь одного из крупнейших писателей XVIII века А. П. Сумарокова. У них бывали Д. И. Фонвизин, Ф. Г. Карин, В. В. Капнист и многие другие. Тесная дружба связывала Княжнина с известным русским актером И. А. Дмитриевским, по материалам которого была впоследствии написана биография писателя.

Относительно спокойная жизнь Княжнина, установившаяся после 1778 года, неожиданно оборвалась. Он умирает 14(25) января 1791 года. Пушкин в наброске статьи по русской истории XVIII века записал: «Княжнич умер под розгами». <sup>2</sup> В примечании к «Разбору донесения следственной комиссии в 1826 году», автором которого был, по всей вероятности, декабрист М. С. Лукин, слова Пушкина подтверждаются: «Писатель Княжнин за смелые истины в своей трагедии «Вадим Новгородский» подвер-

<sup>1</sup> «Утра», 1782, № 8, стр. 81.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VIII. Изд. Академии наук СССР. М. — Л., 1951, стр. 125.

гался пытке в тайной канцелярии». <sup>1</sup> В 1836 году в «Словаре достопамятных людей» Бантыш-Каменского, человека, очень далекого от декабристских кругов, говорится то же самое: «Трагедия Княжнина «Вадим Новгородский» более всего произвела шума: Княжнин, как уверяют современники, был допрашиван Шешковским в исходе 1790 г., впал в жестокую болезнь и скончался 14 января 1791 г.» <sup>2</sup> Что означают выделенные Бантыш-Каменским слова «был допрашиван», отгадать нетрудно: нрав кнутабойцы Шешковского был хорошо известен.

Против данной версии возражали дети Княжнина, доказывавшие, что отец их у Шешковского не бывал и умер от простуды. Но дети Княжнина умолчали и о том, что их отец был приговорен к смертной казни в 1773 году. И вряд ли можно пройти мимо устойчивого мнения о гибели Княжнина в тайной канцелярии, повторенного декабристами, Пушкиным, Бантыш-Каменским. Но Княжнин умер в 1791 году, а трагедия была напечатана в 1793 году. Каким же образом она могла повлиять на судьбу автора? Известно, что драматург читал «Вадима Новгородского» друзьям и даже передал пьесу в театр; начавшаяся во Франции революция заставила его из осторожности снять наполовину подготовленный спектакль. При таких условиях слух о трагедии мог дойти и до Шешковского. С. Н. Глинка, ученик и почитатель Княжнина, в своих «Записках» указывает, что конец жизни его учителя «отуманила» написанная в связи с французской революцией статья «Горе моему отечеству», в которой высказывались мысли о необходимости государственных реформ, предупреждающих народные волнения. <sup>3</sup> Сопоставление всех свидетельств позволяет предположить, что Княжнин был вызван к Шешковскому в связи со слухами о трагедии, а затем возник вопрос и о статье. Что бы ни явилось причиной смерти писателя — трагедия или статья, — ясно одно: помилованный в 1773 году писатель погиб в 1791 году, в период жестокого правительственного террора, вскоре после суда над Радищевым и незадолго до ареста Новикова.

## 2

Первое поэтическое произведение «Ода к Икару» было написано Княжниним еще в детстве и не дошло до нас. В печати он выступил в 1769 году с переводом с итальянского — «Записки

<sup>1</sup> Н. И. Тургенев. Россия и русские. М., 1907, стр. XIX.

<sup>2</sup> Д. Бантыш-Каменский. Словарь достопамятных людей, т. III, стр. 78.

<sup>3</sup> См. С. Н. Глинка. Записки. СПб., 1895, стр. 97.

историографические о Море, о царстве Негропонтском и прочих близ лежащих местах». Тогда же им была написана трагедия «Дидона», а в 1771 году издан переведенный с французского чувствительный роман «Несчастные любовники, или Истинные приключения графа Коминжа». В 1772 году была написана трагедия «Владимир и Ярополк».

По свидетельству современников, в период опалы Княжнин «всего себя посвятил исключительно музам и они-то, по бедности его, часто доставляли ему с семейством даже пропитание». <sup>1</sup> Насколько верна вторая часть данного положения, судить трудно, потому что в этот период издана лишь ода «На бракосочетание Павла Петровича». Но писатель действительно много работал, что сказалось после прекращения опалы. В 1777 году появился его перевод «Генриады» Вольтера, в 1779 году вышли переводы трагедий Корнеля «Цид» («Сид»), «Цинна», «Смерть Помпеева», поэмы Марино «Избиение младенцев». Судя по почерку и характеру дошедших до нас рукописей, к этому же периоду можно отнести переводы трагедий Корнеля «Родогуна» и «Горацій», комедии Корнеля «Лжец». <sup>2</sup>

В 1779 году была впервые представлена оригинальная комическая опера Княжнина «Несчастье от кареты». С «Несчастья от кареты», музыка к которой написана В. А. Пашкевичем, начинается сотрудничество Княжнина с композиторами. Пашкевичем же сочинена музыка к опере «Скупой» (появилась на сцене около 1782 года); Бюланом — к «Сбитенщику» (1784); Ф. Астарита написал музыку к «Притворно-сумасшедшей». Музыкой Бюланта (во второй редакции Фомина) сопровождалась трагедии «Владисан» и «Титово милосердие».

Написав около 1780 года мелодраму «Орфей», Княжнин отдал дань специфическому для XVIII века театрально-музыкальному жанру — мелодраме, текст которой декламировался в сопро-

---

<sup>1</sup> Евгений Болховитинов. Словарь русских светских писателей, т. 1, стр. 289. Биография Княжнина была написана Болховитиновым по материалам, данным ему И. А. Дмитриевским, и напечатана впервые в журнале «Друг просвещения», 1804, № XI (см. Сборник статей, читанных в ОРС, т. V, вып. 1. СПб., 1868, стр. 98—99).

<sup>2</sup> Рукописи данных произведений хранятся в Институте русской литературы (ф. 96, оп. 14, №№ 9, 10, 11, 12). В сообщении о них Д. С. Бабакина вкралась серия ошибок: поэма названа трагедией, «Родогуна», напечатанная в 1788 году, превратилась в ненапечатанную «Клеопатру», комедия «Лжец» — в трагедию, общеизвестная трагедия Корнеля «Горацій» именована «пьесой без названия» (см. Бюллетени рукописного отдела Пушкинского дома, III. Изд. Академии наук СССР, М. — Л., 1952, стр. 81).

вождении музыки. Музыка к «Орфею» была написана в 1781 году Торелли, а несколькими годами позднее — Е. И. Фоминим. Последняя явилась выдающимся событием в русской музыкальной жизни XVIII века. Успеху мелодрамы способствовала и декламация Дмитревского, исполнявшего роль Орфея.

После двенадцатилетнего перерыва Княжнин возвращается к трагедии. В 1784 году был впервые представлен «Рослав», в 1785 — «Титово милосердие», в 1786 — «Владисан». В этом же году был напечатан перевод «Родогуны» Корнеля и комедия «Хвастун». В 1787 году издано собрание сочинений Княжнина. Затем вновь наступает период подготсвительной работы. Печатает Княжнин лишь несколько стихотворений и комедий. Наиболее значительные произведения не издаются («Ольга», «Вадим Новгородский», «Чудаки»). Часть произведений остаются незаконченными (трагедия «Пожарский», поэма «Петр Великий»). Судьба роковой для автора статьи «Горе моему отечеству» неизвестна.

Княжнин вошел в историю литературы как драматург. Однако для характеристики писателя имеет известный интерес и его лирика. Автор монументальных классических трагедий, переводчик «Генриады» Вольтера и основных произведений Корнеля, Княжнин увлекается сентиментальными идиллиями Гесснера, перерабатывает поэму Грессе, создает одну из первых русских баллад. Это неожиданное на первый взгляд сочетание является результатом крайней быстроты и напряженности русского литературного процесса, особенно сложного в 70—80-е годы, когда классицизм еще не утратил своей прогрессивности и продолжал развиваться одновременно со становлением нового стиля сентиментализма. В сатире этого периода зрели реалистические тенденции, побеждающие в творчестве Фонвизина, позднее — Радищева.

В «Отрывке из риторики» Княжнин, следуя за Ломоносовым, подчеркивает, что страсти являются наиболее действенной силой, при помощи которой писатели и ораторы могут «вооружить все пружины, в человеке находящиеся». Помнить об этом должен и «трагический автор». Изображение и возбуждение «великих страстей» — область трагедии. На долю поэзии остаются «чувствования», приносящие «мирное удовольствие».

Соответственно этому взгляду Княжнин отказывается в лирике от «великих страстей». Его стихотворения изобилуют эпикурейскими мотивами, отчасти осложняемыми неприятием масон-

ской мистики. Порою мотивы «легкой» поэзии служат для утверждения личной независимости.

К одам в прямом смысле слова Княжнин почти не обращается и высмеивает их в «Письме княгине Дашковой». Типично сентиментальным произведением, сюжетно задолго предвосхищающим «Бедную Лизу» Карамзина, является «сказка» «Флор и Лиза», позднее названная романом «Наказанная неверность».

Говоря о литературной деятельности Княжнина, нужно отметить одну из особенностей его творчества, позволившую Пушкину назвать его «переимчивым». Действительно, ряд сюжетов Княжнин заимствовал, ибо он являлся одним из представителей русского классицизма, направления, в основе которого лежал принцип «подражания образцам». И подобно тому, как Корнель обращался к сюжетам Эврипида, Сенеки, Лукана и к Титу Ливию, Княжнин наряду с обращением к летописным преданиям разрабатывает сюжеты Корнеля, Расина, Вольтера. Однако это обстоятельство не дает права превращать русского драматурга в простого подражателя, что старательно делали буржуазные литературоведы. Достаточно сличить пьесы Княжнина с теми произведениями, которые обычно называются в качестве источников, чтобы увидеть не только сходство, но и различие. Это можно сказать о «Дидоне», «Владимире и Ярополке», «Владисане». Кроме того, нельзя забывать, что лучшие произведения Княжнина — комическая опера «Несчастье от кареты», трагедия «Рослав» и «Вадим Новгородский» — в полном смысле слова оригинальны. Они явились этапом русской драматургии, сыграли значительную роль в развитии русского театра, и их сюжеты, в свою очередь несколько видоизменившись, появились в произведениях других писателей XVIII — начала XIX века.

### 3

Трагедия «Дидона», первое значительное произведение Княжнина, написана в 1769 году. В ней Княжнин развивает принципы русского классицизма.

Избрав в качестве сюжета трагедии эпизод четвертой песни «Энеиды» Вергилия, неоднократно использованный различными писателями, Княжнин подходит к трактовке его своеобразно. Оттесняя несколько образ Дидоны и в особенности Ямба, играющего большую роль в западноевропейских трагедиях, он выдвигает на первый план переживания Энея, сосредоточивая внимание зрителя на происходящей в душе героя борьбе долга и страсти,



как главным двигателе поступков человека, а борьба между долгом и страстью и являлась, как известно, основным конфликтом всех сумароковских трагедий.

В плане развития особенностей именно русского классицизма Княжнин рисует Дидону не только как страдающую женщину, но и как мудрую правительницу.

«Блаженством подданных моих мой трон крепится», — говорит она и защищает своих подданных перед Ярбом, который грозит разрушить Карфаген:

Когда меня к бедам определяет рок,  
Почто к рабам моим невинным ты жесток?

(Д. V, явл. 7)

Есть, однако, уже в первом произведении Княжнина некоторые, пока сравнительно незначительные, отступления от трагедий Сумарокова.

Сумароков в своих трагедиях ни одного раза не обратился к античной тематике. Княжнин же, как Ломоносов в «Демонфоте» и Тредиаковский в «Деидами», начал с античного сюжета. У Сумарокова при аналогичной ситуации мудрая правительница должна была бы побороть свою страсть и остаться жить для блага народа. У Княжнина же в душе Дидоны побеждает чувство обманутой женщины, предпочитающей смерть жизни с нелюбимым человеком. В известной мере событием в русской драматургии явилась развязка «Дидоны»: Ярб, мстя за отвергнутую любовь, зажигает Карфаген, пламя охватывает чертоги, Дидона на глазах у зрителей бросается в огонь. Эффектное зрелище освобождало трагедию от сумароковского пуризма, заставляло последующих писателей задумываться над вопросами обновления формы. Первым драматургом, поддержавшим Княжнина, был Н. П. Николев. В его трагедии «Пальмира» на сцене представлен костер, в который тянут героиню разъяренные фанатики. Отец Памиры, согласно ремарке, «вбегает в отчаянии, имея растрепанные волосы и кинжал в руке». «Вбегая», а не «входя», герой передавал внешними средствами эмоциональное состояние, нарушал принципиальную медлительность трагедийного действия, менял самый характер игры актера.

Более глубокое, чем в трагедиях Сумарокова, изображение страстей, эмоциональность, эффектность первой пьесы Княжнина обеспечили ей успех. Однако судьба «Дидоны», как и многих произведений Княжнина, была не гладкой. По свидетельству Евгения Болховитинова, трагедия была представлена в Москве

в 1769 году.<sup>1</sup> Затем, видимо, наступил длительный перерыв, ибо других сведений о постановках начала 70-х годов нет. Только 7 февраля 1778 года «Дидона» была поставлена в Петербурге на домашнем театре семьи Дьяковых. Рассказ об этом спектакле сохранился в неопубликованном письме М. Н. Муравьева, особенно интересном вследствие скудости документальных свидетельств об игре Дмитревского и о театре XVIII века вообще. «Я был вчера на представлении «Дидоны» Якова Борисовича Княжнина, сего столь тихого и любви достойного человека, который заставляет ждать в себе трагика, может быть, превосходнейшего, нежели его тесть. Дмитревский играл Иарба. Какой это актер! Дьяков, который играл его наперсника, говорил, что он трепетал с ним играя. Как обманешься, если захочешь рассудить о Дмитревском в шляме по Дмитревскому в колпаке. Это не простой человек: какой голос, как он гибок в его гортани. После плесков актерам, все обратились к угол, где стоял автор и плескали ему. Какие чувства должен он иметь. В восемь лет, как он сочинил «Дидону», видел он первое ее представление. Но и какое ж! Марья Алексеевна (Дьякова-Львова. — Л. К.) много жару и страсти полагает в своей игре».<sup>2</sup>

Возрожденная (а может быть и поставленная впервые) усилиями друга Княжнина, замечательного актера и крупнейшего театрального деятеля И. А. Дмитревского, «Дидона» была принята к постановке в ряде театров и не сходила со сцены до 10-х годов XIX века.

#### 4

Первый период творчества Княжнина завершается трагедией «Владимир и Ярополк» (1772). В основу ее положен летописный рассказ об убийстве князем Владимиром Святославичем брата Ярополка. Многие монологи, реплики, сцены близки к «Андромахе» Расина.

Самым интересным и, несомненно, оригинальным является образ вельможи Сваделя, обнаруживающий некоторые сомнения автора в безупречности теории просвещенного абсолютизма. Как воплощение разума, воли, беспредельной любви к отечеству стоит Свадель возле князей, готовых принести интересы родины

<sup>1</sup> Евгений Болховитинов. Словарь русских светских писателей, т. 1, стр. 288. Других свидетельств о постановке «Дидоны» нет.

<sup>2</sup> Отдел письменных источников Государственного Исторического музея. Собрание Черткова. Письмо М. Н. Муравьева к Ф. Н. Муравьевой от 8 февраля 1778 года.

в жертву слепой страсти. Свадель осуждает междоусобные распри и не хочет «во гордой праздности» смотреть на несчастья соотечественников:

Нам должно действовать и сограждан спасать,  
И для отечества, низвергшись в пучину,  
Погибнуть, иль его предупредить кончину.

(д. I, явл. 1)

Свадель фактически является творцом судьбы Владимира и Ярополка: он хочет вести их, а главное — Россию, к славе.

Сила любви к отечеству, смелость, с которой герой защищает интересы страны перед князьями, его честность и неподкупность делают Сваделя предшественником важнейшего образа в творчестве Княжнина — Росслава. Как Рослав тверд перед лицом своего мучителя датского короля Христиерна, так и Свадель непреклонен в разговорах с князьями. На презрительное замечание Ярополка

Я послушанием раба усердьё мерю,  
Не умствованием, —

Свадель отвечает:

Пусть гнусный льстец, бесславье князя множа,  
Предатель общества, робеет злой вельможа,  
Коль очи гневные властитель обратит...  
Вот грудь моя — раз! Я жити не хошу,  
Коль жертвой сей граждан напасти прекращу.

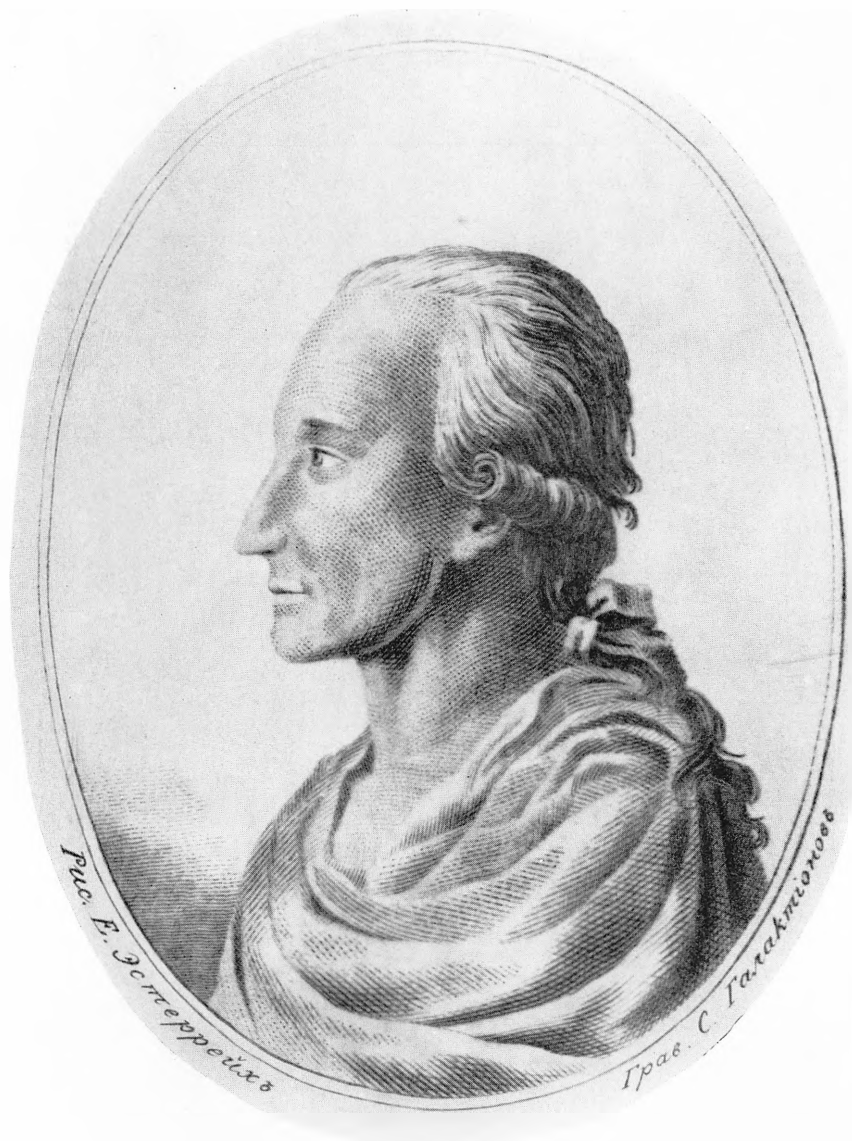
(д. III, явл. 7)

Честность, твердость, неустрашимость Сваделя представлены как качества идеальных вельмож, которые, по мысли автора, должны являться опорой всей страны, удерживать «буйные» настроения народа и ограничивать самовластие монарха:

Народам и царям вельможи суть оплот.  
Коль в буйности на трон волнуется народ,  
Вельможей долг его останавливать стремленья.  
Но если царь, вкуса величества забвеньё,  
Покорных подданных во снедь страстям поправ,  
Исступит из границ своих священных прав,  
Тогда вельможей долг привести его в пределы.

(д. I, явл. 1)

Эти слова достаточно ясно показывают, что в «Владимире и Ярополке» Княжнин не идет дальше «Димитрия Самозванца» Сумарокова, ибо, наряду с мыслью об обуздании самовластия, Свадель говорит о «священных правах» монарха. И все-таки судьба трагедии была печальной. Подготовленная к постановке, она была «оставлена без внимания» за «многие театральные не-



Я. Б. Княжнин

Гравюра С. Галактионова с рис. Е. Эстеррейха

ВАДИМЪ НОВГОРОДСКІЙ

ТРАГЕДІЯ

въ

стихахъ,

въ

пяти дѣйствіяхъ.

Сочинена

Я. Княжнинымъ.



---

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ.

при Императорской Академіи Наукъ,

1793 года.

Титульный лист первого издания трагедии Я. Б. Княжнина  
«Вадим Новгородский»

исправности». Некоторые исследователи полагали, что Екатерину смутило недостаточное уважение автора к князю Владимиру, причисленному церковью к «равноапостольным». В этом предположении есть доля истины. Но надо думать, что небогомольную императрицу, вероятно, больше смутил подрыв авторитета Владимира-монарха, чем тень, бросаемая на «равноапостольного». Обращаясь к эпохе, затронутой Княжниным, Екатерина писала в «Записках касательно российской истории»: «По смерти Святослава остался Ярополк в Киеве, братья же его по уделам и была между ими любовь и тишина». <sup>1</sup> Так идиллически выглядит под пером императрицы время, о котором в трагедии говорится: «Россию русский князь Россией истреблял». Начальным виновником вражды между братьями Екатерина считает вельможу Свеналда (черты которого и нашли, по-видимому, в трагедии отражение в образе Сваделя), а за ним других «ласкателей и наушников», по наговорам которых возникли «между братьий недоверки, подозревании и зависть, от чего последовали наконец (в 977 году) явные распри».

Если вспомнить, что и в других частях «Записок» тщательно обходятся «неправедные деяния князей», <sup>2</sup> в междоусобиях обвиняются «ласкатели» — бояре, то станет ясно, что не «театральные исправности», а расхождение исторической, а следовательно, и политической концепции трагедии с концепцией автора «Записок» было причиной запрещения пьесы. Самодержице всероссийской, с первых дней царствования с ненавистью относившейся к дворянской оппозиции и утверждавшей, что лишь монарх почитает «общее добро своим собственным, а другие все, по слову евангельскому — наемники есть», <sup>3</sup> — не мог нравиться весь облик Сваделя, каждым словом убеждающего, что не исполнение воли князей, а забота о государстве должна определять поведение людей, близких ко двору.

## 5

Неудача с «Владимиром и Ярополком» произвела, видимо, большое впечатление на писателя: в течение двенадцати лет он не обращается к трагедии, хотя серия переводов трагедий Корнеля говорит об интересе драматурга именно к этому жанру.

<sup>1</sup> Екатерина II. Сочинения, т. 8. СПб., 1901, стр. 64.

<sup>2</sup> Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 1. Гослитиздат, М. — Л., 1934, стр. 43.

<sup>3</sup> П. Пекарский. Бумаги Екатерины II, т. I. СПб., 1871, стр. 347.

Первым оригинальным произведением Княжнина, написанным после длительного перерыва, была комическая опера «Несчастье от кареты». Поставленная в 1779 году, она убедительно доказывает, что Княжнин после пугачевского восстания не перешел в стан реакции. В этой опере он в бóльшей степени приближается к изображению настоящей деревни, чем Попов в «Анюте» или Николев в опере «Розана и Любим».

Сюжет «Несчастья от кареты» несложен. На пути к счастью молодой крестьянской четы, Анюты и Лукьяна, становится влюбленный в Анюту приказчик. Полновластный господин в деревне, он отдает ненавистного ему Лукьяна в солдаты, воспользовавшись приказанием барина продать нескольких крестьян в рекруты ради получения денег, «необходимых» для покупки любимейшей господам новомодной парижской кареты.

Писатель, отлично знающий законы сцены, соединил серьезность основной идеи с живостью и занимательностью действия. Очень смешна галломания барина, господина Фирюлина, который не хочет называть приказчика русским «глупым и варварским именем». Комична сцена чтения барского указа, рисующая недоумение крестьян, которые не могут догадаться, что Клеман — новая форма имени Климентий, и поздравляют приказчика: «Дай бог счастья в новом чине». Смешна и спесь новоиспеченного Клемана. Смешон указ, в котором барин сообщает, что он удавится, если не сможет купить новую французскую карету.

На серьезные мысли должно было навести изображение Княжнинным страданий крестьян, продаваемых в рекруты ради покупки кареты, их полной зависимости от самодурства приказчика, в распоряжение которого отдана деревня, и первый в драматургии XVIII века показ единства интересов помещика и приказчика. Уже в начале пьесы, когда Лукьян восклицает: «Он приказчик, однако у нас и барин есть», — приказчик хладнокровно отвечает: «Да по чьему же, когда не по барскому приказанию, я это делаю?»

Сознает тяжесть крестьянской жизни герой пьесы Лукьян:

«Боже мой! Как мы несчастливы! Нам должно пить, есть и жениться по воле тех, которые нашим мучением веселятся и которые без нас бы с голоду померли».

Приведенный отрывок говорит о том, что Княжнин сочувственно относится к протестующему крестьянину, но он знает, что сила не на стороне последнего.

Господа, вывезшие из Франции «для просвещения грубого народа» туфли на красных каблуках и модные чепчики, тоскуют по

Парижу и находят утешение только в том, чтобы «на русскую дрянь» выменять что-нибудь «порядочное французское». Русский крестьянин должен быть продан ради парижской кареты.

Княжнин развертывает действие таким образом, что комическая опера превращается в драму. Драматичности содержания не снижает и благополучный для Аниюты и Лукьяна конец «Несчастья от кареты». Княжнин снимает мотив проснувшейся совести господика, который встречался в некоторых комических операх. Он мотивирует счастливую развязку, новой, естественной для господ Фирюлиных прихотью. Узнав о том, что Лукьян якобы говорит по-французски, госпожа Фирюлина заявляет: «Ах, топ соеиг! он по-французски знает, а скован! это никак нейдет». Господин Фирюлин поражен не меньше. Умилившись господа позволяют молодой чете соединиться. Лукьян назначается лакеем, с условием, чтобы он никогда не говорил по-русски.

Нас безделка погубила,  
Но безделка и спасла —

поют в заключение действующие лица. Подобная развязка не ослабляет идейного звучания пьесы, ибо Княжнин, показывая благополучное окончание частного случая, оставляет в силе основной конфликт. По барской прихоти освобождается Лукьян, но карета еще не куплена. Но вопрос приказчика, не раздумал ли барин отказаться от нее, освобождая Лукьяна, Фирюлин отвечает: «Нет, но у меня еще много людей и без него». Ответ барина завязывает узел новой драмы, которая, так же как и предыдущая, предопределена условиями крепостнического произвола. По характеру затронутых проблем и методу изображения действительности опера «Несчастье от кареты» связана с лучшими традициями русской сатирической журналистики и комедии XVIII века.

Одним из постоянных предметов насмешек со стороны передовых русских писателей было рабское преклонение дворян перед Западом вообще и перед Францией в частности. Помещики Фирюлины заражены этой распространенной «болезнью». «Варварский народ! дикая страна! Какое невежество! какие грубые имена! как ими деликатес моего слуха повреждается», — так «приветствует» свою родину господин Фирюлин. Его супруга недоумевает: в деревне, расположенной близко от столицы, никто не умеет говорить по-французски, «а во Франции от столицы верст за сто все по-французски говорят».



В этих и других речах господ Фирюлиных слышатся отголоски разговоров персонажей «Бригадира» Фонвизина и щеголих, в избытке представленных «Живописцем» Новикова. Сохраняя шуточный тон (почему-то ставящийся порою в упрек драматургу), Княжнин делает шаг вперед: он предваряет сатиру Крылова, показывая непосредственную связь между щегольством господ и положением подвластных им крестьян.

Одна из сцен «Несчастья от кареты» напоминает сильнейшую статью «Трутня». У Княжнина крестьянин Трофим, радуясь благополучной развязке, называет барина отцом, но тот его перебивает: «Что это за тварь? меня отцом называть смеет! Разве мой батюшка был твоей отец; а я не хочу такому свинье отцом быть. Впредь не отваживайся». В «Трутне» («Копия с отписки») можно видеть подобный же эпизод: староста рассказывает, как он взыскал с некоего крестьянина штраф за то, что тот назвал барина отцом: «С Антошки за то, что он тебя в челобитной назвал отцом, а не господином, взято пять рублей. И он на сходе высечен. Он сказал: «Я де это сказал с глупости», — и напередки он тебя, государь, отцом называть не будет».<sup>1</sup>

Вспомнил ли Княжнин об этом эпизоде или жизнь сама подсказала ему слова Фирюлина, но выразительный диалог Трофима и Фирюлина вскрывал фальшь комических опер, подобных «Деревенскому празднику» Майкова или «Приказчику» Николаева. На фоне произведений, рисующих идиллию в послепугачевской деревне, или таких пьес, как «Точь-в-точь» Верекина, трактовавших о зверствах крестьян, на фоне вводящих от жизни сентиментальных драм Хераскова, П. Потемкина, Волкова и др., выделяется особенно выгодно опера Княжнина, воскресившая лучшие традиции новиковской сатиры.

Драматизм, присущий «Несчастью от кареты», отсутствует в комической опере Княжнина «Сбитенщик» (1783). Сюжетно она близка к многочисленным произведениям мировой литературы, в основу которых положен рассказ о напрасных усилиях старого ревнивца удержать хитростью любовь молодой женщины. Но традиционную коллизию Княжнин обновил, перенес внимание зрителя на Степана-сбитенщика. Степан, умный, находчивый, устраивающий любовные дела доверившегося ему Изведа, является подлинным героем пьесы. Умудренный житейским опытом, он убежден, что людские отношения целиком зависят от денег:

Кажется, не ложно,  
Все на свете можно

<sup>1</sup> «Трутень», 1769, л. XXVI.

Покупать,  
Продавать;  
Только должно  
Осторожно  
Поступать.  
(*Д. 1, явл. 3*)

Большинство персонажей оперы — купец Волдырев, его воспитанница глупенькая Паша, служанка Власьевна — говорят живым русским языком, лишенным нарочитой театральности. Условно литературен лишь язык влюбленного в Пашу офицера Изведа и нарочито простонароден язык слуги Волдырева глупца Фаддея, прибавляющего к каждому слову частицу «-ста»: «слышу-ста», «поди-ста», «денег-ста нет» и т. д. Очень хорош живая язык Степана, уснащенный поговорками и пословицами. А первая ария, которую поет Степан, напоминает речитативы интермедий народного театра:

Вот сбитень! Вот горячий!  
Кто сбитня моего?  
Все кушают его:  
И воин и подьячий, и т. д.

(*Д. 1, явл. 1*)

Опера пользовалась большой популярностью, но раздавались и упреки в том, что в ней есть заимствования, что она недостаточно национальна. Известный актер и драматург П. А. Плавильщиков в полемической опере «Мельник и сбитенщик — соперники» сравнивает оперу Княжнина с произведением Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват» и отдает предпочтение Аблесимову. «Мельник» действительно более народен, чем «Сбитенщик». Но, как можно судить по мемуарам и истории постановок, в сознании широкой публики оперы не противопоставлялись. Образ проворного смекалистого сбитенщика, обманывающего богатого купца, оказался близким демократическому зрителю. Характерные черты Степана вовсе не чужды национальной традиции народного театра, неоднократно рисовавшего победу смекалки простого человека над глупостью богача. Русскими выглядели и Волдырев, и его верный слуга Фаддей, и простоватая купеческая воспитанница. Все это, а кроме того занимательность интриги, живость действия, отличный язык поддерживали успех оперы в широких кругах, что смущало пуристов, предъявлявших Княжнину обвинения, прямо противоположные обвинениям Плавильщикова. Так, митрополит Евгений находил пьесу не нравоучительной, почти сплошь состоящей «из простонародных, часто

грубых шуток». написанной «в угоду русскому партеру и райку». <sup>1</sup>

Аналогичный «Сбитенщику» сюжет мы находим в комических операх Княжнина «Скупой» и «Притворно-сумасшедшая».

В первой опере влюбленным, счастьем которых мешает опекун невесты Скрыгин, не желающий выпустить из рук ее приданое, помогает служанка Марфа. Назвавшись графиней и уверив Скрыгина, что она обладает множеством деревень, которые

...лежат вблизи Китая,  
Вон там, где много чая, —

Марфа очаровывает скупца. Чтобы усилить впечатление, Скрыгину преподносят подарки, доставленные якобы из имений мнимой графини.

Вот тебе подарки  
От твоей сударки;  
К ней плывут уж барки  
Из китайских стран, —

поет слуга Пролаз, помогающий Марфе обмануть скупца.

Опера «Притворно-сумасшедшая» сюжетно еще более близка к «Сбитенщику», но в ней нет уже ничего напоминающего Россию, и роль слуги теряет ведущий характер.

Оперы, написанные Княжнинным после «Несчастья от кареты», как видим, совсем иного типа. Можно ли считать, что автор отступил от взглядов, намеченных в первом произведении? Трудно ответить на этот вопрос. Княжнин не пошел по пути писателей, идеализировавших крепостную деревню, и в этом его заслуга; но он не вернулся и к показу подлинных противоречий действительности, по существу капитулировав в разрешении основного вопроса эпохи. Отказавшись от изображения быта крепостнической России, Княжнин ушел с пути, ведущего к реализму, и значительно сузил свой творческий кругозор. «Сбитенщик», «Скупой», «Притворно-сумасшедшая» являются, по существу, ступенью к водевилям XIX века. Развлекательный сюжет, сложная и запутанная интрига, легкий стих, непринужденность и быстрота действия — характерные особенности этих произведений Княжнина. Черты водевиля еще более ясно проступают в его комической опере «Мужья — женихи своих жен», которая строится на путанице, переодевании, узнавании, и в комедии «Траур, или Утешенная вдова», разрабатывающей тему легкомыслия женщины — вечную тему фавелл, новелл, водевилей.

---

<sup>1</sup> Евгений Болховитинов. Словарь русских светских писателей, т. 1, стр. 292.

Наиболее интересной комедией Княжнина, из числа напечатанных при его жизни, является «Хвастун» (1786).

Основной герой комедии Верхолет. Прокутив и проиграв в карты все, что у него имелось, Верхолет решает поправить свои дела выгодной женитьбой. При помощи слуги, ловкого пройдохи Полиста, Верхолет уверяет, что он попал в «случай» при дворе, стал графом и получил имение величиной «с Торжок или Тверь». Хвастуну верит его дядя Простодум, сельский помещик, ожидающий милостей от нового вельможи. Добродушная, но ослепленная честолюбием помещица Чванкина ради того, чтобы стать тещей графа, готова насильно выдать за Верхолета свою дочь. Только активное вмешательство дворянина Честона помогает разоблачить мнимого вельможу. Отмеченные характерные черты Верхолета рождают некоторые ассоциации с образом Хлестакова в «Ревизоре» Гоголя.

Веселая, живая комедия «Хвастун» затрагивала один из злободневных вопросов: легкость, с которой Верхолету удается обманывать окружающих, говорит не столько об их глупости, сколько о том, что факт превращения ничтожества в вельможу не был исключением в жизни. Имена Васильчикова, Завадовского, Ермолова и многих других напоминают о том, что «случай» был частым явлением во времена Екатерины. «Случай» приносил чины, с ними приходила «честь», а «честь рождает ум», — говорит слуга Верхолета Полист. Развращенность нравов, погоня за чинами, раболепие перед сильным — черты, отличающие героев «Хвастуна». Нравственное падение дворянства — тема комедии. Отвратителен светский щеголь и пройдоха Верхолет, но немногим лучше его провинциальный дядюшка. Под личиной «простака», как называет Простодума Честон, скрывается глупый, невежественный, алчный помещик. Он привез в город деньги, которые скопил —

Не хлебом, не скотом, не выводом теляток,  
Но кстати в рекруты торгуючи людьми.

Простодум по своему уму и нравственным качествам — вариант Скотинина, но Скотинина, охваченного жаждой власти. С удовольствием предвкушает Простодум расправу со своими соседями:

Я также их пожму во время сенаторства  
И покажу мон им разные проворства.  
Покрепче буду их держать в моих руках,  
И как на собственных, на их косить лугах.

(д. III, акт. 8)

«Хвастун» — единственная комедия Княжнина, в которой рисуются, помимо отрицательных, и положительные герои. Это влюбленный в Милену Замир и его отец Честон. Честон много говорит о долге дворянина перед обществом, о том, что не род, а лишь личные заслуги дают право на уважение:

...род — мечта; и что дворянство есть?  
Лишь обязательство любить прямую честь.

(д. III, явл. 3).

В годы, когда чины и звания давались, главным образом, при помощи протекции, Честон считает позорным облегчить путь своего сына:

Я мог бы, может быть, подобясь иным,  
И слишком дорожа рождением своим,  
Через хитры происки, чрез теток, через лести  
Тебя довести больших чинов к бесчестной чести,  
Которые, тобой не быв заслужены,  
Бесстыдству моему лишь были бы даны;  
Но я о том совсем иначе помышляю  
И счастья легкого я сыну не желаю.

(д. III, явл. 3)

Речи Честона, передающие мысли самого автора, напоминают многочисленные высказывания о долге дворянина, встречавшиеся в сатирах Кантемира и Сумарокова, сатирических журналах Новикова, в «Недоросле» Фонвизина. Жизнь, однако, не давала образцов идеального гражданина-дворянина. И Княжнин в свою следующую комедию «Чудаки» (напечатана после смерти автора) не вводит обязательного для русской комедии образа положительного героя.

В «Чудаках» перед зрителем — философствующий дворянин Лентягин, его жена, «прошедшая княжна», кичащаяся своим родовым дворянством, их дочь, «ветреница смиренная», и серия женихов: галломан Ветромах, тупой солдафон майор, честный, но чрезмерно робкий влюбленный Прият и два «писателя стихов»: представитель «громкой» поэзии Трсмпетян и «идиллик» Сви-релкин.

Большинство персонажей комедии — постоянные объекты русской сатиры. Особенно зло осмеивает Княжнин, вслед за Сумароковым, Новиковым, Фонвизиним, галломанию дворян. Так, госпожа Лентягина, желая представить свою дочь перед женихом в самом выгодном свете, говорит о ней, как о заправской щеголихе, которая не умеет ничего делать, «все для черного оставя человека», но зато проводит два часа у туалета, танцует, поет, а

главное, «умея по-французски, желала бы забыть она совсем по-русски». В ответ на это претендент на руку Улиньки галломан Ветромах произносит монолог, обосновывающий необходимость в светском обществе говорить по-французски:

Браво, мадам! Вот все, что надобно для света  
И для людей — как бишь? pour les gens du haut ton.  
Меня вы извинить, мадам, должны немного  
В том, что и я, храня свою честь так же строго,  
Считаю наш язык за подлинный jargon.  
И экспримировать на нем всего не можно,  
Чтоб мысль свою сыскать, замучишься безбожно.  
По нужде говорю я этим языком  
С лакеем, с кучером, со всем простым народом,  
Где думать нужды нет. А с нашим знатым 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 donc!

(д. II, явл. 2)

Насколько характерны черты, отражаемые в этом монологе, можно видеть из сопоставления его с речами героев комедий XVIII и первой четверти XIX века. Интересно, например, что в «Горе от ума» Чацкий, говоря о слепом преклонении перед Францией, почти теми же словами передает реакцию фамусовского общества на предложение говорить по-русски:

Ну как перевести мадам и мадмуазель?  
Ужли сударыня!!!..  
«Сударыня! ха! ха! прекрасно!  
Сударыня! ха! ха! ужасно!»

Отметим также, что Трусим, желающий угодить всем и каждому, живущий «весь день в трудах», ибо у него чужих дел «препропасть на руках», — напоминает всеобщего угодника Загорецкого. При чтении монолога Трусима невольно вспоминается история Максима Петровича, рассказанная Фамусовым:

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...

(д. II, явл. 4)

Одной из наиболее интересных фигур комедии «Чудаки» является Прият, «весьма романтический дворянин», в образе которого Княжнин осмеял увлечение буколической поэзией, сентиментальность. Чтобы угодить отцу возлюбленной, Прияту нужно назваться Семеном. Изысканный слух изнеженного дворянина не может вынести столь грубого имени:

Семен! Коль жестоко название ушам!  
Не лучше ль Филимон, иль Тирсис, иль Арсам,  
Или хотя Аркас?

Чувствительный герой воображает сладость мгновения, когда он увидит возлюбленную и будет

...у ног ее вздыхать,  
На мякеньких лугах между цветов у речки,  
Пасутся издали невинны где овечки...

*(д. II, явл. 6)*

На Прияту сердится не только слуга, умоляющий господина загнать овечек в хлев и выйти «из земли безделлиц и романов». Притворная чувствительность раздражает и героиню:

Я не хочу любить  
Того, который все исподтишка вздыхает;  
Который робкими шагами подступает;  
Которого любовь как будто хочет красть.  
Он сердца не берет, а щиплет все по точке;  
Во фраке мердоа и в розовом платочке,  
По вечерам один, задумчив и смущен,  
Так томен и уныл, как будто салатон,  
По рощам и лугам с овечками гуляет  
Иль под окном моим по холодку пылает.

*(б. II, явл. 1)*

Осмеяв Прияту, который должен был выполнять роль идеального влюбленного, Княжнин нарушил традиционную схему комедии. Вообще в «Чудаках» трудно отыскать положительного героя. Несколько человечнее других Лентягин, сын кузнеца, относящийся с презрением к представителям так называемого высшего света. Речи Лентягина о равенстве людей, его поиски простого хорошего человека делают этот образ привлекательнее других персонажей комедии. Вместе с тем и Лентягин не до конца положительный герой. Весь его «протест» ограничивается желанием укрыться от предрассудков:

Как будет весело: мой зять, Пролаз и я,  
Отменной мудрости отборная семья,

Подымем дурусти людские мы на шутки.  
И дома у себя растопчем предрассудки.  
В тулупах, в колпаках мы век златой введем.

(Д. V, явл. 11)

Растаптывать предрассудки у себя дома, не выходя за пределы своего имения, рассуждать о введении золотого века, не снимая ночного колпака, фактически значило прятаться от жизни. Княжнин не выдумал образ. Такие люди были в XVIII веке. Укрывшись в кабинетах, зачитываясь Руссо, толкуя о равенстве, они оставались господами.

Гляди ты барам в рот и только потакай —  
И будешь человек и лучший и избранный, —

подводит итоги общению с барином слуга Пролаз.

В истории драматургии «Хвастун» и «Чудаки» сыграли значительную роль, явившись первыми русскими стихотворными комедиями.

Княжнин создает иллюзию подлинно разговорной речи, предвосхищая те же приемы, на которых построены диалоги «Горя от ума»: он разбивает стих, разделяя его между разговаривающими, включает пословицы и поговорки («убила ты бобра», «впустил козла в огород», «простота хуже воровства» и т. п.), создает запоминающиеся афористические выражения:

Пожалуй, ты умри,  
Да только лишь умри графиней!

Или:

Все честь да честь, а честности нимаало...

Необычная легкость стиха, живость и простота языка, подлинно комические ситуации, выразительность характеров объясняют, почему «Хвастун» пользовался успехом в XIX веке и ставился до 20-х годов.<sup>1</sup> Вяземский назвал «Хвастуна» лучшей русской комедией и хвалил «Чудаков». Белинский писал, что талант Княжнина особенно заметен в комедиях.

<sup>1</sup> Девять спектаклей на профессиональной сцене учтены в книге Погужева «Столетие организации императорских театров» (вып. 1, кн. II, СПб., 1908, стр. 169). В 20-е годы «Хвастун» исполнялся в доме Олениных. Роль Верхолета играл П. А. Катенин, Простодума — И. А. Крылов (П. Каратыгин, Записки, т. II, Academia, 1934, стр. 134). См. также статью: Б. В. Нейман. Комедия Я. Б. Княжнина. В сб. «Проблема реализма в русской литературе XVIII века». М. — Л., 1940, стр. 124.



XVIII век, век славы русского оружия, век Полтавы и Гангута, Кагула и Чесмы, Очакова и Измаила, нашел свое отражение и в русской литературе. Ломоносов, Петров, Костров и особенно Державин воспели великие подвиги народа и его полководцев. Однако, гордясь славой Румянцева и Суворова, Ушакова и Сенявина, русские писатели знали и обратную сторону медали. С Кантемира ведет свое начало сатирическое направление нашей литературы.

Любовь к родине диктовала Фонвизину его комедии, воодушевляла Новикова, издателя «Трутня» и «Живописца», Крылова-драматурга, журналиста и баснописца. Патриотизм в лучшем и самом чистом понимании этого слова вдохновил Радищева на подвиг создания его великого произведения — «Путешествия из Петербурга в Москву». Различно мировоззрение писателей, различно они представляли себе будущее России. Только один Радищев понял, что счастье любимой родины не придет само по себе, а должно быть завоевано народом, который восстанет и уничтожит дворянско-крепостническую самодержавную Россию, уничтожит монархию, крепостничество, истребив всех своих мучителей. Радищев верил в осуществление своей мечты. Порукой в светлом будущем России для него было, помимо всего прочего, и прошлое родины, героизм ее сыновей на полях битвы с внешними врагами, ненависть, накапливающаяся в крестьянских массах и нашедшая свое выражение в восстании Пугачева, национальный характер русского человека, складывающийся в борьбе с притеснителями внешними и внутренними. его инициатива, упорство, смелость.

«Твердость в предприятиях, неутомимость в исполнении суть качества, отличающие народ Российский... предприимчивость и ненарушимость в последовании предпринятого есть и была первою причиною к успехам Россиян, ибо при самой тяготе ига чужестранного сии качества в них не воздремали. О, народ, к величию и славе рожденный, если они обращены в тебе будут на снискание всего того, что соделать может блаженство общественное!» — писал великий патриот в «Сокращенном повествовании о приобретении Сибири», писал уже в ссылке, куда забросил его суд Екатерины.

Говоря о национальном характере, Радищев имел в виду народ в буквальном смысле слова, русское крестьянство, и в этом отношении он опередил всех своих современников.

Но проблема будущего России занимала и других людей XVIII века. В условиях усиливающейся социальной борьбы, все более обостряющихся противоречий самодержавно-крепостнического строя, обрекшего на рабство миллионы, чаще и чаще возникал вопрос: способен ли русский человек, столь мужественный в борьбе с внешними врагами, отстоять свою независимость внутри страны, или он осужден на вековечное рабство.

Проблема русского национального характера — в центре трагедии «Рослав», написанной в 1783 году и представленной на сцене 8 февраля 1784 года.

В посвящении княгине Е. Р. Дашковой автор просит суда сочинению, «где не обыкновенная страсть любви, которая на российских театрах одна была представляема, но страсть великих душ, любовь к отечеству, изображена».

Княжнин не вполне прав по отношению к своим современникам-драматургам: их пьесы говорили не только о любви, но и поднимали серьезные вопросы о долге правителя перед страной, о взаимоотношении монарха и подданных, о земном происхождении царской власти, боролись с самовластием, церковным фанатизмом, насилием, корыстолюбием.

Воспитывая в зрителях чувство собственного достоинства, драматурги много говорили о высоком значении слова «человек», противопоставляя его понятию «раб» и «мучитель», о долге гражданина перед отчизной. И все-таки в их трагедиях подлинно русской жизни, настоящих русских героев еще не было. Подлинно национальная трагедия могла быть только реалистической. Ее создал Пушкин через тридцать пять лет после смерти автора «Рослава».

Княжнин сделал попытку придать трагедии национальные черты, не выходя за пределы основных норм классицизма. Но он внес в него некоторые новые штрихи.

Один из основных персонажей трагедии тиран Христиерн — историческая личность: это король Дании и Швеции Христиан II, свергнутый с престола Густавом Вазой в 1523 году. Изображение Христиана как лютого тирана вполне соответствует отношению к нему историков и писателей XVIII века.

Новый для русской драматургии колорит пьесы был, вероятно, следствием общего интереса в России к истории Дании и Швеции, свидетельством которого является обилие переводов книг по истории этих стран.

Избрав оригинальный фон, Княжнин, однако, сосредоточивает внимание не на нем, а на центральном герое, должном, по

замыслу автора, явиться воплощением русского национального характера. Необычное для русской драматургии того времени задание Княжнин пытается разрешить средствами, которые подсказывала драматургия классицизма и в особенности драматургия Корнеля, влияние которого ясно сказывается именно в этом произведении Княжнина. Сохраняется и обязательный конфликт между долгом и страстью, и однолинейность образа. Росслав характеризуется одной чертой. Новым является то, что черта эта не моральная, а национальная: «Я Росс», — неустанно повторяет он, и в этих словах вся суть этого образа. Драматург стремится показать разнообразные черты морального облика, сочетание которых создает портрет русского человека, «Росса».

Ведущая черта характера Росслава — любовь к отечеству. Попав в плен, он продолжает оберегать покой России и отказывается выдать местопребывание союзника русских, законного короля Швеции. На подкуп и угрозы тирана Росслав отвечает презрением и в мужестве своем черпает силы, чтобы в плену, в цепях остаться свободным человеком, а не рабом.

Х р и с т и е р н

Но ты, в пленении против меня дерзая  
И гнева моего не устрашаясь гроз,  
Чтобы не трепетать, кто ты таков?

Р о с с л а в

Я Росс!

Х р и с т и е р н

Ты пленник дерзостный, ты раб мой!

Р о с с л а в

Тот свободен,  
Кто, смерти не страшась, тиранам не угоден...

Х р и с т и е р н

Во узах и в моей стеснен всевластной воле,  
Оставленный от всех и в самой жалкой доле,  
Спасение во мне одном могущий зреть,  
Что можешь ты?

Р о с с л а в

Могу тебя и смерть презреть.

(В. III, лал. 3)

Любовь, от изображения которой Княжнин все-таки не отказался (как можно было предполагать по упомянутому пре-

дисловию) лишь ярче оттеняет героизм Росслава, целиком подчиняющего страсть долгу. «Тиранка слабых душ, любовь — раба героя», — одно из изречений Росслава, характерное по своей афористичности для писательской манеры Княжнина и ставшее излюбленным для публики.

Рослав — образ, постепенно складывающийся в творчестве Княжнина. Уже в «Дидоне» им прославлялась «страсть великих душ, к отечеству любовь», а в «Владимире и Ярополке» он, по существу, сформулировал принцип поведения героя новой трагедии:

Какой Россиянин, отечество любя,  
На пользу обществу не принесет себя?

В «Рославе» есть ряд ситуаций, сходных с тем, что было представлено во «Владимире и Ярополке», есть отдельные строки, перенесенные из одной трагедии в другую, образ Росслава как бы вырастает из созданного ранее образа Сваделя. Но есть и новое. Свадель — типичный образ достойного вельможи, советника, учителя монарха, в Рославе же объединены все те положительные черты, которые, по мнению автора, присущи вообще русскому человеку. Княжнин подчеркивает, что героизм Росслава не единичное явление в России: «Колико сограждан, толико там героев», — говорит он. Являясь абстрактной типизацией национального характера, образ Росслава стоит выше отдельных представителей нации, в том числе других вельмож и самого властителя русской земли, ее князя. Так, на упреки русского посланника Любомира в излишней твердости Рослав отвечает:

Ты смерть за общество бедою считаешь,  
А ты, мой друг, себя ты Россом называешь.

Рослав отказывается выполнить приказание князя, которое, как кажется ему, не соответствует интересам родины (князь хочет выкупить Росслава из плена и предлагает в обмен за него завоеванные земли). В ответ на это предложение он раздражается прозой тирадой, направленной против самого князя, против его вельмож, послушно исполняющих волю владыки, против своего друга Любомира:

О, стыд отечества! Монарх, свой долг забыв  
И сан величия пристрастьем помрачив,  
Блаженству общества меня предпочитает  
И вред России всей в очах вельмож свершает;  
А вы, отечества избранные щиты...

А паче Любомир и ты, мой друг, и ты,  
Не общество в предмет поставя, князя волю.  
Охотно низости подвергли Россов долю.  
В могуществе своем трепещущи рабы,  
Достойны ль вы своей блистающей судьбы?

(д. II, явл. 1)

Любомир пытается найти оправдание своим поступкам и спрашивает, что сделал бы Рослав, если бы перед ним стал вопрос: спасти ли друга ценою известных жертв или предать его для пользы общества? «Что б другу своему назначил?» — «Умереть!» — отвечает Рослав, —

Я друга своего тем только б обесславил,  
Коль обществу во вред ему бы жизнь оставил.

Любовь, дружба, жизнь — все должно быть принесено в жертву родине, но именно ей, а не ее повелителям. Только трепещущие рабы спешат исполнять волю монарха, независимо от того, насколько она полезна отчизне. Рослав же — сын отчизны, а не раб, и он решительно отвергает замечание Любомира — «Что князь тебе велит, то должно быть священо», ибо жизнь человека принадлежит отечеству:

...в жертву общества назначен я судьбою.  
Россия! Ты должна торжествовати мною...  
Ничто меня, ничто не может свободити,  
Не может повелеть мне князь мой подлым быти.

Создавая образ патриота, Княжнин не только не снимает, но и усиливает в нем черты борца с тиранией, о чем свидетельствуют как приведенные выше слова Рослава, так и его монолог, говорящий о неизбежном суде времени над царем.

Цари! вас смерть зовет пред суд необходимый;  
Свидетель вам — ваш век, судья неумолимый.  
Вам время будущее, в которо на вссах  
Вы правды будете судитися в делах, —  
Страшитесь сего суда нелицемерна!  
Вас мрачный гроб прияв с величия безмерна,  
Отколь мрачат лучи блистающих венцов,  
Отъема вашу власть, отъемлет и льстецов;  
И смерть, срывая с вас багряную порфиру,  
Кто вы, являет то попанну вами миру.  
Тогда вострепещи...

(д. II, явл. 3)

По силе убежденности, что не бог, а люди — подлинные судьи земных владык, по силе угрозы царям судом будущих поколений, по фразеологии, даже по интонации этот монолог напоминает сатиру Рылеева «К временщику».

Все трепещи, тиран! За зло и вероломство  
Тебе свой приговор произнесет потомство.

Подчеркивая наряду с патриотизмом независимость Рос-  
слава, тираноборческую настроенность его, Княжнин отвечал на  
вопрос о сущности русского национального характера совсем  
иначе, чем Екатерина II, которая утверждала, что основной чер-  
той русских людей является любовь к царям и образцовое по-  
слушание.

Трагедия имела огромный успех. Она соответствовала на-  
строениям передовой части дворянства. Правительство не учло  
опасности, которую несла идея трагедии, утверждающая, что  
долг патриота выше долга подданного. Не учло оно и значения  
образа Росслава, готового во имя интересов родины вступить  
в борьбу с кем угодно и с чем угодно, вплоть до правительст-  
венной власти.

## 8

Через год после того как монологи Росслава зазвучали с  
подмостков театра, 12 февраля 1785 года в Москве была пред-  
ставлена трагедия Н. П. Николева «Сорена и Замир». Новая  
пьеса наделала много шума. Одни зрители плакали, сочувст-  
вуя страданиям героев, другие возмущались резкостью речей,  
произносимых со сцены.

«Российский царь» Мстислав покорил половецкие земли  
и решил сделать своею женой Сорену, жену половецкого князя  
Замира. Ослепленный страстью Мстислав не отступает от сво-  
его решения, несмотря на ненависть Сорены, даже тогда, ко-  
гда узнает о том, что жив ее муж. Только в самом конце пьесы  
Мстислав неожиданно раскаивается, но уже поздно. В тем-  
ноте Сорена, приняв Замира за Мстислава, убивает горячо  
любимого мужа, а узнав о своей ошибке, закалывается и сама.

Трагедия фактически строится на единоборстве между Со-  
реной, одним из самых сильных женских образов драматургии  
XVIII века, и ослепленным страстью Мстиславом. Пьеса, по-  
строенная на поединке между любовью и верностью, с одной  
стороны, и тиранией, с другой, осложняется мыслями о необхо-  
димости борьбы против религиозного, национального и поли-  
тического угнетения. «Тирана истребить есть долг, не злоде-  
янье», — утверждает героиня, решившаяся убить Мстислава.

Не скроют царских зол ни титлы, ни короны,  
Но если и цари покорствуют страстям,  
Так должно ль полну власть присваивать царям? —

так выражает сомнение в правомерности существования самодержавия один из персонажей пьесы. Эта идея далее раскрылась определеннее:

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?

(*Д. IV, явл. 5*)

Московский главнокомандующий Брюс нашел подобные стихи потрясающими устои самодержавной власти. Он запретил постановку трагедии на сцене, донес о «крамольном» произведении императрице, отправил ей экземпляр злополучной пьесы, подчеркнув наиболее сильные места.

Екатерина на этот раз не поддержала своего верного слугу. «Смысл таких стихов, которые вы заметили, нисколько не имеет отношения к вашей государыне, — автор восстает против самовластия тиранов, а Екатерину вы называете матерью», — ответила она Брюсу. Маневр был ловким. Росчерком пера продемонстрировалось «великодушие» монархини и, что было для нее особенно важным, отводилась мысль о возможности нежелательных параллелей.

«Доброта» императрицы свидетельствует о том, что она прочла пьесу более внимательно, чем Брюс. Герои Николева борются только против деспотизма, но не против монархии вообще. Тирану противопоставлен идеальный монарх, друг подданных Замир, да и сам Мстислав становится деспотом только благодаря ослепившей его страсти.

Сделав вид, что изображение деспотии не имеет отношения к ней, «просвещенная монархиня» Екатерина, однако, решила, очевидно, еще раз попытаться ввести литературу в соответствующее русло. Она заказала Княжину пьесу о римском императоре Тите. Намек был не слишком тонким. Многие драматурги не раз прибегали к образу Тита в тех случаях, когда им нужно было написать драматический панегирик царствующему монарху: в честь французского короля Людовика XV написана трагедия Дю Беллуа «Тит», германского императора Карла VI прославил Метастазιο в пьесе «Милосердие Тита».

Княжнин, испытавший на себе «милосердие» императрицы, должен был выполнить приказание. Он перевел трагедию Метастазιο, создав произведение, и по содержанию, и по форме отвечающее поставленной перед ним задаче.

«Титово милосердие» написано без учета каких бы то ни было правил классической драматургии. Место традиционного александрийского стиха занял разностопный ямб. Обычное ограниченное количество действующих лиц сменилось массовыми сценами. Появляются «сенаторы без речей», воины, ликторы, преторы, народ, заменяющие немногочисленных сумароковских «воинов». Обязательные для трагедии пять актов заменены тремя. Нарушено единство места. Площадь перед зданием Капитолия сменяется «гульбищем», затем «театр представляет Сенат», за ним следует сцена в кабинете Тита, в которой показана внутренняя борьба, происходящая в Тите-человеке; апофеоз монарха вновь требует массовой сцены, и последние явления происходят на площади, наполненной толпами народа, воинов, сенаторов и т. д. В трагедию введен не только хор, который начинает и заканчивает пьесу, а также выступает несколько раз на протяжении действия, но и балет, «представляющий радость римлян и усердие их к Титу». Активная роль хора, введение балета свидетельствуют, что Княжнин хотел создать и создал не трагедию, а оперу.

Среди многочисленных признаков, указывающих на заботу автора о ходе спектакля, можно заметить также обилие ремарок. В трагедиях Сумарокова, раннего Хераскова и самого Княжнина их почти нет. Немного ремарок и в их комедиях. Только в комической опере, жанре, более других приближающемся к изображению быта, обычно более подробно указывалась обстановка, в которой происходило действие.

Постепенно, однако, увеличивается число ремарок и в трагедиях. Универсальные «чертоги» заменяются точно определенным местом действия. Намечаются мизансцены, актеры перестают говорить речи, обращенные к публике, приобретает значение жест, слово перестает быть единственным средством выражения мысли автора.

Пышность пьесы потребовалась Княжнину для апофеоза «мудрого» монарха Тита, связь образа которого с Екатериной раскрывалась уже в начале пьесы. Тит отказывался от поднесенного ему Сенатом звания «отца отечества», что должно было напомнить о том, как Екатерина в 1767 году отказалась от звания «матери отечества». Но в созданный по заказу гимн императрице Княжнин вносит кое-что новое. На фоне безудержной лести, насыщавшей спектакль, отрезвляюще звучали слова Тита:

Престаньте каждого во мне вы долг владыки  
Считать за дела велики.



Пусть ваш глагол, всечасно мне твердит  
Не то, что сделал я, — что делать надлежит.

Напомнив, по требованию императрицы, о 1767 году, когда услужливые сенаторы величали ее «матерью отечества», Княжнин еще раз возвращается к тому же периоду уже по собственной инициативе. Как известно, «Наказ» Комиссии по составлению нового Уложения вышел также в 1767 году. В этой лицемерной книге Екатерина изо всех сил старалась представить себя либеральной монархиней. Она высказывалась против смертной казни, сохраняя ее лишь для тех, кто виновен в «оскорблении величества». На это обстоятельство обратил внимание Ф. В. Ушаков, юношеский товарищ А. Н. Радищева. В своей работе «Размышления о праве наказания и о смертной казни» Ушаков полемизировал с Екатериной, отрицая необходимость смертной казни вообще. Княжнин возвращается к этому же серьезному и небезопасному вопросу. Тит не читая разрывает поданный ему список людей, поносивших его, и утверждает необходимость уничтожить закон о смертной казни за оскорбление императора:

Сенат не может мне найти препон  
Искоренить противный сей закон.  
Который мог величью оскорбленье  
На то сыскать,  
Чтоб только лишь проступки умножать.  
Не истина его, но трусость начертала...  
(д. II, явл. 10)

Прошло шесть лет, и жизнь доказала, что Екатерина не склонна действовать подобно Титу. Именно о том, что оскорбление величества карается смертной казнью, она напомнила сенату, разбиравшему дело Радищева. А еще через два года была уничтожена по той же причине трагедия «Вадим Новгородский», принадлежавшая перу автора «Титова милосердия». Но все это было впереди, а пока что трагедия Княжнина была принята чрезвычайно благосклонно, автор получил награду, сочинения его были изданы в 1787 году на казенный счет.

К середине 80-х годов относится, по всей вероятности, непечатанная трагедия Княжнина «Ольга»,<sup>1</sup> которая с большим правом, чем «Рослав», может быть названа произведением без «великой страсти любви».

<sup>1</sup> Список «Ольги» находится в сборнике пьес XVIII века, хранящемся во Всесоюзной библиотеке им. В. И. Ленина, фонд музейный, № 2968. Первое описание его и попытка анализа трагедии сделаны в статье М. Габель («Литературное наследство», № 9—10, М. — Л., 1933, стр. 359—368).

Сюжет трагедии заимствован из «Меропы» Вольтера и отнесен к княжению Ольги. Вдовствующая супруга русского князя Игоря Ольга в течение пяти лет не получает известий о судьбе своего сына Святослава, которого она за пятнадцать лет перед этим вынуждена была скрыть от преследований древлянского князя Мала, убийцы Игоря и узурпатора престола. В это время она слышит о неизвестном юноше-чужеземце, которому грозит смерть за убийство напавшего на него человека. Княгиня чувствует симпатию к юноше, но ей докладывают, что при убийце найден меч Святослава, и, следовательно, неизвестный убил ее сына. Разгневанная мать хочет своей рукой казнить виновного, но узнает в нем сына. Неожиданное счастье омрачается ужасом: Мал, подозревающий истину, объявляет о своем желании казнить убийцу Святослава. Ольга в отчаянии раскрывает правду. Обещание покровительства со стороны Мала Святослав отвергает. Виновный в оскорблении князя Святослав должен быть казнен. Чтобы спасти его жизнь, Ольга, взяв с Мала клятву помирить Святослава, соглашается на брак с Малом, решив после обряда покончить с собой, но во время бракосочетания Святослав убивает Мала.

Переводный характер этой вещи не оставляет сомнения. Однако, если перевод Метастазии получил широкую известность, русифицированная «Меропа» осталась еще неизвестной современникам. Причиной этого являлись, конечно, не тирадорческие тирады, рассеянные в пьесе, ибо они сочетаются с прославлением монарха, «отца отечества»:

Когда народ меня своим отцом почтет,  
Вот плата вся моя. Иной мне славы нет.  
Народная любовь есть твердый столп державы,  
Сердцами обладать, нет в мире лучшей славы.

(Д. V, явл. 4)

Тирады, подобные этой, Екатерина принимала на свой счет и ради них прощала выпады против злых царей. Но пьесе невозможно было ставить из-за особенностей сюжета, построенного на непрерывных разговорах о том, что мать должна заботиться о сохранении престола для сына.

Что в троне мне? Не мне престолом обладать,  
Но сыну моему. Погибни, злая мать,  
То сердце варварско, душа та алчна власти,  
Котора, веселясь сыновния напасти,  
Чтоб в пышности провесть дни века своего,  
Приемлет за себя наследие его.

(Д. I, явл. 1)

Эти слова Ольги не могли не прозвучать в России 80-х годов XVIII века как намек на отношения между Екатериной II и Павлом. Потому пьеса осталась ненапечатанной. Вместо нее была поставлена другая трагедия — «Владисан», в которой при сохранении основ той же сюжетной канвы непосредственно опасной проекции на современность не было.

В «Владисане» не замирают характерные для Княжнина мотивы гражданской драматургии. Здесь есть и рассуждения о долге монарха, и готовность героя умереть за благо родины, и презрение его к тирании и смерти, и очередные упреки в адрес малодушных вельмож, покорно склоняющих голову перед тиранами:

О малодушные, под иго уклоненны!  
Вы слабых удручать лишь только дерзновенны;  
Без чести, без души народные главы,  
Для счастья своего велики только вы.

*(Д. III, явл. 3)*

Однако «Владисан» в целом не развивает линии «Владимира и Ярополка», «Росслава», в которых, как в драматургии Корнеля, внимание сосредоточивалось исключительно на монологах, на слове. В «Владисане» развивается то, что намечалось в концовке «Дидоны» и было развито в «Титовом милосердии», — внешняя эффектность спектакля. Обстановка строго обдумана и создает определенное настроение зрителей. На первом плане гробница, причем она является не просто поэтической деталью, обуславливающей тональность пьесы, — эта деталь органически связана с содержанием, включена в ход действия. Мрачность колорита трагедии создается и траурным одеянием героини. В четвертом действии, происходящем «глубокой ночью», гробница освещается лишь светильником, из нее слышен стон мнимоумершего князя. Соответственное настроение создавалось и меланхолической музыкой.

Хор, введенный Княжнинным, играет активную роль. Вначале это «печальный» хор, созвучный настроениям героини. Далее он превращается в «негодующий» хор народа, выражающего свое отношение к коварному захватчику престола. И под конец «хор народа» становится «хором граждан», обнаживших мечи для того, чтобы уничтожить злодея:

Да упадет тиран со трона,  
Смутя злодействами наш град.

Декоративность, пышность, наличие хора, массовых сцен превращает «Титово милосердие» и «Владисана» в эффектные

зрелища оперного характера, во многих чертах предвосхищающие характер псевдоисторической драматургии начала XIX века.

Особняком в драматургии Княжнина стоит «Софонизба», трагедия, написанная на сюжет, обработанный и итальянскими, и французскими драматургами, известный также с самого начала XVIII века и в России (трагедия «Сципио Африкан, вождь римский и погубление Софонизбы, королевы Нумидийская» шла в течение многих лет на сцене театра в начале XVIII века).

## 9

Активизация либеральной идеологии в России, тревожные сведения из Франции, стоявшей накануне буржуазной революции, требовали от правительства радикальных мер, и Екатерина II в середине 1780-х годов ведет борьбу против Фонвизина, подготавливает разгром Новикова, пишет «Историческое представление из жизни Рурика». Широковещательный хвастливый подзаголовок «Подражание Шакеспиру без сохранения феатральных обыкновенных правил» должен был свидетельствовать о дерзости, о передовых взглядах автора, осмелившегося якобы сломать многолетнюю традицию. На самом деле ничего общего с шекспировской драматургией пьеса не имеет даже по форме. Да и не вопросы формы занимали Екатерину: императрица всероссийская изо всех сил старалась доказать, что только одна самодержавная власть может спасти государство. Даже легендарный Гостомysl, везде и всюду фигурирующий как новгородский посадник, Екатериной превращен в князя, да и предки его, оказывается, чуть ли не за двенадцать колен тоже были князьями. Долг народа — повиноваться воле монарха — поучает каждой строчкой пьеса. Имя мятежника заимствовано Екатериной из летописных источников, где глухо сказано, что некий Вадим, именуемый Храбрым, поднял мятеж против Рюрика и пал вместе со своими единомышленниками. В своей пьесе Екатерина превратила руководителя восстания в заносчивого юношу, объяснила причину восстания честолюбием героя, а под конец заставила его смириться, окончательно унизив великодушным князя.

Говорить о случайности выбора столь скользкой темы едва ли возможно. Утверждая превосходство самодержавия и всячески унижая образ мятежника, Екатерина хотела направить

общественное мнение против самой мысли о возможности революции, дискредитировать эту идею. Но попытка «сверху» направить общественное мнение потерпела фиаско. Первым, кто прямо и непосредственно ответил на «Историческое представление», был Княжнин. Он подхватил указанную Екатериной тему, особо острую в силу того, что между Новгородом и Россией ставился знак равенства, и написал трагедию «Вадим Новгородский», которую можно считать вершиной либеральной дворянской драматургии XVIII века.

Пьеса Княжнина не была «подражанием Шакеспиру», подобно «Историческому представлению» Екатерины. Отличалась она и от «Титова милосердия», и от «Владисана». В «Вадиме Новгородском», как и в «Росславе», нет ни великолепия театральных эффектов, ни сложности интриги.

Простота, скудость изобразительных средств, полное отсутствие внешней эффектности — все это способствует сосредоточиванию внимания зрителя на центральных образах. Монолог, строящийся в большинстве случаев как политическая исповедь, оттесняет на второй план диалог. Вновь приобретает особое значение слово. Бесперывно повторяющиеся в речах героев понятия — самодержавие, самовластие, тиран, гражданин, гражданские силы, народ, отечество, общество, закон, свобода, вольность, рабство, раб, рабская душа и т. п. — подчеркивали публицистическую тенденцию произведения. Переосмысляя слово «тиран», «тирания», Княжнин обостряет политическую ситуацию трагедии.

В основу трагедии положен тот же летописный эпизод — мятеж Вадима. Кроме сюжета, оба произведения сходны в обрисовке образа Рурика. Рурик Княжнина — воплощение мудрого монарха, справедливого «отца народа», идеального просвещенного государя, о котором так много писали и говорили мыслители XVIII века. Рурик ничем не хуже Тита. Он «спаситель граждан», «небесны благости с собой на трон вознес», «единой правды чтя священнейший устав». Он неподкупный защитник слабых, безупречно храбрый воин, справедливый и милосердный судья. Все эти качества снискали ему любовь народа.

Восторженная характеристика, данная Княжнинным Рурику, и изображение любви народа к нему создают впечатление, что трагедия, как и «Титово милосердие», написана с целью прославления просвещенной монархии.

Однако сходство между произведениями Екатерины и Княжнина исчерпывается близостью образа Рурика. Если в

«Историческом представлении» Новгород оказывается княжеством, а Гостомysl князем, передавшим по праву наследия престол сыну старшей дочери, то в «Вадиме» Новгород — республика, а Гостомysl — посадник, и резонно звучит возражение Вадима:

Гласите: Гостомysl, геройством убежден,  
Вам узы завещал, чтоб кончить ваше бедство.  
Иль вольность сограждан была его наследство?

И в одной, и в другой пьесе Рурик варяг, но у Екатерины он с самого начала воин, прославленный победами, у Княжнина же выясняется, что когда-то нынешний князь «покорен, удручен» пришел искать в Новгороде защиты от врагов.

Основной тезис «Исторического представления» заключен в словах: «Народы, приобькши повиноваться государю... не поважены тут иметь прение, где следует воли его чинить исполнение». Большая же половина «Вадима Новгородского» посвящена восторженным дифирамбам в честь вольного Новгорода:

И се те славные, священные чертоги,  
Вельможи наши где велики, будто боги,  
Но ровны завсегда и меньшим из граждан,  
Ограды твердые свободы здешних стран,  
Народа именем, который почитали,  
Трепещущим царям законы подавали...  
А днесь сей пышный град, сей Севера владыка —  
Могли ли ожидать позора мы толика!  
Сей гордый исполин, владыки сам у ног...

(д. I, явл. 2)

Долг каждого человека состоит в борьбе за возвращение былой вольности. Те, кто понимает это, — истинные сыны отечества, граждане, а не пресмыкающиеся рабы. Им боги дали «сердце, чтоб дерзать, и руку, чтоб разить», и они борются за освобождение родного города. Перед этой благородной задачей отступают личные интересы. Вельможи Вигор и Пренест — соперники, претенденты на руку дочери Вадима Рамиды. Но заподозренный в измене Вигор гордо отвечает:

Я враг тебе, и кровь твою пролить я жажду;  
Но нас Отечество его спасти зовет —  
И вот, Пренест, теперь единый мой предмет,  
Один тиран мое отмщенье привлекает,  
Мою напасть — напасть народа помрачает.

(д. III, явл. 6)

Поражение в бою не приводит вольнолюбивых граждан Новгорода к покорности. Если человек не может принести пользы родине, он должен умереть, а не умножать собою сонм рабов:

Когда Отечеству жизнь наша бесполезна,  
Став праздными его свидетельми оков,  
Нам ползать ли в толпе тирановых рабов?  
...Смерть благо, ежели жизнь должно ненавидеть.

(Д. V, явл. 2)

Резко различно в обеих пьесах изображение Вадима. У Екатерины это честолюбивый мальчишка, добивающийся власти, у Княжнина — лучший в Новгороде полководец, закаленный в боях, уважаемый человек, страстный поборник свободы.

Сколь рабства ужасаюсь,  
Толико я его орудием гнушаюсь, —

отвечает он, отвергая предложенный ему Руриком царский венец. Вадим отвергает и искания монархов, просивших руки его дочери, ибо он «пренебрегал приять тирана в сына и, гражданин, хотел новгородска гражданина».

Если в «Рославле» Княжнин подчеркнул, что любовь к отечеству выше, чем долг подданного, то в своей последней трагедии он отождествил патриотизм со свободолобием. Убежденный республиканец, Вадим называет власть кроткого, мягкого Рурика «гнусно бремя», «отечества паденье»; трон — «свободы страх», венец — «орудие рабства», — говорит он. Сколько ни восхваляют многие благоденствие Новгорода под эгидой Рурика, сколько ни славословят его, для Вадима и его сторонников Рурик тиран, ибо он монарх. Речь идет о тирании как синониме монархического правления, независимо от личных качеств того или иного царя. «Великодушен днесь, он кроток, справедлив», — признает Пренест, но полагает, что, укрепив трон, Рурик может поправить закон и обнаружить под личиной милосердия истинное лицо, присущее каждому деспоту.

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?

И далее Пренест произносит знаменитые слова, являющиеся ключом к пониманию трагедии:

Самодержавие, повсюду бед содетель,  
Вредит и самую чистейшу добродетель

И, невозбранные пути открыв страстям,  
Дает свободу быть тиранами царям.

(д. II, явл. 4)

Ни временное благоденствие отечества, ни личный почет, ни слава не могут заменить утраченной вольности. Так думают Вадим, Пренест, Вигор и все истинные граждане. Они борются до последней капли крови, а Вадим, убедившись в прочности победы Рурика, на стороне которого большинство, народ, отказывается от Новгорода как отечества, от сопряжан, признавших власть тирана:

Все пало пред тобой: мир любит пресмыкаться;  
Но миром таким могу ли я прельщаться?

(К народу.)

Ты хочешь рабствовать, под скипетром погран!  
Нет боле у меня Отечества, Граждан!

Трагедия оканчивается победой Рурика. Восстание подавлено. Народ коленопреклоненно упрощивает князя не отказываться от престола.

О гнусные рабы, своих оков просящи!  
О стыд! весь дух граждан отселе истреблен! —

гневно восклицает Вадим, видя всеобщее унижение. И в своей непоколебимой непокорности, уверенности в собственной правоте Вадим в оковах стоит как победитель перед князем, который оправдывается и ищет дружбы мятежника.

Мне другом? ты? в венце? Престани тем пленяться!  
Скорее небеса со адом съединятся! —

презрительно отвечает Вадим, а получив «драгоценный дар» — меч, — закалывается, произнеся на прощанье слова, напоминающие отповедь Сваделя Владимиру, Росслава — Христиерну:

В середине твоего победоносна войска,  
В венце, могущий все у ног твоих ты зреть,  
Что ты против того, кто смеет умереть?

(д. V, явл. 3)

## 10

Трагедия была закончена в начале 1789 года. Княжнин перевел ее в театр. Началась подготовка спектакля; главную роль должен был исполнять известный актер П. А. Плавильщиков. После известия о начале французской революции



Княжнин отказывается от постановки пьесы. В январе 1791 года он умер.

В 1793 году опекун детей Княжнина нашел в бумагах драматурга ряд произведений, в том числе и трагедию, и продал их книгопродавцу Глазунову, который получил разрешение напечатать пьесу в академической типографии отдельным изданием. Одновременно она печаталась в 39-й части «Российского феатра», многотомного собрания драматических сочинений XVIII века.

Через полтора месяца после выхода в свет трагедия попала в руки Екатерины II, которая на этот раз не осталась столь же невозмутимо спокойной, как при чтении трагедии Николова. Императрица, всю жизнь стремившаяся казаться просвещенной монархиней, могла не принять на свой счет выпад против тирана, но она не могла не увидеть опасности, которую таила в себе пьеса, направленная против монарха, чей венец был залогом «счастья общего», чья власть, по словам ее приверженцев, была выше всякой свободы. Рурик выглядел лучше самого Тита, возрожденного ради напоминания о добродетелях «матери отечества», и поэтому так сильно, так дерзко звучали речи мятежника, именем которого названа трагедия.

Грозные речи Вадима, призыв Пренеста — «не усыпляйтесь блаженством власти сей», слова «самодержавна власть все ныне пожирает» — напомнили императрице о книге, прочитанной за три года перед этим, книге, неизмеримо более страшной для державной читательницы, чем трагедия Княжнина, — о «Путешествии из Петербурга в Москву». Ведь именно там с опромной силой была разоблачена легенда о просвещенной монархии (главы «Спасская Полесь» и «Торжок»). Эти же идеи она увидела и в оде «Вольность», где говорилось о прославленном императоре Августе, что он

Тревожну вольность усыпив,  
Чугунный скиптр обвил цветами,  
Народы мнили — правят сами, —

а результатом этой хитрой политики явилось порабощение Рима.

На другой день после того как Екатерина прочитала «Вадима Новгородского», генерал-прокурор Самойлов явился к директору Академии наук княгине Дашковой с выговором от императрицы за напечатание пьесы, добавив, что Екатерина сравнивает трагедию с «Путешествием из Петербурга в Москву».

В тот же день на приеме Екатерина спросила Дашкову: «Что я вам сделала, что вы распространяете против меня и моей власти такие опасные правила?» и добавила, что она считает необходимым сжечь трагедию рукою палача.<sup>1</sup>

Началось следствие. Были допрошены дети Княжнина, издатель и лица, о которых стало известно, что они читали «богоотступную» пьесу. Судить автора теперь было невозможно, ибо он был в могиле. Судили трагедию.

7 декабря 1793 года генерал-прокурор Самойлов доложил Сенату о «Вадиме Новгородском» как книге, в коей есть «изражении противу целости законной власти царей», «противные в начале божественным, а потом и гражданским законам» и направленные «к нарушению безопасности общей и частной». Сенат постановил: «оную книгу яко наполненную дерзкими и злобредными против законной власти выражениями, а потому в обществe Российской империи нетерпимую, сжечь». <sup>2</sup> Одновременно по всем губерниям было разослано предписание отбирать имеющиеся экземпляры и доставлять в Сенат для истребления.

Две книги, полученные от советника Ивана Шпаковского и Ивана Рубана, вместе с экземпляром, имевшимся в Сенате, были сожжены публично на Александровской площади. Уничтожены были и оттиски, вырванные из «Российского феатра».

Но торжественность аутодафе, устроенного неподалеку от Зимнего дворца, где обитала «ученица Вольтера», омрачалась глухим, настойчивым сопротивлением «общества Российской империи»: курьеры разъезжали от Могилева до Охотска, развозя сенатский указ, лихорадочно строчили губернские правления предписания городничим и нижним земским судам, а экземпляров поступало до смешного мало.

27 мая 1794 года последовал вторичный именной указ, в котором отмечалось, что всего четыре губернских правления (из пятидесяти) представили единичные экземпляры в Петербург. Указ требовал изъятия «Вадима» «без малейшего времени упущения», угрожая «взысканием по закону» и тем, кто скрывает крамольную книгу, и тем, кто ее недостаточно ретиво ищет.

<sup>1</sup> Е. Р. Д а ш к о в а. Записки. Лондон, 1859, стр. 239.

<sup>2</sup> «Русская старина», 1871, кн. IV, стр. 91—92. Дальше используются материалы рукописного сенатского «Дела о сожжении книги Якова Княжнина «Вадим Новгородский», хранящегося в рукописном отделе Всесоюзной библиотеки им. В. И. Ленина, фонд Барскова, № 9—10.

Новая волна преследований «Вадима Новгородского» поднялась при Павле. В январе 1798 года по именному указу Сенат слушал «репорты» 48 губернских правлений, докладывавших о тщетных поисках «преступной» трагедии. В феврале в журнале секретной экспедиции было сообщено о получении лишь одного экземпляра «Вадима», который был «истреблен».

Страх перед монологами Вадима и Пренеста сохранился надолго. «Вадим Новгородский» не вошел в собрание сочинений Княжнина, дважды издававшееся в «либеральное» царствование Александра I, и в сочинения, изданные в 1847—1848 годах. В 1871 году трагедия была наконец напечатана, но с пропуском четырех строк, и только в 1914 году запрет был снят и то условно: чтобы трагедия не получила широкого распространения, она была напечатана в количестве 325 экземпляров.

Сходство судьбы «Вадима Новгородского» и «Путешествия из Петербурга в Москву», указание Екатерины на близость этих произведений не должны вводить нас в заблуждение. Княжнин не революционер. Его дифирамбы в честь республики выросли из постепенного разочарования в идее просвещенной монархии. Он настойчиво думал о будущем России, но остался дворянским писателем. Сильнее Державина он укорял вельмож за пренебрежение к народу, но не верил в возможность подъема народных масс, а может быть, и боялся их. Отсюда скепсис «Вадима Новгородского» и желание реформ, выраженное в статье «Горе моему отечеству».

Казненная рукою палача трагедия Княжнина продолжала жить в немногочисленных уцелевших экземплярах, в сделанных с них списках, оказывая влияние на формирование свободолобивых настроений передовых людей первой четверти XIX века. Декабрист Штейнгель, отвечая на вопрос следственной комиссии, какая литература способствовала развитию его либеральных понятий, назвал прежде всего три имени: Княжнина, Радищева, Фонвизина. Упомянутое выше примечание к «Разбору донесения следственной комиссии в 1826 г.» говорит о том, что декабристы считали Княжнина, как и Новикова, и Радищева, жертвой деспотизма. «Вадима Новгородского» читал и Н. И. Тургенев, и близкий в 20-е годы к декабристам П. А. Вяземский, и многие другие. Не мог не знать трагедии и Ф. Н. Глинка, брат ученика Княжнина С. Н. Глинки. Списки «Вадима Новгородского» особенно интенсивно распространялись в период декабристского движения. На одном из них записан восторженный панегирик Княжнину, содержащий намек на трагическую судьбу писателя:

Софокл, Вольтер и сам чувствительный Расин,  
Узрев меж тенями стран северных пиита,  
В восторге воскликнули: «В храм Славы, друг Княжнин!  
Творцу Вадимову — бессмертие защита!»<sup>1</sup>

Популярность Княжнина именно как автора «Вадима Новгородского» засвидетельствована современными советскими исследователями истории декабристского движения. М. В. Нечкина не раз упоминает имя драматурга в своем фундаментальном исследовании «Грибоедов и декабристы». Рассказывая о студенческих годах Грибоедова и передовой молодежи того времени, она отмечает: «Им знакомы произведения Радищева, Новикова, Княжнина, Пнина — тема России властно входит в юношеское сознание».<sup>2</sup>

Трагедия Княжнина оказала влияние на творчество ряда русских писателей. Тема вольного Новгорода — одна из основных тем поэтов-декабристов, воскрешающих «священную старину». Вадим, равно как и Марфа Борецкая, становится символом борьбы с самодержавием, и нет почти ни одного поэта-декабриста, не вспоминаявшего о легендарном мятежнике. Показательна дума Рылеева «Вадим». В ней нашли отражение настроения, характерные для многих декабристов. Оторванным от народа дворянским революционерам казалось, что они являются единственными борцами с деспотами, и Вадим Рылеева, повторяя своего литературного предшественника, негодует на пассивность сограждан и хочет спасти народ вопреки его воле.

Не смотря на хлад убийственный  
Сограждан к правам своим,  
Их от бед спасти насильственно  
Хочет пламенный Вадим.

Одно только отличает декабристского Вадима — молодость. Молодому поколению ближе образ пламенного юноши, чем зрелого мужа, каким Вадим был у Княжнина.

Пушкин в 1822 году начинает писать трагедию «Вадим». Герой ее также борец за благо народа и так же мало верит он в его поддержку.

К числу произведений, разрабатывающих поднятые Княжниним проблемы, может быть отнесена в известной степени

---

<sup>1</sup> Текст опубликован в предисловии В. Саводника к изданию «Вадима Новгородского», 1914, стр. XXIII.

<sup>2</sup> М. В. Нечкина. Грибоедов и декабристы. Изд. Академии наук СССР, М., 1951, стр. 107.

трагедия В. К. Кюхельбекера «Аргивяне». В ней нет ни слова о русской старине, Новгороде и Вадиме, но Кюхельбекер говорит о борьбе с тиранией, употребляя данное слово в том значении, которое придавал ему Княжнин.

Цикл произведений, связанных с княжнинской трагедией, завершается поэмой М. Ю. Лермонтова «Последний сын вольности», написанной в 1829 году. В сознании Лермонтова предание о героической борьбе новгородцев и их вождя ассоциировалось с судьбой декабристского восстания. Лермонтовский Вадим и его единомышленники знают заранее, что они потерпят поражение, но «сыны свободные славян» предпочитают смерть неволе. Они погибают; гибнет в единоборстве с Руриком и их вождь, умирающий, как

Последний вольный славянин...  
Свободы витязь молодой.

Революционных демократов образ борца-индивидуалиста уже не привлек, и тема была забыта. Попытку воскресить трагедию Княжнина как явление историческое делают историки литературы второй половины XIX века. Появляется ряд статей, доказывающих, что Екатерина II неверно поняла содержание пьесы, что основная идея ее — прославление монархии. Правительство не поверило и не разрешило напечатать трагедию полностью.

И донные существуют различные точки зрения на «Вадима Новгородского». То Княжнин объявляется сторонником аристократического правления, то убежденным монархистом, то республиканцем. Однако совершенно прав Д. Д. Благой, который считает, что важно не столько то, что хотел сказать своей трагедией Княжнин, сколько то, что художественно сказалось в ней. А для подавляющего большинства современников и для последующего поколения гораздо сильнее звучали речи гордого республиканца, чем доказательства благости Рурика. Вадим и его друзья считают всякую монархию тиранией и борются они не с дурным или хорошим царем, а с самим принципом монархической власти. Именно этого не простила Княжнину Екатерина II, именно за это трагедия преследовалась самодержавием на протяжении 125 лет.

Княжнин сохраняет свое значение в истории русской общественной мысли как автор «Вадима Новгородского», сыгравшего немалую роль в формировании идеологии раннего декабризма. Не могут быть забыты и другие его произведения, явив-

шиеся этапом русской драматургии. Своим отношением к истории, к проблеме национального характера, своей суровой классической простотой, гражданской патетикой трагедии Княжнина ведут к пьесам Озерова, патриотическим драмам периода наполеоновских войн, к ранней декабристской драматургии. Типичные черты стиля монологов Княжнина, насыщенных гражданским пафосом, повторяются в сатирах и думах Рылеева. Комедии его пролагают пути Шаховскому, Хмельницкому, раннему Грибоедову.

*Л. И. Кулакова*







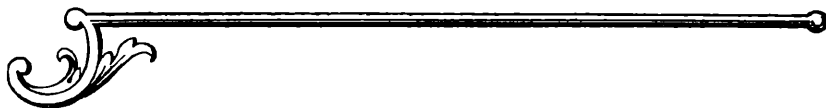
В.В. КАПНИСТ

1 7 5 8 — 1 8 2 3









Второе место, вслед за «Недорослем» Фонвизина, как по своей общественной значительности, так и по своим литературным качествам занимает в драматургии XVIII века появившаяся почти в самом конце его сатирическая комедия в стихах «Ябеда», принадлежащая перу В. В. Капниста.

Капнист был прежде всего и больше всего поэтом; к драматургии он подошел сравнительно поздно. Кроме «Ябеды» им было написано и еще несколько драматических произведений: переложение на русские нравы одной из комедий Мольера «Сганарель, или Мнимая неверность», трагедия в духе сентиментально-классических трагедий Озерова — «Антигона», «Пастушеский пролог». Некоторые из написанных Капнистом пьес до нас не дошли (трагедия «Гиневра», опера «Эфир»); в рукописях Капниста сохранилась программа одного действия еще одной задуманной им комедии. Но кроме «Ябеды» ни одно из драматических произведений Капниста не имеет сколько-нибудь серьезного значения. Как и автор «Горя от ума», Капнист-драматург может считаться по существу автором всего лишь одной пьесы. Но зато эта пьеса составляет важный этап в русской не только комедиографии, но и драматургии вообще, являясь значительнейшим моментом ее развития между фонвизинским «Недорослем» и знаменитой комедией Грибоедова.

## 1

Василий Васильевич Капнист происходил по отцу из греческого рода Капнисси, обитавшего на острове Закинфе (Занте). Усиление военного могущества России, яркой иллюстра-

цией чего был разгром Петром I шведских захватчиков под Полтавой, возбудил среди народов, поработенных Турцией, приютившей шведского короля Карла XII, надежды на то, что с помощью русских им удастся освободиться от турецкого ига. Когда вскоре действительно началась война между Россией и Турцией, дед будущего автора «Ябеды» Петр Христофорович Капнисси стал активным пропагандистом русской ориентации. После неудачного для Петра I Прутского похода 1711 года Петру Христофоровичу пришлось, подобно отцу первого русского поэта-сатирика Антиоха Кантемира, молдавскому господарю Дмитрию Кантемиру, искать прибежища в России. Спасаясь от преследований турок, он бежал вместе со своим сыном Василием Петровичем, отцом автора «Ябеды», на Украину, где навсегда и остался.

Для Капнистов, как они начали теперь называться, Россия скоро сделалась новой и горячо любимой родиной. Это подтвердил всей своей жизнью Василий Петрович Капнист, принимавший активное участие сперва в чине казацкого сотника, затем миргородского полковника и, наконец, бригадира (средний чин между полковником и генералом) в борьбе братских русского и украинского народов с их внешними врагами. За выдающиеся военные заслуги В. П. Капнист был наделен несколькими поместьями миргородского повета (уезда) Полтавской губернии, в том числе селом Обуховкой, где 12 (23) февраля 1758 года и родился его младший сын, автор «Ябеды».<sup>1</sup>

В год рождения младшего сына В. П. Капнист был убит в сражении с пруссаками при Гросс-Эгерсдорфе. Вдова покойного постаралась дать сыновьям наивозможно лучшее, по тогдашнему времени, образование, поместив их в один из иностранных петербургских пансионов. В 1771 году четырнадцатилетний В. В. Капнист поступил на военную службу в гвардию в Измайловский полк и стал посещать полковую школу, во главе которой стоял А. И. Бибииков, бывший, по свидетельству Державина, «охотником до наук особливо до стихотворства». Однополчанином Капниста оказался даровитый и обладавший большими познаниями в области всех искусств, страстный любитель и собиратель русских народных песен, поэт, художник, архитектор, Н. А. Львов, знакомство с которым перешло в тесные дружеские отношения. Через некоторое время Капнист был

---

<sup>1</sup> О дате рождения Капниста, которая указывалась неправильно, см. заметки Д. С. Бабкина «Известия ОЛЯ АН СССР», 1957, вып. 6, стр. 540—545.

переведен в гвардейский Преображенский полк, где очень близко сошелся с Державиным, незадолго до того вступившим в литературу, хотя тот был значительно старше его.

Львов, Капнист, Державин на почве общих влечений к поэзии составили своего рода литературный кружок, к которому присоединился молодой баснописец И. И. Хемницер и некоторые другие. Дружеская близость Львова, Капниста, Державина закрепилась позднее родственной связью: все трое (Державин вторым браком) женились на родных сестрах — дочерях сенатского обер-прокурора А. А. Дьякова. Близкие отношения четырех поэтов оказались взаимно в высшей степени плодотворными. Капнист, горячий поклонник Ломоносова, начал свою литературную деятельность с написания торжественно-победной оды. В 1775 году он публикует оду на заключение Кучук-Кайнарджийского мира, закончившего победоносную для России войну с порабительницей Греции Турцией. Характерно, что ода была написана им по-французски: «Ode à l'occasion de la paix, conclue entre la Russie et la Porte Ottomane à Kainardji le 10 juillet, anno 1774». По-французски пишет в это время Капнист и другие свои стихи.

Однако под несомненным влиянием Державина и особенно Н. А. Львова, убежденного поборника «народности» — национальной самобытности русской литературы, Капнист скоро решительно переходит на русскую стихотворную речь. Стихи по-французски Капнист писал порой и в дальнейшем.<sup>1</sup> Но подобные случаи, если и имели еще место, то носили характер явного исключения.

По совету Державина и даже с его помощью Капнист задумывает перевести на русский язык и свою французскую оду. Замысел этот не осуществился, очевидно, в связи с тем, что Капнист довольно скоро разочаровался в самом жанре традиционной торжественно-хвалебной оды, явно переставшем отвечать его общественным взглядам и политическим настроениям.

И вот несколько лет спустя, Капнист пишет новое большое произведение в стихах уже не в одическом, а в прямо противо-

<sup>1</sup> У автора данной статьи имеется, например, уникальный экземпляр парижского издания «Буколик» Вергилия 1806 года в подлиннике и в переводе на французский язык Делиля с дарственной надписью Капниста его родственнику А. М. Бакунину и следующим стихотворным к нему обращением:

Recevez, chantre de la moisson!  
Les chants des Bergers de Virgile;  
Vos luths montés à l'unisson  
Formeront un concert facile. —

Comme deux coursiers rivaux  
S'animent dans leur vol agile,  
L'abeille s'excite aux travaux  
Par le miel qu'une autre distile.

положном, сатирическом роде, опубликовав его позднее, в 1780 году, под названием «Сатира I» в одном из лучших и наиболее передовых журналов того времени — в «Санкт-Петербургском вестнике».

Это первое дошедшее до нас произведение Капниста на русском языке, которым, можно считать, и начался его творческий путь русского писателя, сразу же определяет как общественную, так и литературную его позицию.

Самым общественно значительным и вместе с тем наиболее непосредственно связанным с русской действительностью, наиболее близко стоявшим к интересам и нуждам народа было во всей русской литературе XVIII века так называемое сатирическое направление. Начатое еще Кантемиром, в известной мере продолженное Ломоносовым, как автором антиклерикальных сатир и эпиграмм («Гимн бороде» и др.), и, в особенности, Сумароковым, сатирическое направление достигло замечательного расцвета в журналах 1769—1774 годов, в особенности в «Трутне» и в «Живописце» Новикова и в сатирических произведениях молодого Фонвизина.

Сатирическое направление вызвало, в особенности в конце 60-х — начале 70-х годов, в пору крайнего обострения классовых противоречий, непосредственно предшествовавших восстанию под предводительством Пугачева, резкое противодействие со стороны правительственного лагеря, в том числе самой Екатерины II. А в годы, следовавшие за беспощадным подавлением пугачевского восстания, в период начавшейся диктатуры Потемкина, представлявшей интересы самодержавия и крупных помещиков-крепостников, на острую социально-политическую сатиру вообще был наложен явный запрет.

Тем значительнее было написание в конце 1770-х годов Капнистом своей «Сатиры I», которой он смело вступает в ряды «критических писателей», представителей оппозиционного новиковско-фонвизинского сатирического направления.

Некоторые исследователи, доверяясь здесь самому Капнисту, который делал это по тактическим соображениям, склонны были ограничивать сферу действия его сатиры насмешками над бездарными, по его мнению, «писателями-современниками».<sup>1</sup>

Однако это, несомненно, и в очень сильной степени сужает и обедняет значение данного произведения. Прежде всего, Кап-

<sup>1</sup> См., например, вступительную статью Б. И. Коплана к советскому изданию избранных сочинений Капниста в Большой серии «Библиотеки поэта», вышедшему в 1941 году.

нист в своей сатире нападает не просто на плохих бесталанных писаек, а имеет в виду, главным образом, официальных «казенных» поэтов от Василия Петрова (в сатире он фигурирует под именем Чуднова), «карманного стихотворца» императрицы, как он сам себя называл, и присяжного певца Потемкина до бездарного продажного Рубана (в сатире он именуется Рубовым), которого нельзя принудить «не ставить на подряд за деньги гнусных од и рылом не мутить Кастаньских чистых вод». Таким образом, как видим, нападки на «мерзких рифмотворцев» имеют определенное политическое звучание, причем и здесь Капнист прямо продолжает совершенно аналогичную линию журналов Новикова. В то же время нападки эти занимают в пространной (235 стихов) сатире Капниста крайне скромное количественно место (меньше 30 стихов). В остальном же сатира Капниста — и здесь перекличка его с мотивами сатир Кантемира, новиковских журналов и сатирических произведений Фонвизина особенно разительна и ощутима — направлена против явлений гораздо более широкого общественного характера.

Вслед за Фонвизиним, автором «Послания к слугам моим», Капнист набрасывает в своей сатире резко-обличительную картину высших кругов столичного общества:

Везде предерзостный беспутство кажет вид;  
Бесчестие в чести, из моды вышел стыд.  
Где с кем я ни сойдуся, с кем речь ни начинаю —  
Или невежество, или порок встречаю.  
Куда ни кинь, так клин: тот честен, так глупец;  
Другой умен, так плут, ханжа, обманщик, льстец...

И дальше Капнист сравнивает светское общество с «вольным маскарадом», на котором порочные, «закрывшись масками», рядятся под добродетельных. Меткий образ «мирского маскарада», который впоследствии прочно войдет в арсенал русского критического реализма (вспомним слова пушкинской Татьяны о «ветоши» светского «маскарада»; вспомним название драмы Лермонтова), снова встречаем у Капниста и позднее.

Наряду с этим Капнист резко ополчается в своей сатире на судейские непорядки, неправосудие и взяточничество подьячих, то есть развивает сатирическую тему, которую начал уже Кантемир, энергично и настойчиво продолжил Сумароков и которую Новиков выдвинул с самого начала издания своего «Трутня».

О тщетности искать справедливой «расправы» «в приказе» Капнист заявляет уже в самом начале своей «Сатиры I».

В дальнейшем ходе ее он олицетворяет судебскую практику в типичном образе некоего судьи с характерно выразительным, «значащим» именем Драч:

*Драч совесть выдает свою за образец;  
А Драч так истцов драл, как алчный волк овец;  
Он был моим судьей и другом быть мне клялся,  
Я взятки дать ему, не зная его, боялся;  
Соперник мой его и знал и сам был плут,  
Разграбив весь мой дом, позвал меня на суд.  
Напрасно брал себе закон я в оборону:  
Драч правдой покривить умел и по закону;  
Тогда пословица со мной сбывалась та,  
Что хуже воровства честная простота;  
Меня ж разграбили, меня ж и обвинили  
И вору заплатить бесчестье осудили.*

Эти строки представляют для нас особый интерес, поскольку в них уже заложено несомненное зерно будущей «Ябеды»; снова будет упомянуто в ней, кстати сказать, и столь красноречивое имя Драч.

Близость «Сатиры I» Капниста к традиции его предшественников — представителей сатирического направления от Кантемира до Новикова и Фонвизина — доходит подчас до почти текстуальных совпадений. В «Письме к господину К..., сочинителю Сатиры первой», напечатанном в «Санкт-Петербургском вестнике» вскоре после опубликования в нем капнистовской сатиры (под письмом стоит подпись Д., но написано оно, судя по всему, самим же Капнистом), прямо подчеркивается, что автор сатиры «по-видимому», «наслышался» речей фонвизинского конюха Ваньки, который в «Послании к слугам моим», опубликованном в одном из журналов Новикова, рисует особенно резкую обличительную картину «сега света» — столичных придворных и дворянских кругов.

При этом Капнист не только продолжает и развивает темы и мотивы сатирической журналистики Новикова, — усваивает он и тактику последнего: прикрывать смелые обличения не порядков и беззаконий самодержавно-крепостнического екатерининского режима комплиментами по адресу самой Екатерины. Как известно, императрица, не скупясь на либеральные фразы и посулы, лицемерно рядилась в тогу просвещенной монархини, ученицы французских философов-просветителей. Новиков делал вид, что принимает либеральную позу императрицы всерьез; подобная тактика давала ему возможность в течение некоторого времени более или менее благополучно проводить свои

боевые сатирические листки через цензурные и всякие иные рогатки.

По существу к такому же приему прибегает и Капнист, хотя, как дальше увидим, он был не чужд и иллюзий в отношении Екатерины. Резко-обличительной картине «света» и выведенным в его сатире порочным персонажам сатирик противопоставляет образ «просвещенной», счастливающей народ своими благотельными мероприятиями императрицы.

Вместе с тем Капнист нападает на льстивых одописцев — «слагателей вранья и сущих умоборцов», как выразительно называет он их во второй редакции своей сатиры, которые

Усердием своим стремятся помрачить  
Дела монархини, воспев их недостойно  
Нелепым голосом и низко, и нестройно.

Тут же Капнист подвергает резкому осуждению и свою собственную раннюю французскую оду:

Я сам моложе быв, их смелостью польщен,  
И дерзким сделаться примером поощрен,  
Желая поместить себя в их вздорном лике,  
Стихами слабыми и на чужом языке  
Екатериныны пел славные дела.

Позднее, перепечатывая сатиру в отдельном издании своих стихотворений 1796 года, Капнист дал к только что приведенным двум последним строчкам следующее характерное пояснение: «под сими словами сочинитель разумеет преглупую свою французскую оду, на случай мира между Россией и Оттоманскою Портою сочиненную. Она была особенно напечатана 1775 года, потом в 1780 году в августе месяце Санкт-Петербургского вестника — а писана сочинителем на 17 году его возраста, чего однакож он ни себе, ни глупому своему произведению в извинение не ставит».

Ссылка Капниста на то, что он, как и другие поэты-одописцы, недостоен вследствие своих слишком слабых сил воспевать столь великие дела, как деяния Екатерины («Что мне ее дела и имя в свете славить / Так кстати, как бы горсть воды в Неву прибавить»), несомненно, носит такой же тактический характер, как и предыдущие восхваления Екатерины. По существу Капнист резко выступает против жанра хвалебной оды по адресу монархов, который, утратив былое прогрессивное зна-



чение, теперь, в пору деспотического режима Екатерины II, выродился в руках эпигонов Ломоносова в пустую казенно льстивую риторику, носившую уже явно реакционный характер.

Все сказанное позволяет отнести «Сатиру I» Капниста к числу самых сильных (наряду с державинским переложением 81-го псалма) сатирических произведений русской поэзии конца 70-х годов. Имела она и существенное историко-литературное значение. Державин, вспоминая позднее об одном из наиболее важных и значительных моментов своего творческого развития — отказе в конце 70-х годов от традиционной громоздочной патетики ломоносовской оды и переходе к большей естественности, простоте, близости к реальной жизни, указывал, что этот новый и «совсем особый путь» он избрал, в значительной степени руководствуясь «советами друзей своих: Н. А. Львова, В. В. Капниста и И. И. Хемницера». Однако это заявление Державина не было до сих пор достаточно конкретизировано. Мне кажется, что в отношении Капниста мы имеем возможность сделать это. Новый и «совсем особый путь» Державина нашел свое яркое выражение в начале 80-х годов в глубоко новаторской его оде «Фелица». Есть все основания считать, что новый смешанный жанр «Фелицы», сочетавший в себе оду с сатирой — восхваление Екатерины II с резкими сатирическими обличениями ее ближайшего окружения — вельмож, временщиков и т. п., — подсказан Державину как раз подобным же смешанным жанром «Сатиры I» Капниста, которую сам Державин считал одним из лучших произведений молодого поэта (список ее имеется в бумагах Державина).

Не удивительно, что опубликование Капнистом сатиры, столь резко-обличительного характера, очевидно, вызвало бурное негодование не только среди задетых сатириком стихотворцев, как это обычно представляют, а и в придворно-дворянских кругах вообще. Об этом свидетельствует красноречивее всего следующий факт. «Сатира I» Капниста была напечатана в июньской книжке «Санкт-Петербургского вестника», а через месяц в августовской книжке того же журнала была перепечатана, причем на этот раз за полной подписью (сатира была подписана только буквой К.), его уже упоминавшаяся французская ода Екатерине. На перепечатку своей хвалебной оды императрице, той самой оды, которую он только что так ядовито высмеял в том же «Санкт-Петербургском вестнике», Капнист пошел несомненно лишь для того, чтобы отвратить какие-то неприятности, угрожавшие и ему, а возможно, и журналу в связи с появле-

нием его сатиры. Напомню, что всего через несколько месяцев уже отпечатанная ноябрьская книжка «Санкт-Петербургского вестника» по требованию властей была задержана и из нее было изъято (соответствующий листок перепечатан) знаменитое переложение Державиным 81-го псалма.

Перепечаткой своей «преглупой» оды в честь Екатерины Капнист не ограничился. В следующей же за этим сентябрьской книжке «Санкт-Петербургского вестника» появилось «Письмо к господину К..., сочинителю Сатиры первой». Письмо сразу начинается характерным заявлением о том, что сатира «произвела во многих домах» «ропот», «вооружила против себя всеобщую хулу». <sup>1</sup> Автор письма заявляет, что хулу эту сатира заслужила «по справедливости», ибо сатирик попал в ней на ряд писателей «сочинениями своими прославившихся в публике». Вслед за тем автор письма упрекает сочинителя сатиры в том, что наиболее резкие его стихи, в которых сатирик старается, «сбрав все силы... разума, ополчиться на пороки», на самом деле ему не принадлежат, а заимствованы им у других писателей и больше всего у Буало. За письмом следует редакционное примечание, в котором автор сатиры по обоим этим пунктам берется под защиту: отстаивается его право высмеивать «нелюбимых музами стихотворцев», а по поводу упрека в несамостоятельности заявляется совсем в духе поэтики классицизма, что подражание хорошим образцам ничего зазорного в себе не заключает.

Неожиданный свет проливает на это «письмо» то, что, как уже сказано, оно написано самим же Капнистом, который впоследствии прямо включил его в первое отдельное издание своих сочинений (1796). Капнисту вообще была свойственна склонность не только к юмору, но и к автоиронии. Так, то же издание его сочинений 1796 года завершается напечатанным на последней странице (после слова «конец» и отметки, что книга разрешена к печати «с указанного дозволения») автоэпиграмматическим двустушием:

Капниста я прочел и сердцем сокрушился,  
Зачем читать учился.

Дошло до нас и еще несколько автоэпиграмм Капниста. Однако «самокритическое» «Письмо к господину К.» преследует явно иную цель: по возможности притушить вспыхнувшие во-

<sup>1</sup> Курсив в обоих случаях мой. — Д. Б.

круг сатиры «ропот» и «хулу», переключая направленность ее из общественно-политического плана в план по преимуществу литературный (нападки на бездарных сочинителей) и подчеркивая чисто литературный же, а не подсказанный живой русской действительностью характер его нападок на «пороки»: подражание стихам такого благонамеренного автора, как Буало. Подобной же тактики позднее будет, кстати сказать, придерживаться во время следствия по делу «Путешествия из Петербурга в Москву» и Радищев, заявляя в своих ответах «кнутобойце» Шешковскому, что написание книги якобы было вызвано желанием подражать западным авторам — Стерну, Рейналю.

О том, как сильно беспокоили Капниста «ропот» и «всеобщая хула», вызванные его сатирой, не менее красноречиво свидетельствует и следующая деталь. В «Санкт-Петербургском вестнике» произведению было дано заглавие «Сатира I». Подобное название как бы предупреждало читателя, что за первой должны последовать и другие сатиры. Однако Капнист не только не стал писать новых сатир, но и вообще на некоторое время прекратил всякую дальнейшую литературную деятельность. Помимо перепечатки французской оды, он опубликовал в той же августовской книжке «Санкт-Петербургского вестника» еще одно стихотворение «Ода Надежда», которое представляет собой скорее элегию, переполненную жалобами на стягивающие автора «печали», «злосчастие», «беды», «напасти», которые «днесь... прешли пределы», и на преследующий его злой «рок» (мотив «свирепого рока» появляется и в дальнейшем его творчестве). После же этого ни одного нового произведения Капниста не появляется в печати вплоть до 1783 года.

В 1783 году в русской литературной жизни наступило заметное оживление. С мая месяца начал выходить новый академический орган «Собеседник любителей российского слова», издававшийся очень близким к Екатерине II лицом, деятельной участницей дворцового переворота 1762 года княгиней Дашковой. Активнейшее и редакторское и авторское участие принимала в «Собеседнике» сама императрица. Открылась первая книжка журнала одой Державина «Фелица», которой редакция постаралась придать значение своего рода литературно-политической программы нового органа и в которой императрица рисовалась в качестве полного воплощения идеала просвещенного монарха. Екатерине ода пришлось весьма по вкусу: на темном фоне сатирического изображения ее приближенных тем ярче и блистательнее выступало «сияние» просвещенной самодержицы (так сам Державин объяснял, кстати сказать, за-

мысел и структуру своей оды). Высочайшее одобрение оды «Фелица» делало вполне допустимыми и даже поощряемыми произведения типа сатиры Капниста. И действительно, в той же первой книжке «Собеседника» было помещено знаменательное «Письмо к Василью Васильевичу Капнисту» (письмо — без подписи, но написано оно близким к державинскому кружку и заведывавшим изданием «Собеседника» О. П. Козодавлевым), в котором он призывался к продолжению своей литературной деятельности в прежнем сатирическом духе. В заключение автор письма просит Капниста прислать свою сатиру, в которую, как он слышал, поэт внес некоторые поправки, для перепечатки ее в новом журнале.

Однако, прежде чем откликнуться на призыв Козодавлева и прислать исправленный текст «Сатиры I», Капнист написал новое поэтическое произведение.

Совсем незадолго перед выходом первой книжки «Собеседника» просвещенная «ученица» Вольтера и Дидро, как она сама себя постоянно называла, Екатерина издала 3 мая 1783 года варварский указ, которым распространяла крепостное право на украинское крестьянство.

Капнист сам был украинским помещиком, то есть одним из тех, в интересах кого императрица проводила свое мероприятие, одним росчерком пера превращавшее сотни тысяч свободных людей в крепостных рабов. Тем замечательнее страстная и негодующая реакция с его стороны на указ Екатерины.

Вместо новой сатиры в прежнем роде Капнист пишет оду, но эта его ода, которую он демонстративно озаглавливает «Ода на рабство», по заложенной в ней обличительной силе не только не уступает, но и превосходит его первую сатиру, вместе с тем существенно и в высшей степени знаменательно дополняя ее:

Приемлю лиру мной забвенну,  
Отру лежащу пыль на ней:  
Простерши руку, отягченну  
Железных бременем цепей,  
Для песен жалобных настрою;  
И соглася с моей тоскою,  
Унылый, томный звук пролью  
От струн, рекой омытых слезной:  
Отчизны моя любезной  
Порабощенье воспою.

Уже это начало оды исполнено высокого гражданского чувства: цепи рабства, надетые на крестьян, Капнист ощущает и на своих собственных руках. Тот же образ снова повторяется и в концовке оды.

Продолжая и развивая в «Сатире I» традиции передовой сатирической журналистики конца 60-х — начала 70-х годов, Капнист, однако, совсем не касался в ней столь характерной для журналов Новикова темы крепостничества. «Ода на рабство» восполняет этот пробел. Капнист выступает тут не только обличителем злоупотребляющих своей властью помещиков-крепостников, но и противником крепостного права вообще, выражая глубокое огорчение тем, что и его соотечественников лишили драгоценного дара — свободы. И не случайно поэтому бросающееся в глаза совпадение многих мест «Оды на рабство» с писавшейся как раз в это же время (1781—1783) знаменитой радищевской одой «Вольность».

Капнист настойчиво проводит мысль, что только «вольность», «свобода» обеспечивают процветание страны, благо и счастье народное, что цепи крепостничества — «рабства» для человека хуже самой смерти:

Куда ни обращу зеницу,  
Омытую потоком слез,  
Везде, как скорбную вдовицу.  
Я зрю мою отчизну днесь:  
Исчезли сельские утехи,  
Игрива резвость, пляски, смехи;  
Веселых песен глас утих;  
Златые нивы сиротеют;  
Поля, леса, луга пустеют;  
Как туча, скорбь легла на них.

И дальше:

Воззрите вы на те народы,  
Где рабство тяготит людей;  
Где нет любезных свободы,  
И раздается звук цепей:  
Там к бедству смертные рожденны.  
К униженью осужденны,  
Несчастий полную чашу пьют;  
Под игом тяжкия державы  
Потоками льют пот кровавый,  
И злая смерти жизнь влекут.

Начало этой строфы даже текстуально перекликается с началом одной из строф радищевской «Вольности»:

Воззрим мы в области обширны,  
Где тусклый трон стоит рабства...

Однако, если оба поэта одинаково не приемлют крепостничества, считая его безусловным и величайшим злом, они резко расходятся между собой в отношении средств борьбы с этим

злом. Первый русский революционный писатель Радищев органически связывает в своей оде крепостничество с царской властью — самодержавием и призывает к уничтожению того и другого путем вооруженного восстания — народной революции.

Некоторые стихи оды Капниста также звучат грозным обвинительным приговором царской власти. Возмущенно подчеркнув, как мы видели, что одним словом указа царицы, установившего рабство, «ясный день» превратился в «мрачную ночь», поэт гневно продолжает:

Так древле мира вседержитель  
Из мрака словом свет создал.  
А вы, цари! на то ль зиждитель  
Своей подобну власть вам дал,  
Чтобы во областях подвластных,  
Из счастливых людей несчастных,  
И зло из общих благ творить?  
На то ль даны вам скиптр, порфира,  
Чтоб были вы бичами мира;  
И ваших чад могли губить?

По негодующему пафосу, по страстной энергии осуждения «земных богов» строки эти не уступают знаменитому державинскому переложению 81-го псалма; но они явно превосходят его небывалой дотоле в литературе XVIII века смелостью обличений, поскольку из контекста совершенно очевидно, что поэт адресует их не просто царям вообще, а прямо императрице Екатерине, что это ее именует он здесь бичом мира; ее, которая так кичилась своим титулом «матери отечества», поднесенным ей в свое время депутатами Комиссии по составлению нового Уложения, писатель обвиняет в том, что она губит своих чад.

Однако, в противоположность Радищеву, никаких антицаристских революционных выводов из всего этого Капнист не делает. В дальнейших строках своей оды он пытается идти характерным для просветительской мысли XVIII века путем убеждения, считая, что, воздействуя на ум и сердце Екатерины, подчеркивая любовь к ней — «царице преданных сердец» — ее народа, показывая, как несправедливо накладывают цепи на руки, ее благословляющие, и т. п., он может заставить ее отменить изданный ею же указ о закреплении.

Надеждой на это «золотое время», на то, что Екатерина сама же и снимет «постыдно бремя вериг», которое она только что наложила на украинское крестьянство, что «с счастьем вольность процветет», ода и заканчивается.

Концовка оды Капниста, как бы предвосхищая концовку пушкинской «Деревни», показывает, что мысль многих передо-

вых русских людей еще долго будет двигаться в подобном направлении. Однако она резко отличается от концовки радищевской оды «Вольность», также завершающейся мечтой поэта о «дне избраннейшем всех дней», о дне всенародного восстания и низвержения самодержавия.

При резком отличии по существу внешнее сходство между концовками этих двух почти одновременно написанных произведений так велико (образы света, возникающего из мрака, солнца — из туч; очень близкие стилистические совпадения: у Капниста — «*Сгущенну тучу бед над нами... разобьешь*», у Радищева — «*сгущенную мглу разогнавши*»), что невольно возникает мысль, не стала ли известна Радищеву в рукописи капнистовская «Ода на рабство» и не заострены ли против нее полемически некоторые места его «Вольности»?

Сопоставление «Оды на рабство» с радищевской одой «Вольность» нагляднее всего показывает ограниченность капнистовского протеста, но по тому времени и такой протест был слишком велик для того, чтобы помышлять о посылке подобной оды в «Собеседник» или вообще об ее опубликовании. Действительно, напечатать свою оду — самое сильное, за исключением сочинений Радищева, антикрепостническое произведение русской литературы XVIII столетия — Капнист решился только почти четверть века спустя. В дни пресловутой либеральной «весны» первых лет александровского царствования Капнист включил «Оду на рабство», да и то сопроводил ее защитной оговоркой, в новое издание своих избранных сочинений 1806 года. По этому изданию, несомненно, познакомился с нею и Пушкин.

Однако в следующее, и наиболее полное из всех существующих посмертное собрание сочинений Капниста; выпущенное в разгар николаевской реакции в 1849 году Смирдиным, ода снова войти не смогла.

Протест Капниста против крепостнического указа Екатерины выразился не только в форме яркого литературного выступления. В том же мае 1783 года, когда появился указ, Капнист, незадолго до этого поступивший на гражданскую службу (контролером главного почтового правления), подал в отставку, а затем и вовсе покинул столицу, «свет», уехал к себе на родину, на Украину и поселился в своем полтавском имении, селе Обуховке, лишь время от времени приезжая по личным делам в столицу. Все это было очень похоже на добровольную ссылку.

Естественно, что при том настроении, которое побудило его подать в отставку и написать «Оду на рабство», Капнист, можно думать, неохотно и нескоро откликнулся на предложение «Собе-

седника» перепечатать его давнюю сатиру. Этим, скорее всего, и объясняется появление ее только в пятой книжке журнала.

Перепечатывая сатиру, Капнист внес в нее очень небольшое число поправок: в основном убрал слишком прозрачные, только слегка переименованные имена высмеиваемых им стихотворцев. Но вместе с тем «Сатира I» появилась в «Собеседнике» с новым заглавием: «Сатира первая и последняя». Это новое заглавие было весьма знаменательно. Скоро выяснилось, что поощрение писать в сатирическом роде, которое прокламировалось в первой книжке «Собеседника», носило весьма относительный характер. Появление в третьей книжке журнала знаменитых сатирических вопросов Фонвизина, обращенных, как это было ясно, к самой Екатерине, вызвало с ее стороны гневную отповедь и достаточно многозначительные обвинения автора в излишнем «свободоязычии». Первые же вопросы Фонвизина оказались и последними.

Оправдательное письмо Фонвизина было опубликовано в той же пятой книжке «Собеседника», в которой была перепечатана и сатира Капниста. В ней же появился и недвусмысленный ответ Екатерины на призыв к ней Фонвизина (в его оправдательном письме) взяться в печатавшихся ею на страницах «Собеседника» шуточных фельетонах «Были и небылицы» за обличение общественных пороков, в частности «бессовестных судей». В своем ответе Екатерина снова сформулировала официальную программу «улыбательной» сатиры, противопоставляемую ею сатире «скучной», «меланхолической», то есть критическому отношению к установленным порядкам: «В Быле и небылице гнусности и отвращения за собою влекущее не вмещаемо; из оных строго исключается все то, что не в улыбательном духе... Ябедниками и мздоимцами заниматься не есть наше дело...» А ведь значительная часть сатиры Капниста была посвящена обличению именно «ябедников и мздоимцев» (вспомним образ судьи Драча).

Резко неприязненное отношение Екатерины к сатире, сказавшееся уже в ее ответах Фонвизину, конечно, должно было стать известным Капнисту. Новым заглавием своей сатиры — первая и последняя — Капнист давал явный ответ на призыв в «письме» к нему в первой книжке «Собеседника» продолжать писать в прежнем сатирическом роде, недвусмысленно подчеркивая, что возможность выступать с сатирическими произведениями в таких условиях совершенно исключена. Случайно или не случайно, это полностью совпало, как мы видели, с опубликованным в той же пятой книжке «Собеседника» заявлением



Фонвизина об «отмене» им присылки в «Собеседник» новых сатирических «вопросов».

И отъезд из столицы, и отказ от дальнейшей литературной деятельности в сатирическом роде, все это было своеобразной формой пассивного протеста против существовавших в то время общественных порядков.

Но подобно протесту «Оды на рабство» политическая оппозиционность Капниста была и непоследовательна, и ограничена. Это вскоре очень наглядно и проявилось. До княгини Дашковой, которая при всей ее близости к Екатерине была (как и ее брат А. Р. Воронцов, начальник Радищева) в оппозиции к потемкинскому режиму, а подчас фрондировала по отношению и к самой императрице, дошли года три спустя после отъезда Капниста на родину слухи об его «Оде на рабство», с которой он, в момент ее написания, очевидно, познакомил своих ближайших друзей. Дашкова задумала напечатать оду в академическом органе «Новые ежемесячные сочинения», который стал выходить после прекращения (из-за размолвки между Дашковой и Екатериной) издания «Собеседника». Об этом сообщил Капнисту Державин.

«При сем препровождаю тебе, мой друг, твои сочинения, — писал он ему в марте 1786 года, — с которых копии княгине Дашковой я отдал. Она требовала оды и о рабстве; но я сказал, что ты оной не оставил, по причине, что не нашел в своих бумагах; а при том изъяснил ей, что ни для ее, ни для твоей пользы напечатать и показать напечатанную императрице тое оду не годится и с здравым рассудком несходно, на что она весьма согласилась и осталась довольною».<sup>1</sup> Однако, несмотря на то, что последние слова успокаивали, Капнист, видимо, не на шутку затревожился. Предположив, что весть о его оде может дойти и до императрицы, он решил действовать согласно «с здравым рассудком». По-видимому, вскоре после получения письма от Державина он написал новую оду на ту же тему и сам направил ее императрице, о чем и извещает Державина в письме от 20 июля 1786 года, вместе с которым посылает ему текст оды.<sup>2</sup> Но, написанная на прежнюю тему, это была ода существенно иного характера. Примерно за месяц до получения Капнистом мартовского письма от Державина Екатерина обнародовала указ, запрещающий называть просьбы на высочайшее имя

<sup>1</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. 5. СПб., 1869, стр. 848—849.

<sup>2</sup> Там же, стр. 512.

«челобитными», как они до того именовались, и повелевавший подписывать их вместо слова «раб» словом «всепопданнейший» или «верный подданный» (именной указ был датирован 15 февраля, сенатский — 19 февраля 1786 г.).<sup>1</sup> Конечно, подобная замена слов не имела решительно никакого отношения к уничтожению крепостничества, как такового. Крепостное право было уничтожено ровно семьюдесятью пятью годами позднее после упомянутого сенатского указа, 19 февраля 1861 года. Однако в своей новой оде, озаглавленной в печати «На истребление в России звания раба Екатериной второю, в 15 день февраля 1786 г.» (сперва она была озаглавлена «На истребление названия раба»), Капнист явно смешивает и даже прямо подменяет одно другим. «Ода на рабство» кончалась, как мы помним, надеждой поэта на то, что царица сложит с его отчизны — Украины «постыдно бремя», «вериги рабства». В новой оде поэт восторженно заявляет, что это «златое время» наступило, что его надежда полностью и даже с избытком осуществилась: «драгоценная свобода» дарована не только Украине, но и всей России:

Теперь, о радость несказанна!  
О день, светлые дня побед!  
Царица, небом ниспосланна,  
Неволи тяжки узы рвет;  
Россия! — ты свободна ныне! —  
Ликуй: — вовек в Екатерине  
Ты благость бога зреть должна:  
Она тебе вновь жизнь дарует,  
И счастье с вольностью связует  
На все грядущи времена.

«И все это оттого, — не без сарказма замечает, цитируя эту и следующую строфы оды Капниста Добролюбов, — что изменена форма подписи на прошениях! Вот и судите по этому до какой степени простиралась наивность наших сатириков прошлого столетия».<sup>2</sup>

Однако в отношении Капниста Добролюбов не совсем прав. В своих восторгах в связи с указом 1786 года Капнист был не одинок; несколько позднее о том же и столь же восторженно пишет в своей очередной оде Екатерине «Изображение Фелицы» Державин:

Я вам даю свободу мыслить  
И разуметь себя, ценить,

<sup>1</sup> Полн. собр. законов Российской империи, т. XXII, № 16.

<sup>2</sup> Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. II. 1935, стр. 176.

Не в рабстве, а в подданстве числится  
И в ноги мне челом не бить.

В этих словах Державина, как видим, никакого смешения и подмены понятий нет. Поэт точно указывает, за что он хвалит здесь царицу. Вместе с тем строки эти проникнуты, действительно, наивным классовым эгоизмом, для Державина естественным, поскольку, нападая и подчас весьма резко на злоупотребления крепостнического режима, он всегда оставался убежденным крепостником. Наоборот, Капнист в «Оде на рабство» выказывает себя открытым противником крепостничества. Поэтому, представляя в новой оде дело так, что указом 1786 года об изменении формы подписи на прошениях Екатерина аннулирует свой указ 1783 года о закрепощении украинских крестьян, Капнист, конечно, лукавил. С его стороны это была не наивность, а сознательный тактический ход с целью пресечь толки о написании им некоей «оды о рабстве». Если бы ему задали об этом вопрос, он получал теперь полную возможность ответить на него утвердительно. Да, он написал такую оду — «Оду на истребление в России звания раба» и, сделав это, сам же отправил ее императрице, а затем разрешил княгине Дашковой опубликовать ее в «Новых ежемесячных сочинениях»; где она и была в 1787 году напечатана. Подобный тактический ход, понятно, не свидетельствовал о смелости и твердости Капниста, но он был вполне понятным в условиях того времени, когда даже Радищев четыре года спустя, во время следствия по делу об его «Путешествии из Петербурга в Москву», вынужден был стать на позицию резкого и решительного самоосуждения. Вместе с тем следует отметить, что Капнист (и здесь в нем, как и в Державине, говорил дворянин) был и в самом деле благодарен Екатерине за ее указ 1786 года, избавлявший людей его класса от необходимости подписываться в случае обращений к монарху унижительным словом «раб». Недаром не только эту оду, но и последующие посвящения своих сочинений Павлу I и Александру I он неизменно и подчеркнуто подписывает «верноподданный Капнист». О том, что Екатерина истребила «имя рабства», снова припоминает он в своих позднейших стихах, посвященных «памяти» о дне смерти Екатерины.

Пушкин зло и метко назвал Екатерину II «Тартюфом в юбке и в короне». Одним из наиболее ярких образов ее лицемерия он считал и то, что она «уничтожила звание (справедливее название) рабства, и... закрепостила вольную Малорос-

сию». <sup>1</sup> Капнист опубликованием своей оды как бы шел ей в этом навстречу.

Но было в стихотворении Капниста (в рукописи, как уже сказано, оно называлось как раз «На истребление *названия* раба») и другое. В нем, так же как и в «Оде на рабство», поэт страстно осуждает «невольничий ярем», «тяжки узы неволи», «оковы», «вериги» рабства и столь же страстно славит «вольность», «свободу». Независимо от того ограничительного смысла, который вкладывается теперь самим поэтом в данные слова, это безусловно сообщало его оде сильное гражданское звучание. Конечно, именно поэтому молодой Добролюбов, отмечая наивность Капниста, все же назвал оду «превосходной».

Большая и искренняя любовь к родине, сочувствие поработанному крестьянству, резкая неудовлетворенность существующими порядками, политическая оппозиционность и, вместе с тем, ее ограниченность и непоследовательность, неприятие революционного пути, легитимизм, пассивная форма протеста — все эти черты остаются характерными для Капниста на всем протяжении его жизни. Они же определяют собой его литературную деятельность.

В 1785 году киевское дворянство выбрало Капниста своим предводителем; через некоторое время он принял должность смотрителя завода. В 1793, 1796 годах в связи с тяжёлым судебным делом он ездил в Петербург, куда снова отправился после смерти Екатерины в 1797 году. Когда вскоре был издан указ Павла I о высылке из столицы всех неслужащих дворян, Капнист, по своей просьбе, получил место в дирекции петербургского театра, где и прослужил до августа 1801 года. Снова уехав к себе в Обуховку, Капнист после этого наезжал раза два в столицу. С 1812 до 1818 года он числился на службе в департаменте народного просвещения, но его служебные занятия носили совершенно эпизодический характер. В основном он вел вольную жизнь неслужащего, независимого дворянина, живущего в «прекрасном далеке» от императорского и чиновного Петербурга — в своем украинском имении — и занимающегося сельским хозяйством и литературой. В том самом письме, в котором он сообщает Державину о посылке Екатерине «Оды на истребление в России названия раба», он рассказывает ему и о своем деревенском «жизье-бытье»: «...Душевно отстал я от всяких великосветских замыслов. Сыскиваю свое истинное счастье в уединении, в содру-

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI. Изд. Академии наук СССР, 1949, стр. 16.

жестве Сашеньки (жена. — Д. Б.), в воспитании детей, в созерцании прекраснейшей девственной природы, лелеющей обитель мою, в погружении себя иногда в недро души моей и в воспарении иногда оттуда к Источнику ее и всяя твари. Вот мои упражнения душевные. Руками упражняюсь то в очищении и украшении сада моего, *какого прекраснее и редкие цари имеют*, в обозрении хозяйства, в построении нового домика, словом, во всех сельских приятных и, можно сказать, покойных трудах» (курсив мой. — Д. Б.).

Все это во многом обусловило дальнейшее направление и характер поэзии Капниста. Начинал он свое творчество в традициях классицизма, окрашенного в таких произведениях, как «Сатира I», «Ода на рабство», в яркие гражданские тона. В дальнейшем в стихах Капниста начинают преобладать темы и мотивы частной жизни, «погружения... в недро души». С 90-х годов XVIII века основными жанрами его поэтического творчества становятся «горацианские» и «анакреонтические» оды. В одной из них, «Певцу Фелицы», опубликованной в 1806 году и обращенной к Державину, Капнист демонстративно подчеркивает свое полное равнодушие к политическим бурям и потрясениям, к историческим судьбам мира:

Пусть галл Европой потрясает,  
Британец всех на море бьет,  
От рая Пий ключи теряет —  
Да мне до них и нужды нет.

Уподобляя Ломоносова и Державина «российским орлам» — вдохновенным певцам славы и «великих дел», Капнист себя, как поэта, сопоставляет с пчелкой, которая «смеет жужжать» лишь тихую песню, с «легкокрылым мотыльком». Действительно, поэтической сферой Капниста становятся по преимуществу «простые напевы» «чувствительного сердца», «воспевание любви и дружбы», изящный эпикуреизм, довольство малым, любованье природой, мирное наслаждение немудреными радостями бытия.

В одном из наиболее характерных и удавшихся стихотворений последней поры жизни поэта оде-элегии «Обуховка» (1818), посвященной описанию его излюбленного поместья на берегу реки Псёл, рисуются переживания лирически углубленного в себя мечтателя, уединившегося в сельский «приютный дом под соломой». Картины природы, которыми насыщено это стихотворение, даются не сами по себе, а в неразрывной связи с чувствованиями и меланхолическими размышлениями созерцающего

их поэта — с его «скорбными думами» и светлой примиренностью. Все эти темы и мотивы сближают Капниста с новым, завоевывающим в литературе 90-х годов XVIII века ведущее место литературным направлением — сентиментализмом. Действительно, ряд стихов Капниста появляется в изданиях Карамзина. Позднее Капнист восхищается сентиментально окрашенными трагедиями «чувствительного певца» Озерова и по его следам сам пишет трагедию «Антигона». Но Капнист, хотя он, по ироническим словам Белинского, «часто злоупотреблял своей грустью и слезами», сумел избежать в своих стихах наигранной чувствительности и салонного жеманства карамзинизма. «Стих его отличался необыкновенной легкостью и гладкостью для своего времени. В элегических одах его слышится душа и сердце», — отзывался о поэзии Капниста тот же Белинский.<sup>1</sup> Это делало элегические стихи Капниста несомненным шагом на пути, с одной стороны, к мечтательному романтизму Жуковского, с другой — к «легкой поэзии» Батюшкова и молодого Пушкина. Вместе с тем, несмотря на элегизм, преобладающий в стихах Капниста после удаления его в свою Обуховку, несмотря на неоднократно провозглашенные им отрешенность от политики, уход в частную жизнь, в его творчестве никогда до конца не иссякала гражданская струя. Сам Капнист старался не давать ей ходу, по тем же причинам, которые в свое время после «Оды на рабство» заставили его выступить с «Одой на истребление в России звания раба».

В написанных им для себя в последние годы жизни циклах небольших стихотворных изречений и афоризмов «Встречные мысли» и «Случайные мысли», частично опубликованных также только в советское время, есть следующее характерное четверостишие:

Всяк любит искренность: всяк говорит: будь прям;  
А скажешь правду — по зубам.  
Что ж делать? — Возносить моление, —  
О боже! положи устам моим храненье!

В основном положил печать на свои уста и Капнист-поэт, но подспудная гражданская струя то и дело пробивалась в его стихах наружу. С большой силой звучит она в написанной им вскоре после «Оды на истребление в России звания раба» элегической «Оде на смерть сына» (1787—1788), в ряде строф

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. Изд. Академии наук СССР, стр. 121.

которой мрачными красками рисуется «огустевшая мгла» — царящее всюду вокруг общественное «зло».

Однако выступить против господствующего зла — значит стяжать «жизнь несчастливу», подвергнуть себя общей «злобе», подставить себя под удары «свирепого рока»:

Твои дни грызла бы их злоба;  
От ней тебя ни двери гроба  
Не возмогли бы защитить;  
Змеєю зависть ядовитой  
И прах твой в мрачной урне скрытой  
Не преставала б шевелить.

В названных стихах прямо указывается, что сам Капнист испытал нечто подобное (по-видимому, имеются в виду неприятности, вызванные все той же «Сатирей I»). Недаром, посылая новую оду Державину, он умолял его никому ее не показывать, кроме жены. На много лет воздержался он и от опубликования оды, напечатав ее только в собрании своих сочинений 1796 года, причем при последующей перепечатке в издании 1806 года вовсе исключил соответствующие строфы. В таком явно ослабленном виде ода напечатана и в советском издании 1941 года.<sup>1</sup>

Однако полный текст оды ходил в списках, причем характерно, что в одном из них она была приписана Радищеву. Продолжением и развитием гражданских строф данной оды является написанная несколько позднее, в начале 90-х годов, «Ода на твердость духа», в которой поэт рисует, переключаясь в этом отношении со знаменитой одой Державина «Вельможа», идеальный образ истинного государственного «мужа» — патриота, определенного «отечества оградой быть», подставляющего «грудь твердо злобе», «непоколебимого в гоненье», презирающего «подлость, лесть», полностью забывающего о себе в служенье «обществу», «народну благу», защитника всех «утесненных» судьбой, «рукой неправды угнетенных». Характерно, что и Горация, бывшего одним из любимых поэтов Капниста, он ценил именно за гражданские мотивы его творчества — «изобличение пороков», «резкие уроки соотечественникам своим». Наоборот, в одном из наиболее сильных гражданских стихотворений, «Оде на пиитическую лесть», написанной в 1816—1817 годах, в пору на-

<sup>1</sup> Это ввело в заблуждение Д. С. Бабкина, который в своей работе «Слово о полку Игореве в переводе В. В. Капниста» (сб. «Слово о полку Игореве». Изд. Академии наук СССР, М. — Л., 1950) указывает, что ода вообще не была опубликована полностью (стр. 320).

чинающегося движения декабристов (декабристом стал и один из сыновей Капниста), писатель резко осуждает того же Горация за лесть по отношению к сильным мира сего, в частности к «врагу человечества» императору Октавию Августу:

Но, о преврат! — любимец Феба  
Унизил дар бесценный неба,  
Хваля распутные сердца;  
И в знаменитом сем пиите,  
Ползущего в большом синклите  
Мы зрим Октавова льстеца! <sup>1</sup>

«Изобличением пороков», «резкими уроками соотечественникам» наполнено и написанное несколько ранее, во время войны 1812 года, большое стихотворение Капниста «Видение плачущего над Москвой россиянина», которое именно в силу этого не смогло тогда появиться в печати и в течение целых ста лет оставалось в рукописи. <sup>2</sup>

«Видение» — еще одно и весьма яркое свидетельство того, что, наряду с поэтом-элегиком, с автором анакреонтических стихов, в Капнисте на всем протяжении его творческого пути жил и гражданский поэт, поэт — обличитель общественных пороков и зла, творимого властью и мущинами.

С наибольшей силой именно эта гражданско-обличительная тенденция творчества Капниста раскрывается в самом значительном, оставившем наиболее длительный и плодотворный след в литературе, произведении Капниста — его комедии-сатире «Ябеда».

## 2

Смелый замысел подвергнуть публичному, во всеуслышание — с театральных подмостков — бичеванию, беспощадному сатирическому изобличению «вертеп неправд» — тогдашнее судопроизводство, связан с обстоятельствами личной жизни Капниста.

Еще в конце 60-х годов богатая и влиятельная помещица полковница Тарновская незаконно присвоила себе имение

<sup>1</sup> Интересно отметить, что Радищев в «Житии Федора Васильевича Ушакова» называет Вергилия «льстецом Августовым», а Горация «лизоруком Меценатовым».

<sup>2</sup> Утверждения Д. С. Бабкина, а вслед за ним Ф. М. Головенченко («Слово о полку Игореве», историко-литературный и библиографический очерк. М., 1955), что стихотворение это до сих пор не опубликовано, неверны: оно напечатано в журнале «Русский библиофил», 1912, № 5, стр. 5—15.



в Саратовской губернии, принадлежавшее сводному старшему брату Капниста (сыну его отца от первой жены). Завязалось сложное и разорительное, как обычно бывало в таких случаях, тяжёлое дело, затянувшееся на десятилетия. Благодаря связям, взяткам, подкупам и т. п., Тарновской удалось до крайности запутать и затемнить права Капнистов. Дело, которое сначала вела мать поэта, переходило из одной судебной инстанции в другую, пока, наконец, больше чем через пятнадцать лет после своего начала оно дошло до высшего судебного места империи — Сената. В 1786 году Капнист, к которому перешло ведение дела, просил через Державиных обер-прокурора 3-го департамента Сената И. С. Ананьевского «об отдании» ему «в оном справедливости».

Однако и на этот раз надежды Капниста не оправдались: дело продолжало тянуться и даже в 1797 году, то есть больше чем десять лет спустя, оставалось ещё нерешённым.<sup>1</sup> Таким образом, Капнисту непосредственно на собственном опыте пришлось столкнуться с «вертепом неправд» — судебными беззакониями, взяточничеством, крючкотворством, то есть всем тем, что обозначалось в XVIII веке общим, специфическим именно для данной эпохи, словом «ябеда».<sup>2</sup>

Можно почти не сомневаться, что непосредственное соприкосновение Капниста с миром «ябеды» отразилось уже в известных нам строках о суде и судьях его «Сатиры I». По-видимому, прямо «с натуры» зарисованы и даваемые в ней сатириком портреты двух судей. Один из них — человек сам по себе не плохой, но совершенно не способный «для отдания... справедливости»:

В приказе некогда расправы я искал,  
В котором Бестолков судьёю заседал.  
Бесспорно, Бестолков был честен, благороден,  
Ни правых обвинить, ни взятки брать не сроден,  
Был добрый человек и мне служить хотел,

<sup>1</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VI, стр. 71.

<sup>2</sup> В составленном в XVIII веке «Словаре Академии Российской» основное значение слова «ябеда», с оговоркой, что «оно употребительнее во множ.», определяется, как «привязка, придирка, прицепка по тяжёлым делам; крючки приказные для присвоения себе чужого»; тут же даны соответственные примеры: «подъяческие, приказные ябеды», «нажиться, обогатиться ябедами; от ябед». Дальше отмечается, что слово «ябеда» «иногда берется за клеветы, наговоры, наветы». В дальнейшем именно это второе значение и стало выходить на первый план (см. «Толковый словарь» Даля, где первое и второе значения поменялись местами); в языке же нашего времени первое значение и вовсе утратилось (см. «Толковый словарь русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова).

Но сделать мне добра, к несчастью, не умел,  
Жена его умна и мне б помочь умела,  
Но я был не по ней, могла, да не хотела.

Другой судья — уже известный нам алчный и наглый плут и взяточник Драч.

Свою первую сатиру Капнист, как мы знаем, твердо решил считать последней и в течение длительного времени, действительно, других сатир не писал. Однако, когда и после поступления дела Капниста с Тарновской в Сенат, решение по нему снова оказалось отложенным на неопределенное время, чаша терпения его, очевидно, переполнилась, и он изменил этому решению. Видимо, уже к концу 80-х годов им задумывается комедия «Ябеда», в которой тема суда и судей, попутно и эскизно намеченная в «Сатире I», не только ставится во весь рост, определяет собой основное содержание произведения, но и приобретает исключительную энергию и страстность сатирического обличения. По-видимому, не позднее 1793—1794 годов<sup>1</sup> «Ябеда» была написана. Однако при жизни Екатерины II, последний период царствования которой проходил под знаком неприкрытой реакции и систематических гонений на передовую литературу (ссылка в Сибирь Радищева, заключение в крепость Новикова, публичное сожжение «рукой палача» трагедии Княжнина «Вадим Новгородский»), нечего было и думать об ее опубликовании. Но с восшествием на престол Павла I, который на первых порах не только вернул из Сибири Радищева и освободил Новикова, но и издал ряд указов против взяточничества и судебных беззаконий, обстановка, казалось, изменилась в благоприятную сторону.

Поэтому когда Капнист, наконец-то, в 1797 году был вызван в Петербург для рассмотрения его дела с Тарновской в Сенате, он повез с собой и свою комедию, очевидно, с намерением попытаться поставить ее на сцене. Вероятно, он рассчитывал в результате этого привлечь общественное внимание и к своему делу с Тарновской, что, в свою очередь, могло способствовать благополучному его разрешению. По крайней мере еще до опубликования «Ябеды» она, конечно, не без участия самого Капниста, уже получила некоторую известность, ходя по рукам в списках.

Эта непосредственная и теснейшая связь между пьесой Капниста и его судебной тяжбой засвидетельствована современниками.

<sup>1</sup> П. Н. Берков, Василий Васильевич Капнист. «Искусство», Л. — М., 1950, стр. 39. А. Мадай в только что вышедшей монографии «Ябеда» В. В. Капниста» (Киев, 1958) относит ее написание к 1794 году.

Он истину трубя,  
Не пощадил себя:  
В театре ябеду дерзнул пересмежать,  
В суде — против Тарновской стать, —

писал о Капнисте Державин, рассматривая, как видим, и его комедию, и процесс с Тарновской в качестве двух сторон одного общего гражданско-патриотического дела — борьбы во имя торжества истины с судебными беззакониями и неправдой.

Именно печальный личный опыт Капниста, обогативший его большим запасом непосредственных впечатлений и наблюдений, давший возможность увидеть в действии всю механику взяточничества и крючкотворства, несомненно, сообщил образам его комедии яркую жизненность и свежесть красок. В то же время предмет и тема его комедии далеко выходили за рамки того отдельного конкретного случая, который, очевидно, послужил непосредственным толчком к ее созданию, давали возможность очень широких художественных обобщений. Ведь все те злоупотребления, беззакония и неправды, с которыми пришлось лицом к лицу столкнуться самому Капнисту во время тяжбы с Тарновской, не представляли собой чего-то исключительного, из ряда вон выходящего, а, наоборот, принадлежали к типическим явлениям русской действительности того времени, составляли неотъемлемую особенность и величайшее после крепостного рабства зло господствовавшего самодержавно-крепостнического строя.

Русское самодержавие создало в XVIII веке многочисленный и широко разветвленный чиновничье-бюрократический аппарат, используя его в качестве своего непосредственного орудия для управления страной.

Гневную и точную характеристику этого чиновничье-бюрократического аппарата дал впоследствии Герцен. «Между дворянством и народом, — писал Герцен, рисуя картину русского общества «века Екатерины II», — стоял презренный сброд чиновников из личных дворян, класс, нравственно испорченный и лишенный всякого человеческого достоинства... Воры, тираны, доносчики, пьяницы, игроки — такими были и таковы, — добавлял Герцен, — еще и теперь эти самые пресмыкающиеся люди империи... Мелочные формальности, введенные по образцу немецких канцелярий, усложнили судопроизводство и доставили страшное оружие крючкотворству. Чиновники, совершенно свободные от предрассудков, искажали законы по своему произволу и с чрезвычайным искусством. Русские чиновники — самые цепкие крючкотворы на свете, они имеют в виду только

свою личную ответственность; когда эти люди думают, что она в безопасности, они осмеливаются на все.., святость законов, неотъемлемые права личности, понятия о непреложной справедливости, — все это термины, не существующие на их языке. И вся имперская власть, — заключает Герцен, — недостаточна, чтобы остановить, чтобы парализовать зловерное действие этих чернильных гадюк...»<sup>1</sup>

Исказать законы судейским чиновникам было тем легче, что, кроме них самих, в сущности никто точным знанием законов похвалиться в это время не мог. Единственное имевшееся тогда собрание законов — «Уложение» царя Алексея Михайловича 1649 года — совершенно устарело, но ничем подобным заменено не было. Деятельность созданной Екатериной II Комиссии по составлению нового Уложения ни к чему не привела. В то же время новые законы, в большом числе введенные в действие Петром I («Артикул воинский») и вводившиеся его преемниками, и в особенности многочисленные высочайшие указы, также приобретающие силу законов, никак не были упорядочены, систематизированы, приведены в соответствие друг другу. Зато «чернильные гадюки» в этом мутном и безбрежном море чувствовали себя как рыба в воде, получая полную возможность искусственно осложнить и запутать любое дело, чтобы при удобном случае ловко подобрать какой-либо подходящий указ и решить его в пользу того, кто смог щедрее оплатить их услуги. Особенный простор для злоупотреблений всякого рода открывался при решении дел по земельным тяжбам, крайне распространенным не только на протяжении всего XVIII века, но и позднее, во времена Пушкина. Недаром, вводя в «Дубровского» копию с подлинного судебного «определения» по одному земельно-тяжебному делу того времени, Пушкин иронически добавлял: «Мы помещаем его вполне, полагая, что всякому приятно будет увидеть один из способов, коими на Руси можем мы лишиться имени, на владение коим имеем неоспоримое право».

Таким образом, в этом отношении судебное дело Капниста с Тарновской было явлением сугубо типическим.

Широкое, можно сказать, повальное распространение взяточничества и крючкотворства, естественно, делало их одной из наиболее постоянных мишеней для русской сатиры XVIII века, во многом опиравшейся здесь на традиции русской народной сатиры предшествовавшего столетия. Как было сказано выше, еще

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем под ред. М. К. Лемке, т. VI. Пг., 1919, стр. 337—338.

Антиох Кантемир резко нападал в своих сатирах на неправедных судей, заботившихся только о своей наживе, на «друзей ябеды» — разжиревших на взятках и неправосудии «брюхатых дьяков», на их подчиненных — подьячих, высохших от зависти, что им «не удается драть так, как другому». Афористически исчерпывающую, уничтожающую характеристику подьячих дал сатирик в следующем лапидарном двустишии, звучащем почти как формула: «Кастор любит лошадей, а брат его рати, / Подьячий же силится с голого драти». Кантемиром, как видим, в какой-то мере предвосхищена даже сатирическая лексика Капниста («ябеда», «драть», отсюда Драч).

Поднятая Кантемиром в высшей степени актуальная сатирическая тема была продолжена Сумароковым. В своих сатирах, сатирических баснях — «притчах», сатирических очерках («Письмо о некоторой заразительной болезни», направленное против взяточничества и др.) Сумароков беспощадно громит «крапивное семя» — подьячих. «Можно написать целую статью о его войне против подьячих», — замечал о Сумарокове Белинский: «боже мой, где и как ни пятнал, ни позорил их этот неутомимый боец! Говоря о подьячих, Сумароков становится и желчен, и остер, и вдохновенен! Ненависть к этому гнусному отродию (говоря его выражением) была живою струною его души; и кто же не согласится, что источник этой ненависти был благороден, а ее проявление не могло не принести пользы обществу...»<sup>1</sup>

Вслед за Сумароковым ожесточенную борьбу с подьячими продолжила сатирическая журналистика второй половины XVIII века и прежде всего, как уже сказано, сатирические листки Новикова.

Заявляя в духе поэтики классицизма, что «Свойствò комедии издевкой править нрав / Смешить и пользоваться прямой ее устав», к обличению подьячих и судей призывал Сумароков и писателей-драматургов: «Представь бездушного подьячего в приказе, / Судью, что не поймет, что писано в указе». Сам же он и откликнулся на этот призыв, дав в своей комедии «Третейный суд» («Чудовищи») резко-сатирический образ ябедника Хабзея. Сатирическое обличение подьячих и судей находим в пьесах 70-х годов М. И. Веревкина «Так и должно» и «Точь-в-точь», в написанной почти одновременно с «Недорослем» в 1781 году сатирической комедии И. Соколова «Судейские именины» и др. Этому же, видимо, были посвящены не дошедшие до нас и известные только по названию комедии В. И. Бибикова «Лихои-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, 1955, стр. 318.

мец»<sup>1</sup> и автора знаменитого «Мельника» А. А. Аблесимова «Подьяческая пирушка». Ничего особенно значительного в этом отношении, за исключением созданного Фонвизиним в «Бригадире» образа советника — взяточника и ханжи, советника, навившего себе «достаточек» «в силу указов», — русским драматургам до Капниста достичь не удалось. Но, как видим, и в русской драматургии у автора «Ябеды» были свои и довольно многочисленные предшественники.

И Капнисту все это, конечно, было хорошо известно. В «Ябед» находим целый ряд явных переключек с мотивами и сатир Кантемира, и произведений Сумарскова, и многочисленных сатирических журналов XVIII века.

Вместе с тем, продолжая заданную вековой литературной традицией сатирическую тему и как бы ее подытоживая, Капнист сообщает ей дальнейшее замечательное развитие, придает ей небывалую дотоле обличительную силу и остроту.

В соответствии опять-таки с установленной первым же русским писателем-драматургом XVIII века Сумароковым традицией, «Ябеда» в основном осуществляется Капнистом в русле господствовавшего на протяжении всего XVIII века, а отчасти и далее литературного направления — классицизма.

Однако подсказанная самой жизнью, конкретными русскими общественно-политическими условиями сатирическая тема, уже имевшаяся в литературе устойчивая традиция разработки этой темы, наконец, горький личный опыт самого Капниста дали ему возможность, даже в условных и стеснительных рамках традиционных правил классицизма, создать произведение, отмеченное подлинным национальным своеобразием и настоящей жизненной правдой.

Можно с полным основанием считать, что непосредственным литературным образцом во многом и многом, и притом наиболее существенном, послужил Капнисту при создании его комедии появившийся лет за десять до того «Недоросль» Фонвизина.

Характеризуя отечественную традицию в развитии русской комедиографии и выделяя в качестве замечательных образцов ее «Недоросля» Фонвизина и «Горе от ума» Грибоедова, Гоголь назвал обе эти пьесы «истинно общественными комедиями». «В них, — писал Гоголь, — уже не легкие насмешки над смешными сторонами общества, но раны и болезни нашего общества,

<sup>1</sup> См.: П. Н. Берков. Неиспользованные материалы для истории русской литературы (IV. «Лихоннец», комедия В. И. Бибикова). Сб. «XVIII век». Л., 1935, стр. 370—376.

тяжелые злоупотребления внутренние, которые беспощадной силой иронии выставлены в очевидности потрясающей». <sup>1</sup>

К этому национально своеобразному роду «истинно общественных комедий» (к ним принадлежит, конечно, «Ревизор» самого Гоголя) относится и «Ябеда» Капниста, которая, не достигая художественной высоты ни «Недоросля», ни тем более «Горя от ума» и «Ревизора», идет по той же линии развития, являясь своего рода промежуточным звеном между комедией Фонвизина и пьесами Грибоедова и Гоголя.

Фабула «Ябеды» несложна. «Хитрый сутяга», «злой ябедник» Праволов набил себе руку на «вчинении» и выигрыше всякими нечистыми способами незаконных судебных исков. Воспользовавшись отсутствием своего соседа подполковника Прямикова, который находится в действующей армии, Праволов решает присвоить его имение. Претензия эта настолько лишена оснований, что в первых двух судебных инстанциях — уездном и верхнем земском суде — Праволову в иске отказывают. Не смущаясь этим, он переносит дело в высшую судебную инстанцию — губернскую гражданскую палату, решения которой носят окончательный характер и сразу же приводятся в исполнение. Обжаловать их можно только в Сенат. Председателем гражданской палаты является наглый и циничный взяточник, окруженный целой сворой таких же взяточников и грабителей. Единственное честное лицо во всей этой судейской шайке — служащий канцелярии суда, «повытчик» (делопроизводитель) Добров, осуждающий про себя творимые палатой беззакония, но бессильный чем-либо помешать им. Покойный отец Прямикова был в свое время его «благодетелем». Поэтому Добров проникается особенной симпатией к Прямикову, появлением которого в доме председателя палаты и открывается комедия. Под величайшим секретом Добров раскрывает Прямикову грозящую ему опасность, советуя пойти обычным путем: дать взятки всем, от кого зависит решение его дела. Однако совершенно неискушенный в судейских делах и нравах, уверенный в своей правоте, привыкший действовать по-военному, напрямик, Прямиков категорически отказывается идти «на подлость и пронырство». Наоборот, на все подлости и на все пронырства идет его противник «ябедник» Праволов. Самыми разнообразными средствами он подкупает всю гражданскую палату: председателю дает «взаймы» без расписки 1000 рублей (деньги по тому вре-

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII. Изд. Академии наук СССР, 1952, стр. 396.

мени очень крупные) на покупку деревни; его жену, еще более наглую взяточницу, чем ее супруг, которого она крепко держит в руках, задаривает разными ценными подношениями; остальных судейских спаивает, нарочно, давая понять это, «проигрывает» им деньги в карты и т. д. Наконец, чтобы окончательно заинтересовать председателя палаты и его жену в своем деле, он притворно обещает им жениться на их дочери Софье. Софья только что окончила специальное женское учебное заведение, созданное Екатериной II, Смольный институт, и вернулась из столицы домой. В столице у тетушки Софьи, к которой она наезжала из института, с ней встретился подполковник Прямиков, и они полюбили друг друга. Таким образом, ведущие между собой тяжбу Прямиков и Праволов оказываются соперниками и в поисках руки Софьи. Праволов одерживает верх и в том, и в другом. Подкупленная им гражданская палата решает дело в его пользу. Но происходит неожиданная развязка. Из Сената приходят два пакета. В первом содержится приказ об аресте Праволова, сведения о преступлениях которого — «поносных ябедах, злодейственных беспутствах, разбоях, грабежах и даже душегубствах» стеклись «из разных главных мест, правлений и судов» в Сенат. Во втором пакете находится распоряжение об отдаче под уголовный суд всей гражданской палаты.

Как видим из этого краткого изложения содержания «Ябеды», пьеса Капниста построена и разворачивается как комедия «истинно общественная». Есть в ней, как и в фонвизинском «Недоросле», и любовная интрига (роман Прямикова и Софьи), но она в общем движении и развитии пьесы играет даже еще более скромную роль, входит явно побочным и второстепенным эпизодом. Внимание и интерес с самого начала комедии и на всем ее протяжении сосредоточивается отнюдь не на ней, а на тех «ранах и болезнях общества, тяжелых злоупотреблениях внутренних», которые Капнист на выбранном им и, как уже было сказано, весьма важном участке, действительно, «с очевидностью потрясающей» выставляет на публичное позорище, на суд и осуждение читателей и зрителей его пьесы.

Сатирическое изобличение суда самодержавно-крепостнической России производится автором, начиная уже с «афиши» — с перечня действующих лиц. Традиционно наделяя персонажей «Ябеды» фамилиями со значением, которые уже заключают в себе схему характера данного лица или заранее осведомляют о его профессии, его социальном положении, Капнист вносит в этот укоренившийся в русской литературе, в частности в драматургии того времени, достаточно примитивный прием,



большую сатирическую остроту, а тем самым сообщает ему и несомненную художественную выразительность. Давая председателю гражданской палаты фамилию Кривосудов, Капнист использует уже утвердившийся штамп, ставший своего рода постоянной словесной «маской» сатирического образа судьи. Так, например, в «Живописце» Новикова приводятся высказывания о «науках» получившего «судейский чин» Кривосуда: «Я ничему не учился и не хочу учиться, однако ж я судья. Моя наука теперь в том состоит, чтобы знать наизусть все указы и в случае нужды уметь их употреблять в свою пользу. Науками ли получают деньги, науками ли наживают деревни...» и т. д.<sup>1</sup>

Кстати, подобные же ноты звучат и в некоторых рассуждениях капнистовского Кривосудова. Но Капнист не ограничивается штампами-«масками», а проявляет и на этом традиционном пути самостоятельность и несомненную изобретательность, в какой-то мере прокладывая здесь дорогу Грибоедову и Гоголю. Так, удачными художественными находками являются фамилии прокурора — Хватайко, секретаря палаты — Кохтин. Фамилии членов суда, как правило, характеризуют преобладающие склонности каждого из них: Бульбулькин — пьяница, Атуев — страстный охотник, Паролькин — картежник (от картежного термина «пароли»). Более сложного характера фамилия четвертого члена палаты, который несколько отличается в выгодную сторону от остальных («В одном из них души хотя немножко»), но совершенно невежествен — не умеет как следует ни читать, ни писать, да к тому же и заика и потому идет на поводу у остальных: «И так хотя б и рад, помеха лих велика». Все это выражено в его фамилии — Радбын, то есть «рад бы, но...»

В целом весь этот набор фамилий, взятых вместе, дает уже сам по себе яркую сатирическую характеристику-оценку гражданской палаты. Под стать этому и фамилия того, кто ловко ставит законы на службу своим беззакониям, ловит право, — Праволов.

Сатирическая экспозиция, схематически намеченная «афишей», поясняется и разворачивается в первом же явлении «Ябеды» в тех рекомендательных характеристиках, которые даются всему составу гражданской палаты повытчиком Добровым, как бы представляющим ее Прямикovu, а тем самым и зрителям:

Один член вечно пьян и протрезвленья нету...  
Товарищ же его до травли русаков

<sup>1</sup> Сатирические журналы Н. И. Новикова. М. — Л., 1951, стр. 291.

Охотник страстный: с ним со сворой добрых псов  
И шедшую с небес доехать правду можно...  
Другой себя к игре так страстно пристрастил,  
Что душу бы свою на карту посадил.

Еще резче и тверже характеристики, даваемые основным дельцам-воротилам палаты — председателю, прокурору и секретарю:

...господин гражданский председатель  
Есть сущий истины Иуда и предатель,  
Что и ошибкой он дел прямо не вершил;  
Что с кривды пошлиной карманы начинил;  
Что он законами лишь беззаконье удит...

На вопрос Прямикова: «А прокурор? Ужли ж и он», Добров без обиняков отвечает:

О! прокурор,  
Чтоб в рифму мне сказать, существеннейший вор.  
Вот прямо в точности всевидящее око:  
Где плохо что лежит, там зетит он далеко.  
Не цапнет лишь того, чего не достигнет,  
За праведный донос, за ложный он берет;  
Щсчит за пропуск дел, за голос, предложенья,  
За нерешение решимого сомненья,  
За поздний в суд приход, за пропущенный срок,  
И даже он дерет с колодников оброк.

Пря м и к о в

А о секретаре?..

Д о б р о в

Дурак, кто слово тратит.  
Хоть гол будь как ладонь, он что-нибудь да схватит.  
Указы знает все, как пальцев пять своих.  
Экстрактец сочинить без точек, запятых,  
Подчистить протокол, иль лист прибавить смело,  
Иль стибрить документ — его все это дело...

Осуждение неправедных судей являлось, как уже сказано, одной из основных сатирических тем нашей литературы XVIII века. Ставилась она, как мы видели, и самим Капнистом. Но никогда еще до «Ябеды» разработка этой темы не достигла такой резкости и силы, такой беспощадности обличения.

Особенно выразителен в этом отношении в «Ябед» образ прокурора. Институту прокуратуры Екатерина II придавала особое значение, как гарантии правосудия, «оком» которого про-

куроры были объявлены еще при Петре I. Иллюзии в отношении прокуроров разделяла даже передовая сатирическая журналистика конца 60-х годов. Так, в уже упоминавшемся «письме» к племяннику, опубликованном в «Трутне», матерый взяточник-дядя жалуется на «несговорчивого» прокурора, который мешает брать взятки.<sup>1</sup> Автор «Ябеды» совершенно лишен этих иллюзий. Наоборот, именно образ прокурора Хватайко дан в его комедии особенно мрачными красками. «Помилуй, нам всего нужнее прокурор», — заявляет Кривосудов.

Замечательно и заслуживает всячески быть отмеченным, что Капнист в своих сатирических характеристиках судей полностью совпадает с народной сатирой. Недавно была опубликована доселе неизвестная анонимная стихотворная сатира на суд, которая, по убедительному предположению исследователя, создана в конце XVIII века, то есть примерно в то же время, что и «Ябеда» Капниста, «в среде грамотного городского населения кем-нибудь из крепостных интеллигентов, коих тогда было немало». В этой сатире не только изобличаются все судебные инстанции той поры и весь их бюрократический аппарат, все судебские должности от самых высших до самых низших, но и настойчиво применяется связанный с давней народной традицией прием сатирических рифм-характеристик, с которым мы сталкиваемся и в «Ябеде» Капниста:

Председатели и заседатели  
Только человеческой плоти  
объедатели.

Такие же воры —  
Стряпчие и прокуроры и т. д.<sup>2</sup>

Рифма «прокуроры — воры» прямо совпадает с капнистовским: «Прокурор — вор». Случайны эти совпадения или не случайны (до Капниста данная народная сатира едва ли могла прийти, но не исключена возможность обратного воздействия), они, конечно, в высшей степени примечательны.

Крайнюю резкость и вместе с тем справедливость характеристик, даваемых Добровым персоналу гражданской палаты, Капнист подчеркивает подытоживающей их репликой Прямова: «Изрядно эту мне ты шайку описал! Какая сволочь!»

<sup>1</sup> Сатирические журналы Н. И. Новикова, стр. 49—50.

<sup>2</sup> В. Д. Кузьмина. Неизвестные произведения русской демократической сатиры XVIII века. «Известия Академии наук СССР», отделение литературы и языка, т. XIV, вып. 4, 1955, стр. 378—383; см. там же: сатирический «Разговор о кокушке в суде», стр. 375—378.

В дальнейшем от этих предваряющих описаний Капнист переходит к непосредственному изображению. В ряде последующих актов показан в действии весь механизм тогдашнего судопроизводства.

В шестом явлении первого акта Кривосудов цинично отказывается рассматривать подаваемые ему Добровым бумаги по бесспорным делам, сознательно положенным под сукно, поскольку у истцов по ним нет средств на взятки:

Д о б р о в

*(берет бумаги и подносит ему)*

Три дела тут, сударь! которы по помете  
Уж более трех лет не решены лежат:  
Пора бы кончить их...

К р и в о с у д о в

Да кто же виноват?

Лежат! — вот на! Затем, что николи не ходят  
Просители ко мне.

Д о б р о в

Да чай они и бродят

Под окнами, сударь, но чтоб сюда прийти,  
Так не с чем им.

К р и в о с у д о в

Так что ж? За ними мне ходить

Прикажешь?

Когда же Добров пытается настаивать, Кривосудов попросту прогоняет его от себя (ремарка: «Выталкивает вон»).

Прямым контрастом к шестому явлению дано следующее — восьмое (седьмое явление состоит из короткого и столь же циничного монолога Кривосудова, после того как он остался один). К Кривосудову приходит ловкий и такой же жуликоватый, как его барин, поверенный Праволова Наумыч и приносит к именинам хозяина богатейшие подарки. Супруги — особенно жена Кривосудова — в восторге. Однако иск Праволова, стремящегося присвоить себе богатейшее, в сто тысяч рублей имение Прямикова, настолько беззаконен, что постоянно помогавший ему во всех его грязных делишках председатель палаты на этот раз опасается, как бы и самому не попасть за это под суд. Но жена довольно легко рассеивает эти опасения. Между супругами происходит следующий диалог:

Ф е к л а

Как он со мной судил,

То с стороны его казалось дело свято.

К р и в о с у д о в

А я скажу тебе, что очень плоховато;  
И я не знаю, как уж тут поворотить.

Ф е к л а

Однако ж, милый мой! ты должен пособить.  
Ведь вспомни, как уж тут нам...

К р и в о с у д о в

Да помню так, как должно;  
Но памятью одной тут пособить не можно:  
Тут надобен указ, иль право, иль закон.

Ф е к л а

Законов столько!

К р и в о с у д о в

Так.

Ф е к л а

Указов миллион!

К р и в о с у д о в

И это истинно.

Ф е к л а

Прав целая громада!

К р и в о с у д о в

Все неоспоримо.

Ф е к л а

Ну, так чего же нада?

К р и в о с у д о в

Безумна! надобно такой закон прибрать,  
Чем виноватого могли бы оправдать.

Ф е к л а

Да ведь закон прибрать — секретарево дело,  
А ваше лишь решить; и я ручаюсь смело,  
Что секретарь прибрал закон уж для него:  
Из пропасти такой не выбрать одного!

К р и в о с у д о в

Да я же не один: ведь у меня есть члены.

Ф е к л а

Вот на еще! да им и море по колены:  
Так много ль надобно их уломать труда!

## Кривосудов

Или быть так; если он спрворит до суда  
Всех членов наклонить; то вот те слово свято,  
Что уж и я пушусь... хоть дело плоховато!

Диалогом супругов первое действие кончается. В дальнейшем все происходит так, как этого хочется чете Кривосудовых. В начале второго акта (явление первое) секретарь Кохтин, щедро задобренный Праволовым, действует, как тому надо:

### Праволов

Проворит ли он нам, как честно слово дал?

### Наумыч

Проворит; о, да как! Вовеки не видал  
Такого я дельца: в экстракте это дело  
Он скомкал так, сударь, что я ручаюсь смело,  
Кто б ни прочел его, хоть лоб будь пядей в пять,  
Не может слова в нем ни одного понять.  
Ответну речь смешал он так уловкой дивной,  
Что смысл изо всего является противный  
Всему тому, себя чем оправдает он.  
Законов в пользу нам подвел он миллион;  
Но этим все еще не удовлетворился  
И вновь с вчерашня дня в архиву он зарылся.

Результаты этих «архивных» изысканий тотчас и сказываются.

В следующем же явлении предстает сам торжествующий секретарь. Ему удалось выяснить, что Прямыков при крещении был назван Федотом, в день которого он родился. Однако древнегреческое имя Федот, то есть богом данный, встречалось в то время главным образом среди простого народа, и поэтому дворянин Прямыков предпочел именовать себя равнозначным именем Богдан. В практике того времени это случалось нередко. А так как имение, на которое претендует Праволов, записано на имя Федота Прямыкова, Кохтин берется представить судьям, что «сей Богдан не тот Федот», об имуществе которого идет спор. Этот ловкий ход восхищает матерого «ябедника» Праволова и выдавшего всякие виды его поверенного Наумыча: «Тьфу! эх он вывернул! — бесовской сын прямой!» — восклицает он «в сторону». Не теряя времени, «проворит» и Праволов. Давая новую крупную взятку самому Кривосудову, он одновременно заверяет его, что с «прочими членами» он уже все уладил: «наклонны все мне право присудить». Появлением этих «прочих членов», которые «валят все гуртом» на

организованный Праволовым именованный пир к Кривосудову и в живом обмене короткими репликами выказывают как основные свои склонности, так и удовлетворение полученными в соответствии с ними подношениями от Праволова, второе действие заканчивается.

В третьем действии перед зрителями проходит яркая картина пьяной оргии членов гражданской палаты, на которой подкупленными «жрецами Фемиды», в полном их согласии между собой, предрешается участь Прямикова. В разгар веселья Кривосудов приказывает своей добродетельной дочери Софье (нехотя — то с книгой в руках, то с арфой — при этом присутствующей) спеть что-нибудь. Та поет вывезенный ею из института сентиментально-хвалебный романс в честь Екатерины II, сопровождающийся припевом:

Воспоем тьму щедрот  
Нашей матери царицы,  
Что под свой покров берет  
Вдов, убогих и сирот.

На фоне происходящего эти наивно-институтские восхваления царствования императрицы — защитницы всех обиженных и угнетенных — звучат злейшей насмешкой, тем более, что последние слова припева перекрываются громким хором захмелевших судейских: «Помути, господь, народ,/ Да накорми воевод», после чего следовала выразительная ремарка: «София с арфой поспешно уходит». Не удивительно, что при отдаче Капнистом его «Ябеды» в печать цензура обратила на это место особое внимание и весь эпизод с пением Софьи был выкинут.

Вслед за тем окончательно распоясавшиеся судейские исполняют знаменитый гимн взяточников, автором и запевалой которого является не кто иной, как прокурор:

Бери, большой тут нет науки;  
Бери, что только можно взять.  
На что ж привешены нам руки,  
Как не на то, чтоб брать!

Все остальные дружно и с увлечением подхватывают: «Брать, брат, брат», а Наумыч выразительно прибавляет: «и драть».

В заключительном пятом действии происходит и само судопроизводство. Заранее обо всем договорившиеся члены гражданской палаты во время чтения Добровым «подробного экстракта», составленного секретарем Кохтиным, — нарочито запутанного и невразумительного изложения существа тяжбы между Прями-

ковым и Праволовым — почти его не слушают, занятые разговорами о вчерашней пирушке, о картах. Алогия эта комедия суда достигает тогда, когда Добров, зачитавший жалобу Праволова, переходит к чтению ответного объяснения Прямикова. Кохтин, недовольный тем, что Добров продолжает это читать так же вятно, как и предыдущее, вырывает у него экстракт из рук и принимается за чтение сам, нарочно бормоча, делая паузы там, где не следует, кашляя, нюхая табак и т. п. В результате и без того искаженное Кохтиным при составлении экстракта объяснение Прямикова обесмысливается настолько, что понять в нем становится уже решительно ничего невозможно:

А Прямиков Богдан перед судом сказал;  
На все сие хотя. — Проситель показал.  
Что за кончиною майора; Прямикова  
И сына-де его: постигла смерть роднова  
Но утвердить сего он истец не успел  
Ни чрез свидетелей ниже; из гласных дел  
Сколь совесть не ломал, сколь: в ябеде не рылся  
А на против того...

(д. V, явл. 2)

Следует ремарка: «тут останавливается, харкает, сморкает нос».

Под монотонно-невразумительное чтение Кохтина единственный из членов палаты, в котором сохранилась какая-то капля совестливости, заика Радбын «тотчас задремывает», а остальные окончательно перестают обращать какое-либо внимание на то, что происходит (ремарка: «встают и выходят на авансцену»), и оживленно сговариваются между собой обыграть в карты недавно приехавшего в отпуск из столицы молоденького и богатого барчука.

Ну мастер, признаюсь, наш секретарь читать,  
Хотя б подслушал чорт, не мог бы разобрать, —

произносит вполголоса Бульбулькин. Подобное «мастерское» чтение показаний ответчика производит желаемый эффект:

К р и в о с у д о в

Эк вздоры!

П а р о л ь к и н

Дребедень!

А т у е в

Сумбур!



## Радбын

Ни мы-мы-мысли нет; ни смы-мы-мысла тут.

(д. V, явл. 2)

В результате гражданская палата принимает единогласную «резолюцию»: присудить имение Прямикова Праволову.

Перед глазами зрителей проходят все детали одного вопиющего судебного беззакония, «все плутни» судейских, все «пролазы ябеды». Все это в полном соответствии с названием пьесы и является не только ее фабульной основой, но и стержнем всего ее сценического действия. «Все возможные сатурналии и вакханалии Фемиды во всей наготе, во всем бесчинстве своем раскрываются тут на сцене гласно и торжественно», — замечал П. А. Вяземский об «Ябед» Капниста.<sup>1</sup>

Я кистью Талии порок изобразил;  
Мздоимства, ябеды всю гнусность обнажил... —

писал об «Ябед» сам ее автор. Причем Капнист по ходу пьесы все время стремится дать понять читателям и зрителям, что все в ней им «обнажаемое» отнюдь не является чем-то исключительным, а, наоборот, представляет собой явление сугубо типическое, обобщение «порока», имеющего всеобщее распространение, составляющего принадлежность существующего «на всей святой Руси» порядка вещей.

В ответ на опасения Кривосудова в первом акте, как бы его пособничество злостному ябеднику Праволову не навлекло беды на него самого, жена Фекла успокаивает его: «Пустое: мы ль одни! всех не переведут». Когда в четвертом акте Прямиков предупреждает Кривосудова, как отца любимой им Софьи, об угрожающей ему опасности (в Сенате составлен доклад по поступившим на него жалобам) и Кривосудов не на шутку тревожится, та же Фекла называет это «пустыми страхами и вздорной чепухой»:

....докладывать о чем, скажи, родной?  
Дела твои текут своею чередой,  
Как и везде, так тут о чем и доложиться?  
Ведь всей святой Руси в доклад не поместиться,  
И с этой стороны покойся...

(д. IV, явл. 4. Курсив мой. — Д. Б.)

<sup>1</sup> П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. II, СПб., 1879, стр. 272.

Наконец, когда в последнем, пятом акте из Сената приходит распоряжение отдать всю гражданскую палату под суд, Фекла в иступлении восклицает: «В одном лишь разве здесь суде засели воры?»

Правда, в такой развязке «Ябеды» порок словно бы наказан и право торжествует. Так требовала от автора поэтика классицизма; на это, безусловно, толкали и соображения цензурного порядка, а отчасти и некоторые общественно-политические иллюзии, несомненно сохранившиеся у Капниста, который не в пример Радищеву и подобно Державину (кстати, упоминаемому в «Ябедке» под именем добродетельного губернатора Правдолюбя) отнюдь не был противником всего существовавшего строя, а лишь боролся с отдельными присущими ему злоупотреблениями. Но искусственный, чисто внешний характер подобной развязки — типичное *deus ex machina* — слишком уж бросался в глаза: конец пьесы не только не вытекал из всего предыдущего ее содержания, но и находился с ним в явном противоречии. Действительно, уже с самого начала пьесы (в первом явлении первого акта) на реплику простоватого и неопытного Прямикова «Ну что ж? Хоть здесь они изволят сплутовать, / То я могу на них подать в Сенат прошение» превосходно осведомленный в существовавших тогда судебных порядках Добров, многозначительно подчеркивая свои слова соответствующим жестом — «закрывая рот рукой», отвечает: «О боже! положи устам моим хранение!» Правда, в печатном тексте этот чересчур уж дерзкий выпад против высшего административно-судебного учреждения империи, несомненно, также подсказанный Капнисту его личным опытом по делу с Тарновской, пришлось заменить другим, менее ответственным и «кромольным»: «То я наместнику подам на них прошение».<sup>1</sup> Но достаточно явный намек на то, что и в Сенате не все чисто, делается и далее. «В Сенате у него имеется патрон; а у наместника приятеля имеет», — говорит Фекла Кривосудова о Праволове, успокаивая своего несколько родеющего муженька (д. I, явл. 9).

Больше того, в последней сцене комедии — прямо, можно сказать, под занавес — самим же автором явно берется под сомнение декларированное только что перед тем наказание порока. Благородный влюбленный Прямиков, невзирая на отдачу под суд Кривосудова, снова повторяет предложение своей руки

<sup>1</sup> Несмотря на бесспорно вынужденный цензурный характер этой замены (в рукописях Капниста везде вместо наместника стоит Сенат), не только в дореволюционных, но и во всех советских изданиях «Ябеды» печатается ослабленный, подцензурный текст.

его дочери. Чета Кривосудовых на этот раз охотно соглашается. «Теперь моя печаль немного облегченна», — заявляет Кривосудов. «Авось-либо и все нам с рук сойдет слегка», — подхватывает неглупая и разбитная служанка Кривосудовых Анна. При чем иронической репликой, которую подает на это Добров, зрителю прямо подсказывается, что именно так это и произойдет:

Впрям: моет, говорят, всдь руку-де рука;  
А с уголовною гражданская палата,  
Ей-ей, частехонько живет за панибрата;  
Не то при торжестве уже каком ни есть,  
Под милостивый вас подвинут манифест.

Не уверенность в торжестве добродетели и наказании порока, а, наоборот, сомнения в этом, больше того, явное ощущение безнаказанности, неискоренимости зла внушают эти заключительные реплики Анны и Доброва читателям и зрителям «Ябеды».

В этой неслыханной дотоле остроте и силе сатирических обличений одного из коренных зол самодержавно-крепостнического строя заключалось огромное общественное значение пьесы Капниста. О ней один из журналов начала XIX века подчеркнуто писал как о «зеркале, в котором увидят себя многие, как скоро только захотят в него посмотреться».<sup>1</sup>

### 3

Реакционные критики, отрицательно относившиеся к сатирическим обличениям существующего общественного строя и заявлявшие, что назначение комедии смешить, а не обличать, пренебрежительно именовали «Ябеду» «сатирой в действии». Реакционер Вигель в своих известных «Записках» замечал о «Ябедке»: «Тут ни в действии, ни в лицах нет ничего веселого, забавного, а одно только ужасающее, и не знаю, почему назвал он это комедией». Основной порок «Ябеды» Вигель видел в том, что по своему «духу» она близка к сатирическим произведениям Гоголя.<sup>2</sup>

Совсем с других, прямо противоположных общественных и эстетических позиций, считая, наоборот, великой заслугой «Ябеды» ее сатирическую остроту, Белинский также склонен

<sup>1</sup> «Северный вестник», 1805, ч. VI.

<sup>2</sup> Ф. Ф. Вигель. Записки, т. 1. «Круг», М., 1928, стр. 353, 173—174.

был отказывать ей в каком-либо художественном достоинстве, считая ее «слабой по выполнению».<sup>1</sup>

Однако, подходя к «Ябед» не безотносительно, а в перспективе исторического развития русской комедиографии, с этим полностью согласиться нельзя.

Правильно считая, что «Горе от ума» является «первою» полноценно реалистической русской комедией, Белинский метко определял комедийное творчество Фонвизина как «плод усилия сатиры стать комедией».<sup>2</sup> Это определение в еще большей степени может быть распространено на «Ябеду» Капниста, которая, кстати сказать, и генетически связана с уже известной нам его же «Сатирой I». Причем, хотя в художественном отношении «Ябеда» и уступает «Недорослю», она представляет также немалый шаг по этому пути.

«Ябеда» полностью выдержана в рамках традиционных «классических» правил, в частности, подобно не только фонвизинскому «Недорослю», но и «Горю от ума» Грибоедова, построена с точным соблюдением основного закона драматургии классицизма — знаменитых трех единств. Следование некоторым из этих правил несомненно, ослабляло художественную действенность пьесы. Так, внешне принудительный характер носит традиционное членение «Ябеды» на пять актов. Между тем один из этих актов — четвертый — не вносит ничего сколько-нибудь существенно нового ни в развертывание фабулы, ни в развитие действия и тем самым лишь без нужды растягивает пьесу, придает ей замедленность, статичность, что прямо грешит в отношении специфики драматического искусства. «Ябеда» вполне могла бы состоять только из четырех актов, но на подобное нарушение издавна сложившейся традиции отважился только автор написанного лет тридцать спустя «Горя от ума».

Что же касается закона трех единств, то он как раз не оказался для Капниста слишком большой помехой, а, наоборот, порою был искусно использован им с целью придания пьесе бóльшей жизненной правды и в особенности сатирической остроты. В традиционные двадцать четыре часа (единство времени) комедия ложилась совершенно естественно и легко. Единство действия требовало, чтобы любовная интрига, если она и не определяла собой всей фабулы, соединялась с ней в нечто единое. То, что Прямиков полюбил дочь председателя гражданской палаты, то есть палаты, от которой как раз и зависит решение его тяжёбного дела, конечно, является случайностью и

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X, 1956, стр. 250.

<sup>2</sup> Там же, т. VII, 1955, стр. 119.

потому выглядит несколько искусственно. Наоборот, то, что Праволов просит у Кривосудова руки Софьи, на самом деле отнюдь не собираясь жениться на ней, а только еще одним ловким способом добиваясь решения тяжбы в свою пользу, вполне соответствует характеру этого беспардонного мошенника, не брезгающего никакими средствами и не имеющего никаких моральных устоев. Вместе с тем именно по контрасту с низостью Праволова еще рельефней выступает благородство Прямикова в его отношении к Софье. Влюбленность Прямикова в Софью дает автору возможность убедительно мотивировать и его появление в доме Кривосудова, что без этого выглядело бы как попытка своего рода воздействия на председателя гражданской палаты, а значит, не соответствовало бы уверенности Прямикова в правоте своего дела и прямо противоречило бы его категорическому отказу идти кривым путем, действовать нечистыми средствами.

Но особенно удачно использовал Капнист в своих сатирических целях требование единства места. Войдя в дом Кривосудова, Прямиков с удивлением видит перед собою стол, покрытый красным сукном.

...да это что такое?

Судейский красный стол, мой друг, я вижу здесь!

— обращается он к Доброву. Тот разъясняет ему:

Не знаю как сказать: иль ангел, или бес,  
Вняв челобитчиков умильному моленью,  
Присутственны места все предал всесоуженью;<sup>1</sup>  
А как домов таких нельзя здесь вдруг найти,  
Где выгодно суды могли бы поместить,  
То председатель наш в свой дом вместил палату,  
С казны за то себе приобрета плату.

*(Показывая, будто деньги считает.)*

Пря м и к о в

Так мы нечаянно в святыню забрели?

*(д. 1, явл. 1)*

Соединение квартиры Кривосудова и судебного присутствия позволило автору сочетать — в рамках требуемого единства места — сцены частной жизни, рисующие быт семьи Кривосудовых, и их судейского окружения со сценами официальными (за-

<sup>1</sup> С этим явно перекликаются строки из позднейшего «Видения плачущего над Москвою россиянина» о мстительном пламени, пожравшем «вертеп неправд» — здание суда, где «злу судья алостей; возмездник татю тать», где «крепил приговор ехидно ябед жало».



*В. В. Капнист*  
Литография П. Бореля

Я Б Е Д А,

КОМЕДІЯ

ВЪ ПЯТИ ДѢЙСТВІЯХЪ.

---

Съ дозволенія Санктпетербургской Ценсуры.

---

Въ Санктпетербургѣ, 1798.

Печатано въ Императорской Типографіи.

Изданіемъ Г. Крутицкаго.

*Титульный листъ перваго изданія комедіи В. В. Капниста «Ябеда».*

седание суда). В то же время это создает остро-сатирическое положение: святыня правосудия оказывается в доме судьи Кривосудова, в его, так сказать, личном полном обладании. Это позволило автору дать ряд ярких комедийных ситуаций и сцен, полных горькой иронии и резкого сатирического смысла. Именная пирушка в доме Кривосудова — картежная игра, пьяная оргия, во время которой судейские цинично исполняют гимн взяточников, — совершается в той самой комнате, за тем самым столом, где происходят судебные заседания, где, в качестве символа законности и напоминания о бдительности верховной власти, стоит так называемое «зерцало» — трехгранная застекленная призма с помещенными по ее граням тремя указками Петра I. При этом автором вводится одна весьма выразительная и характерная деталь: зеркало забыли, хотя бы из приличия, убрать отсюда на время пирушки:

Кривосудов

Ба, ба! неужли-то зеркало тут стоит —  
Футляр где?

Бульбулькин

Впрямь, пускай себе спокойно спит.

Атуев

Смотреться некому.

Хватайко

(к Наумычу)

Вздень колпачок-то спальный.

(Наумыч вместе с Анною надевают колпак и уроняют зеркало)

Анна

Ну, скоро, знать, придет и всем уж час повальный.

(В. III, явл. 6)

В печатном тексте весь этот эпизод по соображениям явно цензурного порядка был значительно смягчен. Вместе с тем был исключен перекликающийся с ним и совсем уж «непочтительный», абсолютно цензурно неприемлемый обмен репликами между Анной и Добровым, спешно убирающими со стола следы вчерашней оргии и снова покрывающими его красным сукном — превращающими «Бахусов кагал в судейску»:

Анна

Но мы все порядком учредили.  
Вот на! а главное — зеркало позабыли.



## Добров

Коль истину сказать, то мало прока в нем:  
Зевает на него бесстыдным всяк лицом;  
Не правилом оно всем служит, а игрушкой  
И стало, наконец, судейскою вертушкой.

## Анна

Потише, берегись: вот к нам валит весь суд.

(д. V, явл. 1)

И вот за тем же столом снова рассаживаются судейские и, задевая ногами за наспех составленные под ним вчерашние бутылки и даже опрокидывая одну из них, начинают комедию судебного разбирательства. Причем, если накануне за обильными возлияниями и карточной игрой они заранее решили между собой тяжёлое дело в пользу Праволосва, то теперь во время судебного заседания, не слушая чтения экстракта сперва Добровым, а затем Кохтиным, они толкуют между собой о вчерашней выпивке и мечтают снова о карточной игре. В печатном издании «Ябеды» 1798 года это подчеркнуто и графически. Соответствующие страницы разбиты на два столбца: в левом помещен читаемый экстракт, в правом параллельные этому и никак с ним не связанные циничные реплики судейских (см. стр. 116, 119, 120).

Так «святыня» правосудия на глазах читателей и в особенности зрителей превращается в «вертеп неправды».

Самой слабой стороной русской драматургии XVIII века является свойственный ей рационалистический метод обобщения, типизации действительности, прямолинейно схематическая обрисовка характеров.

Недостаток этот, которого не избежал даже Фонвизин (хотя в некоторых из своих персонажей он уже начал выходить из рамок схематизма), свойствен и «Ябед» Капниста. Все действующие лица комедии делятся на две прямо противоположные группы: по одну сторону — добродетель, по другую — порок. Черному «злодею» Праволосу симметрично соответствует безукоризненно добродетельный Прямиков. Порочным Кривосудову, Хватайко, Кохтину и другим — честный Добров. Но и этот достаточно примитивный прием Капнист умело использует в сатирических целях. В «Недоросле» четверем «злонравным» дворянам — Простаковой, ее мужу, Скотинину, Митрофанушке соответствует ровно столько же дворян добродетельных — Стародум, Правдин, Милон, Софья. Фонвизин как бы говорит этим: есть много плохих дворян, но столько же есть и дворян хороших. В «Ябед» по меньшей мере семи негодьям и взяточникам, то

есть всему составу гражданской палаты, противопоставлен лишь один добродетельный персонаж — Добров, который является всего-навсего мелким канцелярским чиновником и потому совершенно бессилён помочь торжеству справедливости. Обращает внимание и другое. Весь состав гражданской палаты — дворяне, а единственный добродетельный персонаж из всех причастных к судебному миру — человек, вышедший из трудовых низов: «Породы ты простой, не князь, не дворянин», — говорит Доброву Прямик. Противопоставление злонаправленным дворянам добродетельного простого человека — разночинца, несомненно, составляет прогрессивную сторону комедии Капниста, продолжателя и развивающего здесь демократические тенденции сатиры Новикова и молодого Крылова.

Характер каждого действующего лица строится Капнистом в духе поэтики классицизма на какой-то одной преобладающей черте или свойстве, подчеркиваемых с самого начала фамилией данного персонажа. В результате вместо живых людей, «исполненных», говоря словами Пушкина, «многих страстей, многих пороков», получаются «типы такой-то страсти, такого-то порока». <sup>1</sup> Психологический портрет человека подменяется «маской».

Серию таких «масок» и представляют собой персонажи «Ябеды». Однако и тут жизнь порой преодолевает условную схему: творческая практика Капниста, несомненно, опирающаяся в этом отношении на уже имевшийся литературный опыт Фон-визина, оказывалась богаче его теоретических установок. Изпод «маски» в персонажах «Ябеды» то и дело проступают живые черты. Это можно проследить даже на таком, казалось бы наиболее прямолинейно схематическом, штампованном образе, как образ сплошного, так сказать, «стопроцентного» «злодея» Праволова. У Праволова, несомненно, есть литературный прототип. В одном из номеров новиковского «Трутня» была напечатана «некая грамотка, присланная из деревни от приятеля», которую якобы получивший ее направляет в свою очередь «издателю» журнала. В этой «грамотке» рассказывается о беззаконной попытке присвоить себе имя «деревенского приятеля» двумя живущими «в отставке» братьями Вертяевыми. «И правда, — замечает деревенский приятель, — никто толь приличного со нравом своим прозвища не имеет, как сии господа, ибо они, забывая честь, законы и благопристойность, вертят дела по своим прибыткам; одним словом, они ябедники, обидчики и

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. XII, стр. 159.

грабители». Попытка Вертяевых втянуть деревенского приятеля в затяжную и хлопотливую тяжбу не удалась: его «защитил» некий «благодетель», граф Р., который написал о мошеннической проделке Вертяевых губернатору. Когда после этого деревенский приятель спросил соседа, «как они могут жить с такими ябедниками, каковы господа Вертяевы», тот «ответствовал, что это еще малейшего их бездельничества опыт, что они для прибытка никого не щадят», и рассказал еще про один случай их наглого мошенничества. Сходство между братьями Вертяевыми и таким же ябедником, обидчиком и грабителем Праволовым, который «знает... как регламент нагнуть, как *вывернуть* указы» («как хочешь каверзи, *вывертывай* указы», — обращается в другом месте к Праволову Прямиком), не подлежит сомнению. Вдобавок ко всему, корреспондент деревенского приятеля, переславший его письмо издателю «Трутня», носит фамилию будущего капнистовского положительного героя — Прямиком.<sup>1</sup>

Праволов Капниста — тип одного определенного порока — ябедничества, то есть мошенничества и беззакония. В то же время силуэт братьев Вертяевых, только намеченный Новиковым, развивается Капнистом в достаточно живой и сценически убедительный образ беспардонного мошенника, не только ловкого, но и смышленного, и достаточно наблюдательного, насквозь видящего взяточников-чиновников и превосходно умеющего использовать их в своих целях. Однако как только Праволов оказался изобличен, вся его самоуверенность и нахальство разом спадают с него и, подобно Простаковой в последнем акте «Недоросля», он падает на колени перед им же ранее подкупленным «существеннейшим вором» прокурором Хватайко, умоляя спасти его. В этом особенно наглядно проступает вся подлость и низость его природы. С еще большей — уже прямо фонвизинской — широтой даны Капнистом образы судьи Кривосудова и его жены Феклы. Подобно советнику из фонвизинского «Бригадира», Кривосудов — не только беспардонный взяточник, но и ханжа, щеголяющий показным благочестием. Наглым бесстыдством проникнуты его слова, сказанные в ответ на утверждение Доброва, что многие дела «более трех лет не решены лежат» —

Да полно пустошью мне голову ломать;  
Поди: к обедне мне пора уж поспешать.

Тот же мотив цинически-показного благочестия продолжает звучать и в заключающем первый акт диалоге между Кривосудовым и его не менее «благочестивой» супругой. Кривосудов —

<sup>1</sup> Сатирические журналы Н. И. Новикова, стр. 65—67.

хитрый трус. Он понимает, что тяжёлое дело, которое Праволов затеял против Прямикова, насквозь незаконно и что положительное по нему решение может навлечь тяжёлые последствия и на него самого. Слова «дело плоховато» звучат настойчиво повторяющимся рефреном в диалогах его с женой, полностью стоящей на стороне задарившего ее Праволова, и с самим Праволовым. Но еще более, чем перед возможным возмездием, трусит он перед своей супругой, грубой и властной самодуркой, которая, подобно фонвизинской Простаковой, цепко и крепко держит его в своих руках. В то же время в диалогах с Праволовым аргумент, что дело последнего «плоховато», служит для хитрого Кривосудова, трусость которого побеждается алчностью, поводом для все новых и новых вымогательства.

Наконец, Кривосудов и особенно его жена Фекла, и в этом отношении весьма напоминающая фонвизинскую Простакову, — заядлые крепостники. «Знать, хочешь ты румян?» — восклицает Фекла, «замахнувшись» на служанку Анну, услышав ее непочтительную реплику («в сторону») при появлении запьяневших судейских. Еще резче подчеркнуто это в начале четвертого акта, когда Анна пытается защитить Софью от нападков Феклы:

А н н а  
(к Фекле)

Напрасно на нее...

Ф е к л а

И ты туда ж скотина!  
Знать, около ушей свербит твоя личина.  
Я всею пятерней ее пощекочу.  
Негодна! сгибни вмиг за барышней твоею;  
Или, — ты слышала? — я всею пятернею...

(*д. IV, явл. 3*)

Так на традиционные образы-схемы судьи-взяточника и «злой жены» накладываются живые реальные краски быта и нравов русского правящего сословия конца XVIII века. И нет сомнения, что эти краски особенно ярко проступали в «оригинальной», по отзыву современников, игре гениального Щепкина, вызывавшего восторги зрителей исполнением роли Кривосудова.

Жизненности содержания и персонажей «Ябеды» особенно способствует ее язык, являющийся одной из самых сильных сторон комедии-сатиры Капниста. В противовес традиции Сумарокова — Фонвизина и в большом соответствии с требованиями французского классицизма, «Ябеда» написана не прозой, а стихами. Сам Капнист подчеркивал, что непосредственным ему

здесь образцом послужили комедии Княжнина. «Если бы почтенный господин Княжнин в прекрасном «Хвастуне» своим не доказал на опыте возможности писать комедии в стихах простым, разговорным наречием, то я бы не осмелился приняться за «Ябеду», — писал Капнист в предисловии к своей трагедии «Антигона». И в отношении простоты и разговорности стихотворного языка Капнист пошел еще дальше своего образца. Разговорна лексика «Ябеды», в которой очень мало книжного, церковно-славянского элемента и, наоборот, много коренных русских, зачастую чисто народных слов и выражений.<sup>1</sup> Подчас, подобно Державину, Капнист даже злоупотребляет этим, вводя ряд словечек из областных народных говоров, не получивших общенародного распространения и не закрепившихся в литературном языке (например, «зетить» — высматривать, «щечить» — украдкой понемногу таскать и т. п.).

Как и комедии Княжнина, «Ябеда» написана традиционным александрийским стихом — рифмованным шестистопным ямбом. Но посредством частых enjambements, неоднократно употребляемых внутренних рифм, живого обмена репликами, при котором одна стихотворная строчка разбивается на две, а порой и на три части, Капнисту удается в значительной степени преодолеть монотонное однообразие александрийского стиха, сообщить ему разговорные интонации. Здесь Капнист делает несомненный шаг вперед по направлению к будущему вольному «басенному» стиху грибоедовского «Горя от ума».

Средствами языка Капнист добивается и типизации характеров. «Маскам»-фамилиям персонажей соответствуют своего рода речевые их «маски». Речи члена гражданской палаты любителя охоты Атуева («охотник страстный до травли русаков», как характеризует его Добров) придан специфически «охотничий» колорит, она насыщена соответствующими словечками и оборотами. Другой член палаты пьяница Бульбулькин («вечно пьян и протрезвленья нету», — говорит о нем Добров) уснащает свою речь словцами из столь милого ему питейного обихода. И именно прокурор Хватайко, в духе своей фамилии, исполняет уже известный нам гимн взяточников, начинающийся словом «Бери».

Прием этот, метко использованный уже Фонвизиним в речи учителей Митрофанушки, достаточно примитивен. Но он произ-

<sup>1</sup> См. подробнее в работе В. Истомина «Главнейшие особенности языка и слога комедии В. В. Капниста «Ябеда» и романтической поэмы И. Ф. Богдановича «Душенька» в лексическом, этимологическом, синтаксическом и стилистическом отношениях». Варшава, 1894. стр. 1—23.

водит несомненный комический эффект и, главное, способствует сатирической заостренности образа. Недаром его будут применять и Грибоедов (вспомним хотя бы Скалозуба), и Гоголь, и Салтыков-Щедрин. Очень комична в «Ябед» и заикающаяся речь Радбына, причем и здесь это не только внешний комизм: не лишенный совестливости, колеблющийся, но в конце концов уступающий своим взяточникам-товарищам и покорно плетущийся следом за ними, Радбын — «заика» и по всему складу своего характера. Сложнее индивидуализирована речь институтки Софьи, которая, по злым словам Праволова: «по-французски врет, как суший попугай. А по-природному лишь только: «ай! да ай!» Действительно, с этого наивно-институтского «ай» и начинаются многие реплики Софьи, живым прототипом для которой могла служить Капнисту его собственная жена, также окончившая «монастырь», то есть Смольный институт. Возможно, потому-то Капнист и заменил в печатном тексте комедии это специфическое «ай» на более нейтральное «ах». Еще сложнее язык четы Кривосудовых: грубовато «патриархальная», то вкрадчивая, то вымогательски циничная речь главного хапуги и нагло нетерпеливая, резкая, порой переходящая в прямую брань речь Феклы.

Замечательной чертой языка «Ябеды» является его ярко выраженная пословичность. Народными пословицами писатели XVIII века, особенно писатели-сатирики, начиная с Кантемира, пользовались весьма охотно, причем это не носило только литературного характера, а отражало действительную речь русских людей того времени, в том числе и представителей привилегированных классов. Но «Ябеда» Капниста насыщена народными пословицами и поговорками в особенно сильной степени (около 25 пословиц и поговорок, в числе их одна украинская). Характерно, что пословицей «Федот да не тот» подсказан и отмеченный выше существенный эпизод пьесы — мошенническая попытка секретаря Кохтина отобрать у Прямикова принадлежащее ему имение:

Р а д б ы н

Ра-разве Бо-Богдан не-не Фе-Фе-Федот?

А т у е в

Ты видишь тут сбывлось: Федот-де, да не тот.

В «Ябед» пословицы и поговорки не только вставлены в речь персонажей, а в значительной степени определяют окраску всего языка комедии, свойственную ему пословичную структурность, меткую афористичность. Недаром многие выражения

из «Ябеды» в свою очередь приобрели пословичный характер, сделались, как это засвидетельствовано для 40-х годов XIX века одним из современников, «народными». <sup>1</sup> Таково, например, знаменитое: «Законы святы, но исполнители — лихие супостаты». <sup>2</sup>

Пословичность языка «Ябеды», несомненно, придает комедии-сатире Капниста известную демократичность и безусловно способствует ее ярко выраженному национальному своеобразию.

Всем сказанным определяется достаточно значительная, а во многом и существенная роль, которую сыграла «Ябеда» в развитии не только последующей русской драматургии, а и шире — русской литературы вообще, в формировании в ней метода критического реализма.

В несомненной преемственной связи с «Ябедой» находится следующий за ней высший образец русской истинно общественной комедии в стихах — грибоедовское «Горе от ума». Причем связь эта заключается не только в дальнейшем развитии Грибоедовым комедийного стихотворного языка и стиха, но и в развитии приемов сатирической типизации — переходе от типизации, осуществляемой в основном все же в рамках поэтики классицизма, к типизации реалистической. Образ грибоедовского Фамусова неизмеримо шире и богаче и потому являет собой явно новое качество по отношению к Кривосудову Капниста. Но между ними все же чувствуется и некоторая внутренняя связь. Не случайно один из эпизодов завязки «Ябеды» (Кривосудов застаёт утром свою дочь Софью с только что прибывшим в город и появившимся в их доме Прямыковым) невольно вспоминается при чтении завязки «Горя от ума» (Фамусов застаёт свою дочь Софью сперва с Молчалиным, затем с Чацким).

#### 4

Понятно, что продвинуть на сцену и в печать произведение такой обличительной силы, каким является «Ябеда», было нелегко. На первых порах Капнист ограничился тем, что сам читал свою комедию в знакомых домах — прежде всего у Державина, затем у Н. А. Львова, А. Н. Оленина. Но уже в связи с этими частными чтениями, по свидетельству хорошо осведомленного современника, «в городе заговорили о неслыханной

<sup>1</sup> «Москвитянин», 1846, ч. IV, № 7, Смесь, стр. 29.

<sup>2</sup> Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. Крылатые слова. М., 1955, стр. 201.

дерзости, с какою выведена в комедии безнравственность губернских чиновников и обнаружены их злоупотребления».<sup>1</sup> Капнист уже пережил нечто подобное в связи с опубликованием им семнадцать лет назад произведения относительно гораздо более невинного — своей «Сатиры I», и не удивительно, что он не на шутку затревожился. С целью пресечь эти толки и вместе с тем добиться появления «Ябеды» в свет, Капнист, по совету Н. А. Львова, обратился через поэта Нелединского-Мелецкого, который принимал прошения на высочайшее имя, к новому царю Павлу I с просьбой разрешить посвятить ему свою пьесу. Это был не только умный тактический ход. Первый год павловского царствования, как уже было сказано, мог питать некоторые надежды и иллюзии в отношении личности и деятельности нового царя, в частности, сразу же издавшего несколько указов, направленных к облегчению положения крепостных крестьян. Особенно должен был расположить к Павлу автора «Оды на рабство» указ, запрещавший продажу украинских крестьян без земли. Павел I согласился принять посвящение. Это сразу же подействовало. По свидетельству того же современника, «все толки умолкли. Те же самые люди, которые сначала так сильно вооружились против Капниста, вдруг переменили свое мнение и стали находить комелию превосходною».<sup>2</sup> Обеспечило это и постановку «Ябеды». 27 августа 1797 года «Ябеда» была представлена на сцене Петербургского Каменного (Большого) театра в юбилей премьеры труппы знаменитого тогда комического актера А. М. Крутицкого, который исполнял центральную роль председателя гражданской палаты Кривоусова. Через несколько дней спектакль был снова повторен; в следующем месяце он прошел еще два раза, что для того времени было свидетельством крупного успеха, который, несомненно, продолжал бы все нарастать. Восхищенный игрой Крутицкого, Капнист передал ему право и на отдельное издание «Ябеды». После ряда поправок и купюр, сделанных Капнистом по требованию цензуры, «Ябеда» вышла в свет (цензурное разрешение 19 октября 1798 года).

За титульным листом шло на двух следующих листах торжественное посвящение пьесы Павлу I, сперва прозою, а затем и в стихах, подписанное в обоих случаях «верноподданный Василий Капнист». Тут же было напечатано письмо к Капнисту Нелединского-Мелецкого, в котором автор «Ябеды» официально

<sup>1</sup> С. П. Жихарев. Записки современника. Изд. Академии наук СССР. 1955, стр. 303.

<sup>2</sup> Там же, стр. 303—304.



извещался о согласии царя на посвящение ему «Ябеды». Кажалось, приняты были все меры к тому, чтобы обеспечить постановку и издание пьесы Капниста и оградить ее от неприятностей. Но случилось иначе. Появление «Ябеды» на сцене не могло не вызвать нового и удесятёренного взрыва ярости и бешенства со стороны так «дерзостно» растревоженного автором осинового гнезда многочисленной российской бюрократии всех чинов и рангов. Высокопоставленные представители последней, несомненно, соответствующим образом доложили об этом царю. И вот разразилась гроза. Уже назначенное пятое представление «Ябеды» было внезапно отменено и дальнейшие представления «оной комедии» вообще запрещены. Одновременно у Крутицкого было отобрано только что отпечатанное отдельное издание «Ябеды». Распространились слухи, что сам Капнист был тогда же, по следам Радищева, отправлен в Сибирь, но будто бы Павел I велел показать ему без публики «Ябеду» в дворцовом эрмитажном театре и вернул назад ее автора. Эпизод этот — вполне в духе капризно-необдуманного деспотического характера правления Павла, но даже если эти слухи и недостоверны, самое возникновение их в высшей степени характерно для реакции на «Ябеду» Капниста со стороны его современников.<sup>1</sup>

Но если даже «Ябеда» понравилась лично царю, это никак не отразилось на ее внешней судьбе: под запретом она оставалась в течение всего царствования Павла I. Только в 1804 году, в пору «заигрываний» с либерализмом очередного российского монарха Александра I, арест с издания был снят, и комедия поступила в продажу, причем из издания были вырваны листы с посвящением Павлу и письмом Нелединского-Мелецкого.

Сообщая Капнисту в его Обуховку о появлении в книжных лавках «Ябеды», Державин одновременно извещал, что разрешения играть ее нет (письмо от 30 июля 1804 года). Снова повторяет он об этом в следующем письме (от 3 сентября 1804 года), сопровождая свое сообщение весьма выразительным комментарием: «...видно богу не угодно было излечить нас от ябеды. Все ее защищают, как и на театре твою играть не дают, о чем уже я тебе писал... Мы свое дело сделали. Пусть потом-

---

<sup>1</sup> Знаменательна в этом отношении не обращавшая на себя внимания исследователей строка в одной из горацанских од Капниста «Другу сердца» (впервые опубликована в издании «Лирических стихотворений» Капниста, 1806 год), в которой выражается уверенность, что «друг сердца» (по-видимому, жена) последует за поэтом всюду, куда бы ни занесло его «свирепство рока», в том числе и в «осылочной Сибири холод».

ство увидит, что мы, ты на моральном, а я на физическом театре, шли против ябеды, хотя и не были братьями, а свояками, ибо пословица говорит: «два брата на медведя, а два свояка на кисель», но двое друзей стоят двух братьев, как и «Ябеда» стоит медведя, и она нас преодолела. Как быть: уши выше лба не растут».<sup>1</sup> Однако вскоре (в первой половине 1805 г.) удалось возобновить постановку «Ябеды» в Петербургском театре (первое представление состоялось 23 мая). В том же 1805 году «Ябеда» стала идти в частных театрах Петербурга и Москвы, обслуживавшихся крепостными актерами (у М. Ф. Каменского, А. Л. Нарышкина).<sup>2</sup> С этого времени «Ябеда» в течение первых четырех десятилетий XIX века шла на петербургской сцене. В течение пятилетия, с сезона 1826/27 до сезона 1830/31 года, она неизменно ставилась каждый год, наряду с «Недорослем» Фонвизина. Снова она шла в сезоны 1832/33 и 1834/35 годов, наряду с «Горем от ума», наконец, в сезон 1838/39 года, наряду с «Недорослем», «Горем от ума» и «Ревизором». Снова она была возобновлена в сезон 1852/53 года.<sup>3</sup> Ставилась «Ябеда» и в Москве, где в 1823—1825 годах в ней выступал один из самых замечательных русских актеров, основоположник реализма в русском сценическом искусстве, будущий исполнитель роли Фамусова в «Горе от ума» и городничего в «Ревизоре», М. С. Щепкин.<sup>4</sup> Ставилась она и в провинции. В 1898 году в связи со столетием со дня первого представления «Ябеды» она была снова поставлена в петербургском Александринском театре при участии таких выдающихся актеров, как Давыдов (в роли Кривосудова) и Варламов (в роли Праволова).

Все это свидетельствует, что «Ябеда», помимо сатирической остроты, обладала и чисто сценическими качествами.

## 5

Капнистовскую «Ябеду» высоко ценила революционно-демократическая критика. «Это произведение было благородным порывом негодования против одной из возмутительнейших сто-

<sup>1</sup> Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VI, 1871, стр. 156 и 162.

<sup>2</sup> Татьяна Дынник. Крепостной театр. М., 1933, стр. 302—303.

<sup>3</sup> Хроника петербургских театров с конца 1826 до конца 1855 гг., составил А. И. Вольф, ч. II. СПб. 1877, стр. 1, 5, 9, 12, 18, 25, 35, 54.

<sup>4</sup> А. А. Кизеветтер. М. С. Щепкин. Эпизод из истории русского сценического искусства. М., 1917, стр. 63.

рон современной ему действительности... и за это долго пользовалось оно огромною славою...», — замечал в обзоре «Русская литература в 1841 году» Белинский.<sup>1</sup> «Ябеда», — снова повторял он в своих одиннадцати статьях о Пушкине, — принадлежит к исторически важным явлениям русской литературы, как смелое и решительное нападение сатиры на крючкотворство, ябеду и лихоимство, так страшно терзавшие общество прежнего времени».<sup>2</sup>

Высоко, наряду с Фонвизиным, ставя Капниста за то, что он умел «затрагивать живые общественные вопросы», Добролюбов называл автора «Сатиры I» и «Ябеды» одним из «замечательных деятелей» русской литературы.<sup>3</sup> Чернышевский, соглашаясь с оценкой П. А. Вяземского «Ябеды» как произведения сатирически более резкого, чем гоголевский «Ревизор», не только писал: «В «Ябед» Капниста злоупотребления изображаются гораздо беспощаднейшим языком»,<sup>4</sup> но и, сопоставляя с ней «Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина, указывал, что они «замечательны содержанием вроде Капнистовой «Ябеды»».<sup>5</sup>

Связь между «Ябедой» и дальнейшим гениальным образцом «истинно общественной комедии» — гоголевским «Ревизором» — заключается не только в развитии темы взяточничества. Провинциальный город «Ябеды» и хозяйничающие в нем невозбранно творящие свой неправый и несправедливый суд чиновники, группирующиеся вокруг председателя гражданской палаты Кривосудова, содержат широкое обобщение бюрократической действительности того времени, подготовляя в этом отношении город гоголевского «Ревизора», отданный во власть Сквознику-Дмухановскому и его чиновничьему окружению. А о том, что Гоголь не только прекрасно знал, но и крепко запомнил капнистовскую «Ябеду», свидетельствует знаменитый эпизод «Мертвых душ»: Собакевич характеризует Чичикову городскую администрацию и чиновников, давая каждому из них короткие и весьма нелестные прозвища, совсем в стиле характеристик, поочередно даваемых Добровым всему составу гражданской палаты.

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, 1954, стр. 528.

<sup>2</sup> Там же, т. VII, 1955, стр. 121.

<sup>3</sup> Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 1. 1934, стр. 98; т. II, 1935, стр. 176.

<sup>4</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III. М., 1947, стр. 130.

<sup>5</sup> Там же, т. XIV, 1949, стр. 313.

Развитием и углублением темы обличения царского судопроизводства и продажной бюрократии является созданная семьдесят лет спустя после капнистовской «Ябеды» знаменитая комедия Сухова-Кобылина «Дело», которая двадцать лет не допускалась к постановке царской цензурой. Обильный материал для сатирических обличений насквозь прогнившего и продажного царского суда, совершающегося под сению дремучего леса законов, помощью и средством капканов, волчьих ям и «удилищ правосудия», дало Сухово-Кобылину, как в свое время и Капнисту, его непосредственное соприкосновение с миром взяточничества и крючкотворства (возбужденный против него уголовный судебный процесс, следствие и разбирательство по которому тянулись в течение многих лет). Но как и Гоголь, Сухово-Кобылин, можно не сомневаться, знал (конечно, видел на сцене) и помнил своего давнего и прямого литературного предшественника, впервые со столь резкой сатирической остротой поставившего аналогичную тему в русской драматургии. Об этом, помимо всего прочего, свидетельствует хотя бы такой небольшой штрих: едва ли случайно один из персонажей «Дела» (как и более ранней «Свадьбы Кречинского») носит капнистовскую фамилию — Анна Антоновна Атуева.

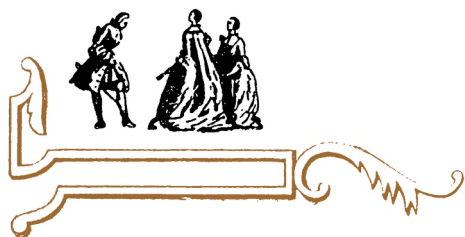
Стоит напомнить и о том, что капнистовский гимн взяточников Островский вложил в уста одного из персонажей своего «Доходного места».

Свою непосредственную сценическую жизнь «Ябеда» Капниста по существу кончила около ста лет тому назад, в 50-е годы XIX века, но опосредствованно — в отдельных своих элементах и отблесках — она живет и по сей день в замечательной пьесе Сухова-Кобылина, в великих созданиях Грибоедова, Гоголя, Островского.

*Д. Д. Благой*





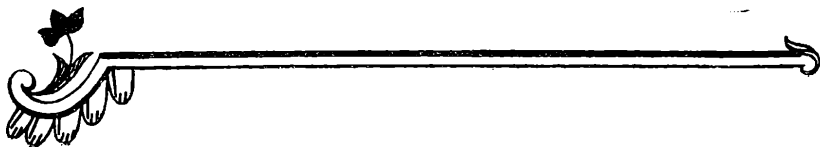


И.А. КРЫЛОВ

1 7 6 9 ~ 1 8 4 4







В истории русской драматургии и русского театра заметное и почетное место занимает творчество Ивана Андреевича Крылова. Имя это известно каждому. С детских лет мы знаем басни Крылова. Образы, созданные писателем, его крылатые слова и поговорки навсегда входят в память и сопутствуют нам во всех обстоятельствах нашей жизни. И причиной тому — глубокая народность басен Крылова, неиссякаемый кладезь народной мудрости, бьющий живительным ключом острой и меткой русской речи. Определяя значение Крылова, Белинский писал: «И. А. Крылов кандидат на никем еще не занятое на Руси место «народного поэта»: он им сделается тотчас же, когда русский народ весь сделается грамотным народом. Сверх того, Крылов проложит и другим русским поэтам дорогу к народности».<sup>1</sup>

Басни являются, разумеется, наиболее значительной, но не единственной составной частью творческого наследия Крылова. Он был блестящим сатириком-журналистом, участником и руководителем ряда прогрессивных периодических изданий, тонким и своеобразным поэтом, остроумным и разносторонним драматургом. С театром Крылов был связан на протяжении многих лет своего большого творческого пути и отдал ему немало сил и таланта.

Обращение к театру было для Крылова далеко не случайным делом. Демократ и просветитель, он стремился воздействовать

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII. Изд. Академии наук СССР, М., 1955, стр. 114.



на зрителя со сцены, бороться с недостатками общества оружием художественного слова, сатирически обличать правящие классы России. Его перу принадлежат тринадцать пьес, в числе которых две переводных. Он выступал по вопросам театра и драматургии в своих журналах, развивая передовые эстетические взгляды, утверждая реалистические элементы в искусстве; наконец, Крылов был актером-любителем, он играл на сцене и превосходно исполнял роли в собственных пьесах.

Свое истинное призвание Крылов нашел в басне, однако сделанное им в области драматургии и театра настолько значительно, что представить себе историю этих искусств в России, минуя или обходя Крылова, — невозможно.

## 1

Тяжелое детство выпало на долю Крылова. Родился он 2 февраля 1769 года в семье бедного армейского офицера в Москве. Отец в 1771 году был переведен в драгунские полки Оренбургского корпуса и нес службу в Яицком городке. Когда разразилась крестьянская война, войска Пугачева в декабре 1773 года осадили Яицкий городок, но гарнизон стойко сопротивлялся. «Пугачев скрежетал, — говорит Пушкин в «Истории Пугачева». — Он клялся повесить не только Симонова и Крылова, но и семейство последнего, находившееся в то время в Оренбурге. Таким образом, обречен был смерти и 4-летний ребенок, впоследствии славный Крылов».

Правительству Екатерины II ценой напряжения всех сил удалось справиться с крестьянами: восстание было разгромлено. Отец Крылова в результате конфликтов с начальством вышел в отставку и с 1775 года поселился в Твери, где занял должность чиновника в губернском магистрате.

Мальчик Крылов получил только начальное и притом домашнее образование. Под руководством матери Марии Алексеевны, о которой он всегда отзывался с любовью и уважением, Крылов выучился читать и писать. В семье одного из тверских чиновников он занимался французским языком. Вот, в сущности, чем ограничилось обучение Крылова. Он не прошел никакой школы и своими большими знаниями был обязан самообразованию. Крылов с детства пристрастился к книге и много читал до последних дней своей жизни.

В 1778 году умер отец Крылова, и семья осталась без средств к существованию. В том же году десятилетний Крылов

зачисляется подканцеляристом тверского магистрата, и служба эта не была фиктивной. Он ходил в «присутствие», переписывал бумаги и таким образом начал свое знакомство с российским правосудием. Крылов видел царскую юстицию, так сказать, «в халате»<sup>1</sup> и ежедневно наблюдал расцвет системы взяток и подкупов, с помощью которых вершились судебные дела. Он не забыл этих впечатлений. В журналах и баснях Крылова они отражены выпукло и верно.

Ежедневная канцелярская сутолока не убивала в мальчике живого интереса к жизни. Как вспоминал один из современников, Крылов «посещал с особенным удовольствием народные сборища, торговые площади, качели и кулачные бои, где толкался между пестрою толпою, прислушиваясь с жадностью к речам простолудинов. Нередко сживал он по целам часам на берегу Волги, против плотомоек, и когда возвращался к своим товарищам, передавал им забавные анекдоты и поговорки, которые уловил из уст словоохотливых прачек, сходящихся на реку с разных концов города, из дома богатого и бедного. Может быть, эти забавные рассказы были богатыми темами для многих его басен».<sup>1</sup>

В Твери Крылов получил первые театральные впечатления. Профессионального театра в городе не было, но в тверской духовной семинарии на публичных актах семинаристы организовали спектакли. Кроме пьес религиозного содержания, они разыгрывали интермедии, сатирические «Разговоры». Известны тексты «Разговора в суде о Кукушке», «Разговора между Ханофилом и Финогелом», написанные рифмованной прозой и имевшие острое сатирическое направление.<sup>2</sup> Крылов, несомненно, бывал на этих представлениях.

В 1782 году Мария Алексеевна Крылова вместе с сыном отправилась в Петербург для хлопот о пенсии или пособии. Крылов имел отпуск на двадцать девять дней, но сильно просрочил его, что вызвало розыски исчезнувшего подканцеляриста и грозило неприятностями. Пока велась служебная переписка, Крылов вернулся в Тверь и обратился к наместнику графу Брюсу с просьбой об увольнении от службы. Брюс не придал значения просрочке отпуска и подписал увольнение Крылова, наградив его «за беспорочную службу чином канцеляриста».

<sup>1</sup> «Северная пчела», 1846, № 292, стр. 1165.

<sup>2</sup> В. Колосов. История Тверской духовной семинарии, ч. 1. Тверь, 1881, стр. 208.

Видимо, Крылову удалось заручиться в Петербурге какой-то поддержкой. Семья переезжает в столицу, и Крылов поступает на службу в казенную палату.

Петербург вовлек Крылова в мир театральных и литературных интересов. В сущности, театр был в эти годы единственным местом отдыха и радости для Крылова, бедного чиновника, вынужденного долгие часы корпеть в канцелярии.

В 1783 году в Петербурге, кроме существовавшего императорского, был открыт общенародный русский театр. Крылов сумел проникнуть за его кулисы и познакомиться с ведущими актерами труппы — Дмитриевским, Плавильщиковым, Рыкаловым. С первыми двумя его свяжет в дальнейшем тесная дружба. Дмитриевский был литературным консультантом Крылова-драматурга, вместе с ним и Плавильщиковым при участии Клушина Крылов в 1791 году организует издательское дело.

К началу 1780-х годов русская драматургия прошла значительный и наполненный творческими успехами путь. В репертуаре русского театра были трагедии и комедии Сумарокова, Хераскова, Княжнина, Николева, Фонвизина и многих других авторов. Сцена отражала борьбу общественных групп, служила выражением напряженных идейно-политических исканий различных слоев дворянского общества. Вместе с тем, комическая опера, прочно утвердившаяся в русском театре, ставила — пусть в ограниченном, урезанном виде — вопросы положения крепостных крестьян, говорила о жестокостях помещичьего произвола, заставляла зрителей сочувствовать крестьянам. В 1782 году появился «Недоросль» — гениальная комедия Фонвизина, открывшая дорогу для развития русского реалистического театра.

Драматургическое творчество Крылова развивалось на основе богатства всего репертуара русского драматического театра, хорошо известного автору. Тем ценнее становится новое слово, которое ему удалось сказать.

Первым известным нам драматическим произведением Крылова была комическая опера «Кофейница», написанная в 1783–1784 годах, когда автору было не более пятнадцати лет. Крылов отнес ее в Петербурге книгоиздателю Брейткопфу, который согласился приобрести оперу и предложил автору 60 рублей ассигнациями. Свой первый гонорар Крылов взял книгами и погрузился в чтение драматических произведений.

Комическая опера в начале 1780-х годов представляла собой оригинальный и уже сложившийся жанр в русской драматической литературе. Этим названием именовалось небольшое

театрально-музыкальное представление, в котором пение и музыка сочетались с разговорной речью. Комическая опера явилась заметным этапом на пути создания русской реалистической комедии. В ней нашли широкое применение бытовые сцены, показ народных обрядов и обычаев, песни и танцы. Жанр комической оперы на русской сцене возник в силу требований новых слоев демократических зрителей.

Одним из самых первых произведений, показавших на сцене крестьянскую жизнь, была комическая опера М. И. Попова «Анюта» (1772). Автор изображает крестьян, занятых трудом и жалующихся на притеснения старосты, вымогательство подьячих, на тяготы барщины. Несмотря на то, что социальный протест Попова еще очень робок и ограничен уступками дворянской идеологии, его комическая опера «Анюта» представляет большой интерес прежде всего в силу попытки автора вывести на сцену представителей крепостного крестьянства и построить сюжет на русском бытовом материале.

Нет ничего удивительного в том, что молодой Крылов впервые пробует свои силы именно в жанре комической оперы.<sup>1</sup> За свою недолгую жизнь он накопил множество горьких наблюдений над бытом крестьянства, видел он в Твери и городских помещиков, через его руки проходили служебные бумаги по судебным делам. Все эти впечатления удобнее всего укладывались в форму комической оперы, позволявшую говорить со сцены о бесправном положении крепостных. Показательно, с какой верностью юноша — почти мальчик — Крылов уловил основное противоречие эпохи и посвятил свое первое произведение, в сущности, вопросам крепостного права. Отныне смелость и острота постановки социальных вопросов всегда будут сопутствовать Крылову.

С другой стороны — и это также весьма характерно, — юный Крылов был тесно связан с русской сатирической литературой, с журналами Н. И. Новикова «Трутень» и «Живописец» в частности и в особенности. В одном из номеров «Живописца» (1772) было напечатано письмо о легковерных людях, пользующихся услугами гадалок, и описан тип гадалки, хитрой и корыстной женщины, обманывающей богатых покровителей. Сходную фигуру выводит на сцену и Крылов.

---

<sup>1</sup> В статье данного тома «Комическая опера» дается полная характеристика комических опер Крылова. (Ред.)

В комической опере «Кофейница» перед зрителем — светская дама помещица Новомодова. Она временно переселилась из Петербурга в деревню для того, чтобы своим отсутствием «воспламенить одного выгодного любовника». Но странное дело, сквозь обличье петербургской дамы, захавшей в деревню, читатель видит свирепую мучительницу своих крестьян госпожу Простакову, лишённую даже тех человеческих материнских черт, которые проглядывают в героине Фонвизина. В речи Новомодовой звучат скотининско-простаковские интонации, с приказчиком она разговаривает как жестокая крепостница-помещица: «...Уже и избаловались, давно не пороты: им каждому надо на всякий день дани по три давать, так и будут как шелковые; а то это безделица в неделю вытерпеть дравины две... Господи боже мой! Посмотришь в людях, то так любо-дорого глядеть, как смирны, как тихи, как вежливы, как чисты на руку, а отчего? Оттого, что часто бьют...» (д. I, явл. 6). Искренняя, почти чистосердечная зависть к соседям-помещикам, у которых крестьяне вежливы и тихи оттого, что постоянно биты, звучит в этом признании Новомодовой, и надо удивляться, с каким мастерством юный Крылов сумел отразить эту бесчеловечную черту помещичьего быта. Трудно предположить, что Крылов в пору написания «Кофейницы» не был знаком с «Недорослем», вышедшим на сцену в 1782 году. И если, с одной стороны, это свидетельствует об огромном влиянии на умы гениальной комедии Фонвизина, то, с другой, говорит о социально-художественных вкусах молодого Крылова.

Метко свхваченная фигура Новомодовой открывает в творчестве Крылова серию портретов дворян-крепостников, всегда являвшихся для писателя предметом неприкрытой ненависти и мишенью жестокой сатиры.

Следующей по времени работой Крылова в области драматургии была трагедия «Клеопатра», написанная в 1785 году. Молодой автор читал её И. А. Дмитревскому, критически разобравшему текст пьесы, после чего рукопись была уничтожена. Дмитревский посоветовал Крылову начать новую трагедию, считая «Клеопатру» непригодной для сцены.

В 1786 году Крылов написал свою вторую трагедию «Филомела». Вспоминая о ней впоследствии, Крылов, по свидетельству М. Е. Лобанова, говорил: «В молодости моей я все писал, что ни попало, была бы только бумага, да чернила; я писал и трагедию; она напечатана была в Российском феатре, в одном томе с «Вадимом» Княжнина, с которым вместе и исчезла, да

и рад тому: в ней ничего путного не было; это первые давнишние мои попытки». <sup>1</sup>

Трагедия «Филомела» действительно была напечатана в 1793 году рядом с крамольным «Вадимом» в XXXIX томе «Российского феатра», где публиковались пьесы русского театрального репертуара. Почти все экземпляры этого тома были уничтожены по приказанию Екатерины II, и потому произведение Крылова долго оставалось неизвестным читателю. Вместе с тем нельзя полностью признать справедливости отношения Крылова к своим «первым давнишним попыткам», весьма критически настроенного при воспоминаниях о многих из них.

В трагедии «Филомела» рассматривается типичный для драматургии классицизма конфликт между обязанностями государя и его личными страстями. Фракийский царь Терей поддался своей страсти к Филомеле, сестре его супруги Прогнеи. Будучи не в силах завоевать любовь Филомелы, Терей прибегает к насилиям, но не может сломить упорства своей жертвы: она любит Линсея и пользуется взаимностью.

Жрец Калхант сообщает о неблагоприятных предзнаменованиях. Во время жертвоприношения некий голос возвестил о том, что

В сей день во граде сем свирепство и любовь,  
С отмищеньем съединясь, прольют реками кровь.

Известие о страданиях Филомелы вызывает ропот Прогнеи на «немилосердных богов». Более того, она позволяет себе высказать опасное сомнение:

Богов есть долг спасать несчастливых от бед,  
А наш напрасен вопль — так вас на свете нет!

И как бы убедившись в этом под тяжестью своих несчастий, Прогнея решается на чудовищное преступление: она убивает своего сына и мясом его кормит изменника Теряя.

Не в силах совладать с любовью к Филомеле, которую он укрыл в тайнике, Терей весьма озабочен впечатлением, которое могут произвести в городе его поступки. Он посылает своего наперсника Агамета:

Мой друг, иди и тишись во граде наблюдать,  
Не открывается ль поступок мой народу —  
И предваряй молвы ужасны непогоду.

(д. I, явл. 5)

<sup>1</sup> М. Е. Лобанов. Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова, СПб., 1847. стр. 9.

Агамет, в свою очередь, напоминает царю об уважении фракийян к добродетели:

Так могут ли они в царе тирана зреть  
И варварствы его без ропота терпеть? —

говорит он, но благоразумие уже давно оставило Терей.

Прогнея в своей борьбе с мужем желает прибегнуть «ко жрецам, к вельможам» и, в качестве последней, как бы верховной инстанции — «ко народу». Когда Терей вторично похищает Филомелу и Прогнея узнает об этом, она угрожает царю опять-таки народным возмущением:

Народу варварства я все твои открою,  
Слезам алтари я в жалобах омою,  
Стенаньем возмущу сердца твоих рабов.  
Воздвигну на тебя и тартар и богов —  
И узришь пред собой ты гибели повсюду.

(Д. III, явл. 2)

Два последних действия трагедии развиваются на фоне народного возмущения, происходящего за стенами дворца, за сценой, о чем часто напоминают действующие лица. Народ и является в трагедии вершителем судьбы злодея-царя. Фракияне восстают против тирана и окружают дворец. Терей пытается искать спасения в храме, но сознание своих многочисленных преступлений заставляет его покончить с собой. В словах Линсея высказана оценка качеств монарха:

Кто злодеянием корону получает,  
В число монархов тот вотще себя включает;  
Все титулы — вымыслы, лишь истина свята.

Трагедия Крылова «Филомела», находясь на уровне художественных требований поэтики классицизма, несмотря на весьма заметные несовершенства авторского выполнения, обращает на себя внимание трактовкой роли народа в судьбе царей и сомнениями в целесообразности божественной воли. Эти идейные качества трагедии не позволили ей появиться в свое время на сцене.

Не добившись постановки своей трагедии, Крылов, настойчиво желавший встречи со зрителем, обращается к комедии. В 1786—1788 годах он пишет одну за другой три пьесы — «Бешеная семья», «Сочинитель в прихожей» и «Проказники», — рассчитывая продвинуть их на сцену. В эти годы Крылов тесно связан с петербургским театром, но его настроения и вкусы не

встречают сочувствия у театральной администрации. Социальная резкость выступлений Крылова, его нападки на пороки дворянского общества, портретность отдельных образов делали пьесы его неприемлемыми для императорского театра, чем, надо предполагать, главным образом, и был обусловлен конфликт Крылова с директором театра Соймоновым.

Многочисленные упреки, раздававшиеся по адресу Крылова-драматурга относительно чрезмерной резкости, карикатурности, грубости его пьес «Бешеная семья», «Сочинитель в прихожей», «Проказники», приводили обычно к выводу о недостатке у Крылова поэтического дарования, к заключению, что ум и талант его в ту пору «еще не пробуждались». Слов нет, комедии отмечены чертами карикатуры и — что очень важно — пародии. Пародия являлась излюбленным жанром Крылова, блестящие образцы ее он дал в своих сатирических журналах в виде «Похвальных речей» и «Слов». В своих ранних пьесах и в «Подшипе» он также прибегает к пародии.

Выступая против разврата, укоренившегося в дворянском обществе, начиная с высших его сфер, Крылов бичует его самым беспощадным образом, не жалея ударов, не стесняясь резкостью красок и выражений. Писателю был глубоко чужд бытовой уклад «модной» дворянской семьи, согласно которому жена и муж жили на разных половинах дома, имели любовников и любовниц. Происходило вырождение семьи, царило разложение нравов, оно было повсеместным, и столица, двор давали тон. Более того, для страны не были секретом любовные связи самой императрицы, приближавшейся к шестидесятилетнему возрасту. В силу этого в «Бешеной семье» Крылов показывает, что притязания прабабки Горбуры Ивановны на любовь Постана не вызывают особого удивления домашних. Но Крылов делает старуху смешной и гадкой для зрителя, он не боится карикатуры, потому что ее требует тема, потому что трудно читать мораль полуразложившейся старухе, претендующей на склонность молодого человека только потому, что она богата и родовита.

Крылов с его склонностью к преувеличению, гиперболе выводит на сцену всю «Бешеную семью» — прабабка, бабушка, сестра и дочь Сумбура сразу влюбились в одного молодого человека. И с искренней веселостью драматург изображает комические положения, в которые попадают незадачливые любовницы. Четыре поколения охвачено модным безумием, дворянское общество заражено и испорчено, дети поддаются пагубному влиянию взрослых, девушки, едва овладевшие азбукой,



уже пишут любовные записки — такова страшная картина нравов, которую рисует Крылов, заботясь о верности главной мысли и не боясь упреков в сгущении красок. Оно, это сгущение, в данном случае лежало в основе замысла пьесы и вовсе не было вызвано «неуменьем» Крылова или недостатком у него «поэтического таланта».

Тому, кто вор — какой стихи укор?  
Ворам сатира то: веревка и топор, —

как говаривал Сумароков.

Комедия «Бешеная семья» была написана Крыловым в 1786 году и передана директору театра Соймонову. По его приказанию, как свидетельствует сам Крылов, пьеса была положена на музыку камер-музыкантом Деви, но, однако, в течение ближайших двух лет не попала на сцену и была вытребована Крыловым обратно в 1789 году. В 1793 году «Бешеная семья» была напечатана в XXXIX томе «Российского феатра». Указание П. А. Плетнева на то, что опера в том же году была поставлена на петербургском театре,<sup>1</sup> не находит подтверждения и не может считаться доказанным.

Тема другой комедии в трех действиях, «Сочинитель в прихожей», возникает у Крылова также не случайно. Преисполненный уважения к профессии литератора, только что сам приобщившийся к ней, Крылов с негодованием осуждает недостойных ее представителей, расточающих свои похвалы за деньги. Он показывает унизительное положение литератора Рифмохвата, живущего милостями знатных господ, готового и в стихах, и в прозе воспевать своих покровителей. Барский слуга заставляет такого сочинителя мерзнуть на крыльце, служанка модной барыни рассчитывает выйти за него замуж, — и его серьезно уверяют, что этот брак доставит ему положение и милости графа. Случай нарушает расчеты сочинителя, он выгнан из дома и отправляется писать сатиры на тех, кому посвящал мадригалы и оды.

Нельзя не заметить, что Крылов не заставляет Рифмохвата дойти до крайних степеней морального падения. Его герой отказывается, например, писать похвальные стихи собачке госпожи Новомодовой. При всем унижении Рифмохват сохраняет какое-то чувство собственного достоинства. Его оскорбляет необходимость целовать руку горничной Новомодовой, что он все-таки делает, но он пытается протестовать против наглости

<sup>1</sup> И. А. Крылов. Полн. собр. соч., изд. 2. СПб, 1859, стр. XXXIV.

графского лакея Андрея. Рифмохват смешон и жалок, он «бешеный стихотворец», но он влюблен в поэзию, увлечен ею и способен в некоторой мере привлечь симпатии зрителя, чего никак нельзя сказать об остальных действующих лицах — графе Дубовом, Новомодовой, Андрее.

Если в «Кофейнице» Новомодова была показана в деревенской обстановке, то одноименный персонаж комедии «Сочинитель в прихожей» изображает модную барыню в ее городском быту. Вряд ли Крылов случайно сохранил за этими фигурами одно и то же имя, между ними существует несомненная связь. С различных сторон сатирик освещает тип светской женщины, торгующей своей любовью и с одинаковым хладнокровием разоряющей и крепостных крестьян, и богатых любовников. Он показывает внутреннюю опустошенность этого существа, его корыстную расчётливость, любовную бухгалтерию и вселяет в зрителя презрение к Новомодовой и ей подобным. Отдельный комический эпизод, таким образом, перерастает в широкое обобщение.

Комедия «Сочинитель в прихожей» была написана Крыловым в 1786 году и тогда же принята для постановки. Однако у нас нет сведений о том, что она увидела свет рампы. П. А. Плетнев, правда, говорит о том, что комедия шла на Петербургском театре в 1793 году,<sup>1</sup> но никакими свидетельствами это заявление не подтверждается. Текст комедии впервые был напечатан в XLI томе «Российского феатра» в 1794 году и явился исходным для ее дальнейших перепечаток.

Следующая комедия Крылова, «Проказники», была написана в 1787—1788 годах. В ней изображается дом Рифмокрада и его жены Тараторы. Авторская ремарка дает точное указание, что «действие происходит в С.-Петербурге», — факт единственный в пьесах Крылова. В данном случае подобной точности не требовалось, так как действие комедии с одинаковым успехом могло бы протекать в любом городе России. Но писатель, очевидно, считал ее важной по каким-то особым соображениям.

Содержание комедии следующее. Дочь Рифмокрада Приятя влюблена в Милона. Таратора хочет выдать ее за литератора Тянислова. Последнему помогает друг дома доктор Ланцетин. На стороне влюбленных и новая служанка Приятя Плутана. Пользуясь тем, что ее никто, кроме Приятя и Милона, еще не знает, Плутана передевается офицером и кружит

<sup>1</sup> И. А. Крылов. Полн. собр. соч., стр. XXXVI.

голову Тараторе. Рифмокраду же она выдает себя за бывшую невесту Тянислова, желающую отомстить неверному жениху, и пробуждает в нем любовное чувство к себе. Ведя свою двойную игру, Плутана добивается отказа Тянислову и после ряда комических эпизодов устраивает счастье влюбленных Прияты и Милона.

Комедия написана живо и остроумно, насыщена действием. Весьма комичны фигуры Азбукина, дяди Милона, простоватого деревенского дворянина, и его тетки княжны Тройкиной, страстной картежницы.

Комедия «Проказники» была представлена в театральную дирекцию. Она была принята и направлена в печать, когда Крылов разошелся с Соймоновым, что сделало невозможным ее публикацию и постановку. Одновременно выразил свой протест Княжнин, посчитавший себя затронутым в новой пьесе. Крылов ответил Княжнину резким письмом, которое стало широко известным в рукописи. Автор письма высмеивал Княжнина и предлагал ему указать «те гнусные пороки» из выведенных в комедии, «которые вам или вашей супруге кажутся личностью и дать знать мне, а я с превеличайшим удовольствием постараюсь их умягчить, если интерес комедии не позволит совсем уничтожить».<sup>1</sup>

Отношение Крылова к Княжнину, резко отрицательное, более того — враждебное, неоднократно отмечено на страницах сочинений Крылова. Он не щадил Княжнина в своих пьесах, журнальных статьях и письмах, обходивших читателей в рукописях.

В чем заключаются причины такого отношения? В основе его, несомненно, лежала вражда Крылова к дворянской литературе и всем ее установлениям. В Княжнине и Соймонове он видел представителей дворянского сословия, захватившего в литературе 1780-х годов командные пункты и полновластно распоряжавшегося ее судьбами. Он выступал против Княжнина, как признанного официальными руководителями театра драматурга, чьи пьесы шли на сцене. Крылов протестовал против манеры Княжнина пользоваться литературным материалом для своих произведений, который он нередко черпал у французских авторов. Исходя из своих взглядов на драму, Крылов зачеркивал все, сделанное Княжнинным. Исторически несправедливые оценки Крыловым драматургии Княжнина объясняются вре-

<sup>1</sup> И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. III. Гослитиздат, М., 1946, стр. 332.

менем и конкретными условиями литературно-общественной борьбы тех лет. Резкость крыловских суждений объясняют и некоторые личные обстоятельства. Княжнин был женат на дочери А. П. Сумарокова. В обществе ходили слухи о недостойном поведении жены драматурга. Крылов, страстно обличавший развращенность дворянской знати, нападает и на семью Княжнинных — в комедии «Проказники» и в некоторых журнальных статьях.

Неизвестно, что послужило непосредственной причиной обострения отношений между Крыловым и семьей Княжнинных. Именно — семьей, ибо в нападках Крылова едва ли не большее место занимает жена писателя — Е. А. Княжнина. Н. И. Греч указывает, что Крылов был когда-то оскорблен Княжниной, в дом которой он был вхож<sup>1</sup> и где, по словам С. Н. Глинки, жил первое время по приезде в Петербург.<sup>2</sup> Лобанов по этому поводу писал, что Крылов «был вспыльчив иногда до крайности, любил отомстить своим врагам, особливо за оскорбленное самолюбие. Вся комедия «Проказники» есть не что иное, как мщение, в котором он и сам впоследствии признавался и раскаивался».<sup>3</sup>

Несмотря на неудачу первой попытки провести «Проказников» на сцену, Крылов в 1789 году вновь обращался к Соймонову, заверяя его в письме, что никаких личностей комедия не содержит и «написана на рогоносца» вообще. «Разве один ваш гнев мог признать ее личною, — писал Крылов, — чем вы сколько меня огорчили, столько обидели г. Княжнина, который, как разумный человек, конечно, сам, увидя ее, не признает личностью на себя и не воспротивится, чтобы она была на театре».<sup>4</sup>

Все же комедия поставлена не была. Текст ее впервые напечатан в 1793 году в XL томе «Российского феатра» и тогда же вышел отдельным изданием под инициалами «I. K.». В 1829 году комедия была переиздана.

Выведенный из себя несправедливым отношением театральной дирекции и задержкой пропуска на сцену его пьес, Крылов в начале 1789 года обратился к П. А. Соймонову с чрезвычайно резким письмом, начинавшимся словами: «И последний подлец, каков только может быть, ваше превосходительство,

<sup>1</sup> «Северная пчела», 1857, № 147.

<sup>2</sup> С. Н. Глинка. Записки. СПб., 1895, стр. 87.

<sup>3</sup> М. Е. Лобанов. Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова. СПб., 1847, стр. 67.

<sup>4</sup> И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. III, стр. 338.

огорчился бы поступками, которые сношу я от театра...» Запятые в этой фразе выделяют обращение, как полагается по существующим правилам. Оригинал письма не сохранился, однако не будет ошибкой предположить, что Крылов расставлял знаки препинания иначе и письмо для его современников звучало как аттестация «вашего превосходительства» — последним подлецом. К такому же приему он прибегает и в дальнейших строках: «Причиною тому, что у меня на уме глупый Дон-Кихот, ваше превосходительство, который думаю, мог один своим дурачеством уронить «Инфанту».<sup>1</sup>

Крылов подробно разоблачал притеснения, чинимые ему дирекцией театра. В то время как репертуар составлялся из дурных и безграмотных пьес, три его комедии — «Бешеная семья», «Сочинитель в прихожей», «Проказники» — и опера «Американцы» не были допущены на сцену. Крылову не платили следуемого ему гонорара и в довершение всего лишили билета на право посещения театра. Письмо Крылова означало разрыв с Соймоновым. Осудив политику театральной дирекции, писатель заявил о своем намерении апеллировать к суду общественного мнения, к «публике», на чью поддержку он не без основания рассчитывал.

Столкновение с Соймоновым, неизбежное по характеру демократических настроений Крылова и его критическому отношению к дворянскому обществу, надолго закрыло молодому драматургу дорогу в театр. Крылов вынужден был на время отложить надежду провести что-либо из своих произведений на сцену: слишком резка была его сатира, чересчур смелое перо было у него. Но, достойно ответив Соймонову своим письмом, Крылов вовсе не думал складывать литературное оружие. Свои мысли и взгляды он решил донести до читателя в иной форме — в виде литературного журнала. Здесь его поиски дороги к читателю оказались гораздо успешнее.

## 2

Конец 1780-х годов в России характеризуется ростом крестьянского движения, направленного против помещиков. В эти годы вызревает замысел гениальной книги Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву», в которой была провозглашена идея крестьянской революции. Общественная атмосфера накалялась с каждым днем. Крылов, живший в Петербурге,

<sup>1</sup> И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. III, стр. 333.

чутко воспринимал воздействие, идущее из толщи народа, он общался с наиболее прогрессивными и смелыми деятелями эпохи и, несомненно, был причастен к кругу Радищева. Несмотря на усиление правительственной реакции, ожидание близких и бурных событий заставляло Крылова энергично действовать, обращаться к обществу со словом убеждения и правды.

После кратковременного участия в журналах «Лекарство от скуки и забот» (1787) и «Утренние часы» (1787—1788), где, кстати сказать, были помещены его первые басни, Крылов самостоятельно принимается за издание своего журнала «Почта духов» в 1789 году.

Обстановка в стране характеризуется заметным подъемом русской общественной мысли в ее прогрессивном лагере. Именно теперь бессмертный мыслитель-революционер Радищев приступает к осуществлению давно задуманных шагов, заканчивает и печатает свои книги, занимает ведущую роль в «Обществе друзей словесных наук» — дружеском объединении радикально настроенных молодых людей в Петербурге. Фонвизин, находящийся в опале, пробует вновь обратиться к читателю с журналом «Друг честных людей, или Стародум» (1788), но его попытка пресекается царской цензурой. Однако материалы, заготовленные писателем для журнала, становились известными в рукописи.

Крылову удалось получить разрешение на журнал, и он принялся за работу. Чрезвычайно резкий сатирический тон издания, глубина и острота мысли, общий антиправительственный характер журнала, а также некоторое сходство литературной манеры заставили некоторых исследователей предположить возможность участия в «Почте духов» А. Н. Радищева. Последующие изыскания не подтвердили этой точки зрения, но сами совпадения глубоко знаменательны. Они говорят о большой идейной близости Крылова и Радищева в 90-е годы XVIII века, что является фактом первостепенной историко-литературной важности.

В «Почте духов» Крылов подхватил и развил сатирическую традицию русских журналов 1769—1774 годов в ее наиболее передовой, новиковской линии. В годы, последовавшие за разгромом восстания Пугачева и усилением феодальной реакции, Крылов обратился к оружию социальной сатиры и смело выступил против самодержавно-крепостнического государства. Речь шла не только об отдельных фактах, не о мелких обличениях. Крылов критиковал систему бюрократического произвола, царившую в стране, он разоблачал вопиющие пороки дворянского класса, говорил о пагубности пути, по которому прави-

тельство Екатерины и Потемкина ведет страну. Удары его были меткими и злыми.

Содержание писем «Почты духов» обширно и разнообразно. Крылов выступает против крепостного права, разоблачая его уродства и проявляя искреннее чувство возмущения при виде несчастного положения рабов. Он протестует против засилья иностранцев, против галломании, нападает на представителей власти — вельмож, чиновников, судей. Крылов развивает свои демократические убеждения. Даже создавая сатиру «на лица», он направляет ее против фактов, характерных для русской социально-политической действительности. В VI письме содержатся явные намеки на фаворитизм. В XI письме рассказана трагическая история художника Г. И. Скородумова, который не получил признания своего таланта у богатых дворян, предпочитавших русскому — иностранным живописцам, и погиб, предавшись пьянству. В XXV письме нарисован сатирический портрет вельможи, в котором можно увидеть черты, свойственные князю Безбородко. В заключительных письмах «Почты духов» критикуются действия театральной дирекции во главе с Соймоновым. Не раз во взглядах на обязанности правителя, на состояние управления страной, на истинное благородство Крылов соприкасается с Радищевым. В ряде писем задеты административные власти и взяточники, много раз затронут сатирой суд; находим здесь и мотив будущей крыловской басни «Вельможа» — об умных секретарях и глупых судьях (письмо XXI). Сатира Крылова не щадит и царей. В XX письме развита тема о несчастях, происходящих от государей, прозванных «великими». Образ «мисантропа», смело обличающего пороки царя и сограждан (письмо IV), образ писателя, научившего молодого государя прислушиваться к голосу истины, выражаемому мудрецами, естественно сопоставляется с главой «Спасская полесь» в «Путешествии» А. Н. Радищева и имеет сходное идейно-политическое задание.

Видное место в журнале Крылова занимает сатира на «нравы», разоблачение лицемерно скрываемого разврата, обличение французомании, рабского подражания иностранным модам, высмеивание щегольства, модничанья и пороков иностранного воспитания. Перед читателем проходит галерея петиметров и щеголих, занятых своими удовольствиями. — Припрыжкин, Ветродум, Неотказа, Бесстыда и другие, характеристику которых дают их «значащие» имена.

Основной тезис «Почты духов» весьма пессимистичен. Он сформулирован в последнем письме журнала — от Эмпедокла к



*И. А. Крылов*

Портрет работы неизвестного художника



# ТРУМФЪ.

ТРАГЕДІЯ ВЪ ДВУХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ

**И. А. КРЫЛОВА.**



БЕРЛИНЪ. 1859.  
FERDINAND SCHNEIDER.

*Титульный листъ перваго изданія трагедіи И. А. Крылова «Трумфъ»*

Маликульмульку — и гласит: «большая часть людей злобны и развращенны». «Вся история дел человеческих, от самого начала света, наполнена злодеяниями, изменами, похищениями, войнами и смертоубийствами». Людям нужно постоянно напоминать о правилах добродетели, «в коротких выражениях, дабы оные глубже впечатлевались в память». Необходимо соблюдать величайшую осторожность в общении с людьми, чтобы не впасть в «сети, расставляемые... человеческою хитростию и коварством». В свете нет справедливости и чистосердечия — об этом постоянно надо твердить молодым людям, подготавливая их к жизненному пути. «Почта духов» и должна была предостерегать читателей от «обманчивых сетей нынешнего развращенного света».

Крылов деловито и точно повествует о том, как происходит разорение дворянства, как пагубно сказывается на экономике страны увлечение заграничными модами, в результате которого помещики превращают кули муки — в модные безделки. Но продается не только хлеб: «Молодой помещик мало-помалу убавляет у себя хлебопашцев, променивает их на модные товары... Итак, лучшие люди отнимаются с полей, на коих оставляются только старые и малолетние, меняются на разные безделки, а достальные, вместо того, чтоб доставать хлеб из земли своими руками, за каретами и в передних у своих господ ждут спокойно, пока их накормят».<sup>1</sup>

Разоблачая плутни английских купцов, грабивших русских покупателей, привлекаемых иностранным товаром, Крылов в живом диалоге между купцом и собеседником наглядно раскрывает приемы торговли чужеземцев. Вот стальной английский эфес для шпаги, за который просят 110 рублей... Купец рассказывает своему собеседнику, из чего складывается столь непомерно высокая цена: «Железа тут не более, как на 9 коп. Работа англичанам, может быть, стоит не больше полфунта стерлингов или два крона, что на здешние деньги сделает 2 рубл. 20 коп. 52 рубл. 80 коп. мы даем им прибыли; а достальные 55 рубл. я имею честь брать с своих просвещенных земляков». — «Этого безчеловечнее ничего быть не может!» — вскричал я. — «Не угодно ли, сударь, — говорил купец, — посмотреть еще аглинских стальных цепочек, женских поясных и шляпных пряжек и шляпных петель: будьте уверены, что я уступлю вам за самую сходную цену». — «Что стоит эта цепочка?» — спрашивал я, указывая на одну подлинно изрядно сделанную.

<sup>1</sup> И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. I, 1945, стр. 277.

«Последнее слово 230 рублей, — отвечивал купец. — Я не говорю о настоящей ее цене, — продолжал он, — она вам известна, но я уверен, что это не помешает вам купить так хорошо выработанную вещь». — Чтобы сдержать мое слово, я заплатил ему за три золотника стали 230 руб. «Но скажи мне, — говорил я купцу, — неужели это не делает вреда государству и какую может приносить ему пользу?» — «Польза очень не мала, сударь, — отвечал купец, — во-первых, нас почитают богатыми потому, что мы за безделицы платим дорого; вкус наш в великой славе потому, что такие прекрасные вещи нигде так не расходятся как здесь; наши знатные господа, бывши одеты с ног до головы в такие драгоценности, подают великое мнение иностранным о своей знаменитости... Вот, сударь, пользы от дорогих товаров... Правда, есть также и вред, но он почти неприметен, и об нем не для чего думать. Эта безделица, сударь, вся состоит только в том, что наши мужики иногда умирают с голоду, и в городах всему необходимому великая дороговизна».<sup>1</sup>

Журнал «Почта духов» выходил в течение 1789 года помесечно и не собрал большого числа подписчиков — их было всего восемьдесят. Вероятно, в конце концов, Крылову дали понять, что чересчур резкий и злой тон его сатиры неугоден правительству и может вызвать применение административных мер. Попытка несколько смягчить тон нападков, включить менее острые темы заметна в последних письмах «Почты духов», но она не могла исправить дело. По окончании года Крылов не возобновил более своего журнала, поместив заключительное письмо волшебника Маликульмулька и не доведя до конца начатых линий повествования.

В 1792 году в Петербурге учреждается издательское дело «Крылова с товарищи», как помечалось на выпускавшихся первой типографией книгах. Основанное на дружеских началах предприятие было регламентировано условиями письменного договора между участниками. Их было четверо: И. А. Крылов, И. А. Дмитриевский, П. А. Плавильщиков и А. И. Клушин. Всех объединяли интерес к театру и литературе, родственность эстетических взглядов, стремление к национальному и самобытному русскому искусству. Дмитриевский был значительно старше и опытнее своих со товарищей, к тому же их демократический пафос, вероятно, не всегда мог ему нравиться, но тем не менее он вошел в качестве пайщика в состав общества и не выражал, по-видимому, неудовольствия по поводу содер-

<sup>1</sup> И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. I, стр. 104—105.

жания журнала «Зритель» и произведений остальных участников дела.

Крылов поместил в «Зрителе» несколько замечательных своих произведений — «Каиб», «Ночи», «Похвальная речь в память моему дедушке» и др. Эта «Речь» имеет ясный антикрепостнический смысл. Крылов изображает картину воспитания тирана-помещика, который стал затем образцом для других дворян. В самом деле, он показал им, «как должно проживать в неделю благородному человеку то, что две тысячи подвластных ему простолюдинов выработают в год; он знаменитые давал примеры, как эти две тысячи человек можно пересечь раза два-три в год с пользою; он имел дарование обедать в своих деревнях пышно и роскошно, когда казалось, что в них наблюдался величайший пост... Искуснейшие из нас не постигали, что еще мог он содрать с своих крестьян».

Повесть «Каиб» явилась сатирическим выступлением Крылова прежде всего против самодержавия. В ней изображены деспотический правитель, бездарные советники-вельможи, пышность дворцовых палат, голод и нищета населения страны. Оказывается вполне возможным заменить верховного правителя — куклой, и его отсутствие совсем не влияет на ход государственной жизни, все идет при кукле примерно так же, как шло при Каибе.

В этой повести Крылов справедливо и зло высмеивает идиллические представления о жизни народа, характерные для дворянских литераторов. Каиб однажды встретил загорелое и «запахканное творение», которое размачивало в ручейке корку хлеба. «Где здесь счастливый пастух этого стада? — спросил Каиб, привыкший к стихотворным описаниям беспечной жизни пастухов. «Ты пастух? — вскричал с удивлением Каиб. — О, ты должен прекрасно играть на свирели». — «Может быть, но голодный не охотник я до песен». — «По крайней мере, у тебя есть пастушка: любовь утешает вас в вашем бедственном состоянии. Но я дивлюсь, для чего пастушка твоя не с тобою?» — «Она поехала в город с возом дров и с последнею курицею, чтобы, продав их, было чем одеться и не замерзнуть зимою от холодных уренников».

Крылов требует правдивого, реалистического показа действительности, и ему оказывается чуждой сентиментальная трактовка тем народной жизни, свойственная Карамзину и его эпигонам.

Драматургическая форма занимает Крылова и в годы издания им журналов. Ряд эпизодов «Почты духов» имеет ярко

выраженный комедийный характер и легко может быть подвергнут инсценировке. Еще ярче эта близость между комедиями и журнальной прозой Крылова проступает в незаконченном произведении «Ночи», напечатанном в «Зрителе».

Некоторые журнальные произведения Крылова имеют форму монологов, пародийных торжественных речей, застольных выступлений. Под видом якобы похвалы, приветствия Крылов создает суровые и меткие обличения. Таковы «Похвальная речь моему дедушке», «Похвальное слово Ермалафиду», «Речь, говоренная повесою в собрании дураков» и «Мысли философа по море». Каждое из этих произведений представляет собой монолог, легко произносимый со сцены. Крылов ощущает именно театральную аудиторию. Вот обстановка, в которой произносится речь в память дедушки: «любезные мои слушатели заснули с умилением, почтенные головы их лежат, как прекрасные бухарские дыни, вокруг пуншевой чаши. Торжествуй, покойный мой друг!» и т. д.<sup>1</sup>

Общественно-политическая позиция журнала «Зритель», его демократические симпатии и выступления прогив самодержавно-крепостнического режима не могли оставлять равнодушными правительственные органы. Революционный подвиг А. Н. Радищева показал императрице величайшую опасность печатного слова. Поэтому против Крылова и его товарищей были приняты полицейские меры. Летом 1792 года в типографии «Зритель» производился обыск, разыскивались сочинения Крылова «Мои горячки», поэма Клушина «Горлицы», о которых стало известно полиции. Рукопись Крылова была отобрана и передана императрице. Содержание и дальнейшая судьба ее остаются неизвестными, однако нельзя сомневаться в политической актуальности и злободневности этого произведения Крылова, поскольку даже в поэме умеренного либерала Клушина было высказано сочувствие французской буржуазной революции. В результате обыска за Крыловым был установлен полицейский надзор.

Писать как было нужно, как хотелось стало совсем невозможно. Товарищество распалось, его покинули Плавильщиков и Дмитревский. Оставшись вдвоем, Крылов и Клушин приняли на 1793 год издание нового журнала «Санкт-Петербургский Меркурий», вели его в приглушенных и спокойных тонах, но вскоре убедились, что им не по душе такого рода журнальная работа. Постепенно Крылов совсем отошел от издания, оно было

<sup>1</sup> И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. I, стр. 338.

переведено в типографию Академии наук и под руководством новой редакции приняло совсем благонамеренный характер.

В журналах Крылова и его пьесах содержатся многочисленные высказывания о сущности и задачах искусства. Полнее всего гений Крылова нашел свое выражение в басне, но литературно-эстетические взгляды писателя формировались в его журнальных и драматических произведениях 1780—1790-х годов. Эти взгляды определяются, прежде всего, требованиями реалистичности и народности искусства, сатирическим направлением творчества писателя.

Со страниц своих произведений Крылов выступает как демократ и просветитель. Художник должен служить только истине и не может кривить душою.

Произведения искусства должны вселять в сердца читателей и зрителей отвращение к пороку и любовь к добродетели. Именно так, например, формулируются задачи журнала «Зритель»: «Право писателя представлять порок во всей его гнусности, дабы всяк получил к нему отвращение, а добродетель во всей ее красоте, дабы пленять ею читателя» (1792, кн. 1, «Введение»).

Ненависть к порокам возбуждает сатира. Ей преданно и верно служил Крылов. Но он ставил перед сатирой большие, далеко идущие задачи и требовал от писателей сатирических обобщений, ища дорогу к типизации. Крылов предостерегает сатириков от увлечения сатирой «на личности», от называния имен. Об этом говорится, например, в повести «Ночи»: «пиши так, чтобы всякий улыбался, читая твои описания, иные бы краснели; но чтобы на тебя не сердился никто». Искусство сатиры заключается в том, чтобы «никто не сердился». Возражения Крылова против «личностей» в сатире вовсе не значат, что он стоит за отвлеченную сатиру «на пороки» и в этом смысле соглашается с известными требованиями журнала «Всякая всячина» в его споре с новиковским «Трутнем». Нет, Крылов стремится к смелой и действенной сатире, но осмеяние только одной «личности», одного человека кажется ему уже недостаточным. Он обобщает и типизирует отрицательные явления и хочет, чтобы в сатирической картине узнавал бы себя не один человек, а многие. Не раздражив персонально никого — одиночный выпад малозффективен, — писатель должен осмеять явление в целом, показать его характерные особенности, обобщить — для пользы многим людям.

К этой теме возвращается Крылов и в «Речи, говоренной повесою в собрании дураков» («Зритель», 1792), доказывая,

что в истинной сатире обличение типичных человеческих недостатков всегда найдет их конкретных носителей, имеющих собственные имена.

С особенной силой Крылов нападает на продажных писателей, готовых слагать приветственные стихи за грошовую подачку. В «Каибе» Крылов не жалеет сарказма, изображая присяжного стихотворца — подносителя похвальных од богатым вельможам. Стихотворец, расхваливающий мнимые достоинства визирей, ссылается на Аристотеля, который «негде очень премудро говорит, что действия и героев должно описывать не такими, каковы они есть, но каковы быть должны, и мы подражаем сему благоразумному правилу в наших одах, иначе бы здесь оды превратились в пасквили».

Как и весь текст «Каиба», этот эпизод имеет ближайшее отношение к российской действительности и выражает отношение Крылова к одической поэзии, которой он почти не отдавал дани в своем многообразном творчестве.

Крылов чрезвычайно высоко оценивает роль подлинного писателя и в этом пункте особенно близко подходит к Радищеву. «Что же есть достойного человека?» — вопрошает автор в повести «Ночи». «Что может он произвести неподверженное разрушению веков?» И с полным убеждением Крылов отвечает: «Его слово, его мысли — вот одно творение, дающее цену человеку и избавляющее его от совершенного разрушения; вот одно произведение, которое борется с веками...» Только слово и мысль человека побеждают века. Пали сильнейшие монархи, исчезли герои, исчезают племена и государства — «но Орфей и Гомер цветут, и глас их столько же пленяющ и чувствителен, как и в ту минуту, когда он ими произносился».

Поэт живет в памяти поколений и по смерти, только благодаря его трудам остаются жить в людских сердцах воспетые им герои. «Единый мудрец, торжествуя над смертью, похищает право говорить с позднейшим своим потомством».

Высокая оценка слова, уважение к роли и задачам писателя заставляли Крылова так резко выступать против недостойных литераторов, негодовать против недостатков современной ему русской литературы.

В журнальных статьях Крылова часто встречаются упоминания о театре, что показывает постоянный и глубокий интерес к нему. Верный своим реалистическим представлениям об искусстве, Крылов защищает принципы естественности и правдивости драматурга и театрального мастерства, спорит с противниками, борется за национальную самобытность русского театра.

Заключительные письма «Почты духов» затрагивают вилотную вопросы театра и содержат критику действий петербургской театральной дирекции. В XLIV письме Крылов от лица гнома Зора насмешливо описывает постановку комической оперы «Две невесты», шедшей в сезон 1789/90 года. Он пересказывает нелепое содержание пьесы и в заключение справедливо утверждает, что в опере «нет ни характеров, ни завязки, ни развязки, ни правильных действий, ни умного, ни смешного». Зачем ставилась эта пьеса, что хотел автор сказать зрителям — неизвестно. Подобные спектакли возмущают Крылова, ибо они принижают значение театра.

Крылов, воспитанный как драматург в традициях поэтики классицизма, большое значение придает театральному «правилу», то есть требованиям, которым должно удовлетворять произведение, написанное для сцены. Он критикует репертуар русского театра, содержащий пьесы, при сочинении которых вовсе не соблюдались «театральные правила», и авторы создавали неестественные, нелепые положения, не возможные в жизни («Почта духов», письмо XLIV, об этом же и в письме XLVI). Между тем, соблюдение этих правил помогло бы авторам избежать многих погрешностей в их сочинениях.

«Театр... есть училище нравов, зеркало страстей, суд заблуждений и игра разума», — говорил Крылов, столь строго и ответственно подходя к задачам театра. По его мнению, театральная дирекция не придавала театру именно такого значения, и отсюда идет враждебное отношение к ней со стороны Крылова.

Театральное представление должно расширить кругозор зрителя, обогащать его духовно, открывать ему новые стороны действительности, учить и воспитывать. Этой стороне театра Крылов придает огромное значение. Решающим недостатком спектакля кажется ему то, что зритель, просидев вечер в театре, «ничего не узнает нового» (письмо XLIV). Нельзя не признать всей прогрессивности и значительности этого взгляда, во многом не утерявшего своей силы и до настоящего времени.

В XLV письме «Почты духов» Крылов разбирает трагедию Княжнина «Владисан», не называя ее по имени, и выступает против автора с основательными обвинениями. Прежде всего он указывает на неестественность ряда эпизодов трагедии, действительно, бросающуюся в глаза читателю и зрителю: «в ней отпевают государя при его глазах тогда, когда он прогуливается спокойно между своими отпевальщиками»; герой, «желая скрыться от своих неприятелей, не выбрал в городе ни одного дома, в котором мог бы жить тайно, и поселился на кладбище, где



всегда множество бывает набожных прихожан...»; «Пронырливый и хитрый злодей... схватывается браниться с восьмилетним ребенком, который, вместо того, чтобы оробеть от его крика, делает перед ним скоропостижные нравоучительные вирши».

В XVI письме «Почты духов» Крылов излагает свою точку зрения на профессию актера, изображая разговор гнома Буристона с комедиантом. Реплика Буристона о том, что «это ремесло почитается подлым» и «надобно быть очень твердым, чтобы сносить презрение», заставляет актера горячо защищать свою профессию, сравнивая ее с занятиями «сильных мира сего».

«Комедиант не имеет случая сделать несправедливого суда; угнетать каким-нибудь откупом целый город; проманивать по двадцати лет бедных просителей, не делая ничего и живя их имением. Вся власть его ограничивается только тем, что изображает на театре пороки. Он может поправить те части злоупотребления, до которых не достигают законы и которые более вреда и разорения приносят государству, нежели самые хищные откупщики».

Театр как средство исправления нравов и борьбы с злоупотреблениями — эту просветительскую точку зрения пропагандирует Крылов.

Сравнивая знатность вельмож и знатность театральную, комедиант отдает предпочтение последней. Вельможа и актер, играющий его роль, окружены почтением во время исполнения спектакля. Кончается спектакль — и все приближенные вельможи «снимают перед ним свои маски», оставляют мнимое уважение и перестают льстить.

На возражение Буристона о том, что быть народным шутком «это очень тягостно», актер отвечает: «Есть шуты, которые очень дорого стоят народу, но мало его забавляют,» — и трудно представить себе, что Крылов в данном случае не имеет в виду вельмож из ближайшего окружения императрицы.

Есть у актеров и еще одно преимущество: «Мы и перед самими царями говорим, хотя не нами выдуманную, однакож истину; между тем как их вельможи, не смея перед ними раскрывать философических книг, читают им только оды и надутые записки о их победах».

Все эти высказывания Крылова имеют прямой политический смысл, враждебны по отношению к самодержавию, и завершаются они резкой насмешкой. Рекомендую Буристона своим товарищам, актер говорит: «его осанка... его рост и хороший стан подают надежду, что он будет исправный царь». Разумеется, речь идет о царе театральном, но фраза умышленно рас-

считана на двойной смысл и перечисляет важнейшие признаки внешности царя — другие качества при этом никакой роли не играют.

Стоит напомнить, что такую же характеристику царя Крылов дал и позднее, в басне «Лягушки, просящие царя»:

И подлинно, что царь на диво был им дан:  
Не суетлив, не вертопрашен,  
Степенен, молчалив и важен,  
Дородством, ростом великан...

Критикуя петербургский театр с его репертуаром, Крылов не щадил и актеров. В письмах «Почты духов» он не раз с насмешкой отзывается о нравственности актрис, изображает их хитрыми и алчными созданиями, обманывающими своих любовников, говорит о ничтожности профессии актера. Трудно считать эти высказывания серьезным выражением взглядов Крылова. Он, столько лет работавший для театра, друживший с актерами Дмитриевским и Плавильщикова, хорошо знал тяжелый труд актеров и благородное влияние их талантов. Однако острота конфликта с театральными властями Петербурга заставила Крылова в 1789 году в своем журнале напечатать несколько абзацев, обидных для русских актрис и в целом несправедливых по отношению к ним.

Крылов требует от критики верных и нелицеприятных оценок. В своем отзыве о комедии Клушина «Смех и горе» он пишет: «Пристрастия и чрезмерная похвала изнеживает и расслабляет дарования, колкая брань и насмешка их повергает в отчаяние и задушает в самом рождении, но беспристрастное суждение очищает вкус, и, указывая на погрешности одной рукою, увеличивает другую красоты».<sup>1</sup>

Дружеские отношения с Клушиным не помешали Крылову справедливо указать на недостатки пьесы, не стремился он и подсластить свои замечания.

Основное требование Крылова, предъявленное им к пьесе «Смех и горе» и к драматургии вообще, — необходимость действия, в котором выясняются характеры героев в определенных обстоятельствах. Крылов считает необходимым всех действующих лиц занять в сценической интриге, не допуская условностей изображения сцен и характеров.

Так, связывая замысел комедии «Смех и горе» с фигурами двух мнимых философов Плаксина и Хохоталкина, осмеивая порок порок смехом и плачем, Клушин, по мнению Крылова,

<sup>1</sup> «Санкт-Петербургский Меркурий», 1793, ч. 1, стр. 106.

не выполнил поставленной перед собой задачи. Произошло это потому, что Клушин превратил философов в эпизодические лица, отнял у них действие и оставил «одни слова». Персонажи эти не включены в главную линию сюжета, мешают иногда его движению и потому убираются со сцены по воле автора, в то время как зритель смотрел бы на них с удовольствием дольше. Не связан с действием и Ветрогон. Как фигура светского щеголя он схвачен автором верно, сатирический портрет модного повесы удался Клушину, но мотивировка его появления в пьесе слаба, а «лицо, исполняющее поэму без действия, есть ошибка в поэме».

Такое же обвинение предъявляет критик автору и по поводу Старовека. Он, «нравоучитель», нужен для того, чтобы оттенить характер Вздоровой, однако и его нельзя было лишать действия: «на театре должно нравоучение извлекаться из действия». Ритор может описывать пороки, театр должен их показывать, возбуждая негодование в зрителях и отвращая их от пагубных страстей.

«Всякое действие должно быть на театре вероятно и исполняемо на своем месте, — утверждает Крылов. — Автор не должен казаться чудотворцем, но подражателем природы». Эти требования Крылов настойчиво выдвигает в журнальных выступлениях и проводит в своей драматургии.

Таким образом, критические заметки Крылова дополняют его писательскую практику. Крылов-драматург требует простоты, естественности в изображении характеров и событий, крепко сложенного действия, в которое были бы вовлечены все персонажи пьесы.

•

### 3

«Год Меркурия кончился и за отлучкой издателей продолжаться не будет», — писали Крылов и Клушин, заканчивая свое издание и передавая его в другие руки. Следующие за 1793 годы в биографии Крылова не документированы. Он нигде не служит, бывает в Москве и в провинции, видимо, не пишет, помня об опыте «Зрителя» и о грозных последствиях, которые могла иметь для него литературная деятельность. Обстановка павловского режима была неблагоприятна для творческой работы писателя. Впрочем, в 1796 году в альманахе Карамзина «Аониды» были напечатаны два стихотворения Крылова, что свидетельствовало о его связях с литературными кругами.

В 1798—1800 годах Крылов жил в семье опального вельможи кн. С. Ф. Голицына. Киевское имение Голицыных Казацкое, в связи с переездом туда хозяина, которому повелено было «жить в деревне», сразу оживилось, десятки новых людей появились в нем. Голицын жил богато и открыто, не отказывая себе в развлечениях. Крылов сумел занять подобающее место в этой знатной семье, обучал сыновей князя, выполнял секретарские обязанности, участвовал в общих развлечениях. Но, разумеется, неопределенность положения существовала, и она не могла не угнетать Крылова. Однако время было не такое, чтобы ехать в столицы и вновь браться за перо, и Крылов в письмах к брату выражает вынужденное довольство своим состоянием.

В Казацком Крылов возобновляет свою работу для сцены. Он написал шутотрагедию «Трумф, или Подшипа» и комедию «Пирог».

«Подшипа» не могла быть напечатана по цензурным соображениям. Она впервые увидела свет в 1871 году, но со времени своего возникновения была широко известна в рукописи. О ней говорит молодой Пушкин в стихотворении «Городок»:

Чья кисть мне нарисует,  
Чья кисть скомпанирует  
Такой оригинал!  
Тут вижу я с Чернавкой  
Подшипа слезы льет;  
Здесь князь дрожит под лавкой,  
Там дремлет весь совет;  
В трагическом смятеньи  
Плененные цари,  
Забыв войну, сраженьи  
Играют в кубари.

Декабристами «Подшипа» воспринималась как антимонархическое агитационное произведение, они его читали и знали. Декабрист Д. Завалишин отмечал, что «ни один революционер не придумывал никогда злее и язвительнее сатиры на правительство. Все и всё были беспощадно осмеяны, начиная с главы государства до государственных учреждений и негласных советников».<sup>1</sup>

«Подшипа» охарактеризована автором как «шутотрагедия». Квалификация эта весьма точно определяет особенности пьесы. В ней Крылов представил высокоталантливую пародию на классическую трагедию, сумев ввести в ткань пьесы

<sup>1</sup> Д. Завалишин. Записки, т. 1. СПб., 1904, стр. 181.

множество указаний на современную политическую действительность.

Точной целью жестокой литературной пародии явилась в данном случае трагедия Княжнина «Дидона», пользовавшаяся безусловным успехом у зрителя. Однако в глазах Крылова «Дидона» представляла собой классический образец дворянской драматургии. Крылов пародийно изображает взаимоотношения Ярба, Дидоны и Энея, предельно снижая фигуры героев и создавая веселый и занимательный спектакль.

Царство царя Вакулы завоевано немецким принцем Трумфом. Авторская ремарка подчеркивает — «немецким», именно тупую немецкую военщину вывел Крылов в лице Трумфа, выражая протест против прусской системы построения армии, принятой Павлом I. Попытки благонамеренного академика Я. К. Грота снизить значение «Подшпы» и не заметить «в этой шутотрагедии памфлет против императора Павла и установившегося при нем режима», безусловно были напрасными. Прежде всего памфлет против самодержавного режима и гатчинских немец-мучителей увидели в нем русские читатели и поблагодарили Крылова за его смелую и оригинальную сатиру.

Фигура Трумфа воплотила в себе черты ненавистного русскому человеку реакционнейшего пруссачества. Насильник и убийца, Трумф общается с народом при помощи плетей и пушек.

Типичны для царственного солдафона представления Трумфа о его будущей жизни с Подшпой:

На карнаваль к тепе подсунься лишь тетинка,  
Мой псарь тотшась тафай он фухтеля на спинка.

А в царскую спальню будет запрещен вход всем посторонним:

Ни графы, ни министр, ни сама генерала,  
Огна фельдфебель мой, унд два нль три капрала.

Трумф обещает Подшпипе музыку

Тва тонка флейтошка, та тольста тва тимпана  
Симфонья на опет нам стелай с парапана.

Он хочет давать балы и бить тех, кто не станет танцевать, намеревается «палькой на дворца сконяит феселиться» и т. д. (д. I, явл. 3.).

Если с помощью таких способов Трумф предполагает внедрять в стране веселье, что говорить о его административных проектах! Тупой и ограниченный солдат, жестокий угнетатель народа, Трумф изображен Крыловым с большой долей презрения и сарказма.

Прелестно выглядит двор царя Вакулы. Гофмаршал Дурдур-ан объявляет княжне волю ее родителя:

Княжна! родительский узнай к тебе приказ  
И будь готова ты венчаться через час.  
Сейчас лишь каплуна я сам купил на рынке,  
И нанял на вечер гудок да две волюшки.

(д. I, явл. 2)

Царь Вакула занят пусканием кубаря, своей любимой игрушки. Но и он решился собрать совет, чтобы обсудить способы борьбы с Трумфом. Однако опрошенные царем вельможи оказываются совсем непригодными для столь ответственного дела: один из них слеп, другой нем, третий глух, четвертый едва дышит от старости. Первое действие кончается картиной царского совета: «один подле другого начинают зевать и дремать. Все засыпают и храпят. Занавес опускается».

Сатира Крылова достигает здесь великой резкости и заставляет вспомнить другой изображенный им царский совет в повести «Каиб». В нем принимали участие вельможи Дурсан, Ослашид и Грабилей. Каибу удавалось поддерживать единогласие среди сановников с помощью простого способа. Он, для избежания споров, начинал свои речи так: «Господа! Я хочу того-то, кто имеет на сие возражение, тот может свободно его объявить: в сию ж минуту получит он пятьсот ударов воловьей жилою по пятам, а после мы рассмотрим его голос».

Герой классической трагедии под неумным пером Крылова принял комический вид князя Слюняя, робкого и трусливого человека, готового поступиться своей возлюбленной Подщипой во имя личного благополучия. Слюняй картавит и шепелявит вместе, что делает его речь особенно жалкой и смешной. Сцена четвертого явления первого действия сразу раскрывает замысел Крылова: Подщипа ведет свою речь, как подобает трагедийной героине, Слюняй отвечает ей бытовыми репликами. Он напуган Трумфом. Подщипа вызывает его на отпор немцу.

П о д щ и п а

Ужели б сим мечом ты не сразил злодея?  
Скажи, любезный князь, утешь меня скорей!

С л ю н я я

Да, да! Подсунься-ка к его ты паясу:  
Ведь деевынную я спагу-то носу!

Ч е р н а в к а

Возможно ль, государь?

С л ю н я й

А как бы ты хотел?  
Мне матуска носить зсеэзной не веяя.

(д. I, явл. 4)

Крылов показывает ходульность персонажей классической трагедии, неестественность ситуаций. Он «снимает» возвышенный характер поведения героев, но вместе с тем жестоко высмеивает князя Слюняя, не способного к активной борьбе за свое счастье и за свою страну. Как и в других пьесах Крылова, способность к действиям, к принятию решений в шутотрагедии «Подщипа» проявляют отнюдь не представители правящих классов, жалкие и ничтожные люди. Царство Вакулы спасает цыганка, сумевшая обезвредить немецкое войско. Царю остается пользоваться помощью подданных, а Слюняю, натерпевшемуся страху, нужно, кроме того, освежить свой туалет.

Остроумной пародией звучит пятое явление: Подщипа, отчаявшись в поисках избавления от Трумфа, предлагает Слюняю последнее прибежище — смерть:

Пойдем же, бросимся сейчас стремглав в окошко  
И сломим головы.

(Тащит его за руку.)

С л ю н я й

Постой, постой немноско!  
Отсей вить высоко. Позяюй, бьёсюсь я,  
Но тойко, знаесь сто: из низнего зийя.

В таком же роде отвечает он на предложение Подщипы броситься в пруд или заколоться. В последнем случае, возвращая Подщипе ее оружие — кухонный нож, Слюняй предлагает:

Князна! заезься ты, я пьезде погьязу, —

а оставшись один, недвусмысленно издевается над героиней-невестой:

Да, видись, бьят! насья, небось, ты дуяка!  
Заезься-ка сама, кои юка егка!

(д. I, явл. 5 и 6)

Так же построен диалог Слюняя и Подщипы во втором действии. Трумф пригрозил Слюняю смертью, если он не откажется от Подщипы. Угроза произвела впечатление, и Слюняй опасается страстной любви Подщипы:

Подщипа

Жестокий! Ты молчишь! того ль достойна я,  
Когда сильней огня к тебе любовь моя!

Слюняй  
(особо)

Того-то и боюсь!

Подщипа  
(плачет)

Тронись ты хоть слезами.  
Взгляни ты на меня умильными глазами.

Слюняй

Князю! когда ко мне ты истинно незна,  
Так Тьюмфу юку дать сегодня з ты дозна!

Подщипа

Ты ль это мне сказал? Душа летит из тела!

Слюняй

Но мне вить гоёва моя не надоея!

(Д. II, явл. 8)

Крылов сталкивает слова двух различных лексических рядов, он с истинным юмором наслаждается эффектом, который получается от противоречивых сочетаний вроде:

И с горя в неглиже, одеты, как чумичка...

После «бытовой» фразы:

Сегодня поутру, и то совсем без смаку  
Насилу съесть могла с сигом я кулебяку

идут восклицания, сделавшие бы честь любой классической трагедии:

Ах! в горести моей до пищи ль мне теперь!  
Ломает грусть меня, как агнца лютый зверь.

Услышав приказ отца о венчании с Трумфом, Подщипа искренне восклицает:

Что слышу!.. Ой, умру!.. Ой, тошно! Ой, живот!..

на что наперсница Чернавка отвечает «трагедийной» фразой:

Страшусь! Она себя с печали надорвет.

В лад ей Дурдуран заявляет:

Я знаю всей ее великой жертвы цену!

и прибавляет интимным тоном, обращаясь к Чернавке:

Понюхать бы дала царевне ты хоть хрену!



Как полагается в трагедии, подробную экспозицию предшествующих событий делает Чернавка в первом явлении пьесы, разъяренная, откуда взялся Трумф и что произошло в городе. В роли обязательного для трагедии вестника, излагающего ход событий, происходящих за сценой, в данном случае освобождения от войск Трумфа, — выступает сам царь Вакула в предпоследнем явлении пьесы. Он награждает цыганку званием фрейлины, распоряжается представить Трумфа на свадебный ужин «прыгать казачка» и торопит дочь в церковь. Заключительные реплики шутотрагедии беспощадно снижают фигуру Слюняя:

Вакула

На что же медлить, слышь?

Подщипа

Иль тщетно я пылаю?

Слюняй

Пьесная князна! Я медвить не зеваю,  
И в цейковь я тотчас вас всех пеегоню,  
Да только напеед кой-сто пееменю!

(*Д. II, явл. 12*)

«Это шалость, это проказа таланта, — говорит М. Е. Лобанов, оценивая «Подщипу». — Но рассыпать в шутовской пьесе столько веселости, столько остроты и сатирического духа — мог один Крылов... Создания характеров Вакулы, Подщипы и Слюняя суть создания карикатурно-гениальные!»<sup>1</sup>

«Подщипа» ставилась на сцене домашнего театра в имении кн. Голицына Казацкое в 1800 году. Роль Трумфа в ней играл сам автор. Однако на профессиональную сцену пьеса, разумеется, выйти не могла. Сатирический показ немецкой солдатчины, злая карикатура на царя и его приближенных были невыносимы для постановки в театре. Крылов не поскупился на краски для того, чтобы заклеймить тупого солдафона Трумфа, и современники угадывали в пьесе намеки на царствование Павла I.

Только после событий 1905 года стало возможным показать «Подщипу» зрителю, что было сделано театром «Кривое зеркало» в 1910 году. После победы Великой Октябрьской социалистической революции шутотрагедия Крылова неоднократно ста-

---

<sup>1</sup> М. Е. Лобанов. Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова, стр. 30.

# УРОКЪ ДОЧКАМЪ

Комедія въ одномъ дѣйствіи.

*И. Крылова.*

*Съ дозволенія Санктпетербургскаго  
Цензурнаго Комитета.*

---

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГЪ,

Въ Типографіи Императорскаго Театра

1807.

*Титульный листъ перваго изданія комедіи И. А. Крылова  
«Урокъ дочкамъ»*

# ДРАММАТИЧЕСКОЙ СЛОВАРЬ,

или

Показанїя по алфавиту всѣхъ  
Россійскихъ театральныхъ сочи-  
неній и переводовъ, съ означе-  
ніемъ именъ извѣстныхъ сочи-  
нителей, переводчиковъ и сла-  
гателей музыки, которыя  
когда были представлены  
на театрахъ, и гдѣ,  
и въ которое время  
напечатаны.

Въ пользу любящихъ теат-  
ральныя представленія.

---

Собранной въ Москвѣ въ Типо-  
графіи А. А. 1787 года.

вилась профессиональными и самодеятельными коллективами, видевшими в пьесе благодарный материал для сатирического изображения царского режима и возможность показать острое и смешное народное зрелище.

Крылов не теряет связей с профессиональной сценой и во время своих поездок в Петербург продвигал на театр не свои оригинальные пьесы — о них пока не могло быть и речи, — но переводы.

Первой из всех пьес, написанных и переведенных Крыловым, увидела рампу опера «Сонный порошок, или Похищенная крестьянка». Она прошла цензуру в 1798 году и была поставлена 9 февраля 1800 года в бенефис актеров Сандуновых.

Характерно, что и в этой переводной опере Крылов выдвигает тему барского насилия и произвола. Развратный граф увидел крестьянку Жюльету и вознамерился помешать ее свадьбе с Филиппом. Он поет:

Образ в том мой обретаю,  
Что предметы пременяю...  
Бабочкою быть желаю,  
Я подобно ей порхаю,  
Страсть мою как объявляю  
Деревенской красоте.

Напоив крестьян вином с подмешанным к нему сонным порошком, граф похищает Жюльету, пользуясь ее беспомощным состоянием. Но, очнувшись, Жюльета отвергает притязания графа.

Между тем отец ее пожаловался дяде графа, на чье наследство последний рассчитывает. Опасаясь гнева старика и сломленный упорством Жюльеты, граф решает отпустить ее к жениху, чем заслуживает благодарность крестьян.

Опера «Сонный порошок» напоминает по теме комическую оперу Николева «Розана и Любим», где говорится о господском произволе и о похищении барином крестьянской девушки. Так же, как и там, в переводной опере Крылова внезапное смягчение барина выглядит достаточно случайно и мотивировано боязнью гнева старого дяди. Несмотря на счастливый исход, пьеса никак не создает картины социального благополучия и настораживает зрителя. Следует иметь в виду, что ставилась опера «Сонный порошок» в разгар павловского царствования, в условиях чрезвычайно тяжелой общественной реакции.

Перевод оперы «Американцы» был заказан Крылову Соймоновым, но на сцене пьеса не появилась. Крылов не раз упоминает о ней в своем известном письме Соймонову, однако враждеб-

ное писателю театральное начальство упорно не желало поставить оперу. Она пролежала без движения двенадцать лет и была извлечена из архива приятелем Крылова Клушиным в 1800 году, в бытность его инспектором русской театральной труппы. Как сообщает Клушин в своем предисловии к изданию оперы, он «хотел поправить «Американцев», и выяснилось, что кроме стихов в ней не осталось ни строки, принадлежащей перу г. Крылова». Следовательно, опубликованный в собрании сочинений Крылова текст не может считаться принадлежащим только ему.

В Казацком была написана Крыловым также одноактная комедия «Пирог». Остроумная и веселая пьеса ставилась на домашней сцене, и автор был одним из актеров. Сюжет пьесы основан на том, что помещик Фатюев, сватающийся к Прелесте, в своем письме дает оценку невесты и ее родителей, уподобляя их достоинства высоким качествам присланного им роскошного пирога. Однако слуги Ванька и Даша съели начинку пирога, сравнения Фатюева звучат насмешкой, родители отказывают претенденту и отдают Прелесту за ее возлюбленного Милона.

Комедия «Пирог» в 1802 году была поставлена в Петербурге и Москве, появление ее звучало насмешливым протестом Крылова против засилья сентиментальных пьес, хлынувших на подмостки театров. В эти годы огромной популярностью пользовались пьесы Н. И. Ильина «Лиза, или Торжество благодарности» (1802), «Великодушие, или Рекрутский набор» (1803), В. М. Федорова «Любовь и добродетель» (1803), «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» (1803) и другие, им подобные, заглавия которых достаточно говорят об их содержании. Зрителям подносились сентиментальные идиллии на фоне добродетельной сельской жизни, им показывались картины торжества чувствительных сердец над сердцами порочными. Некоторые пьесы являлись просто инсценировками известных повестей — «Бедная Лиза» и «Наталья боярская дочь» Карамзина.

Крылов, не раз выступавший с критикой карамзинского сентиментализма, поднимает вновь эту тему в комедии «Пирог». В центре ее фигура барыни Ужимы. Она воспитана на сентиментальных романах и стихах, любой житейский факт примеряет на книжные образцы и больше всего любит «чувствительность». Она готова «затерзаться», глядя на страдания дочери, которую выдает за нелюбимого человека, но ее привлекает возможность утешить «несчастливого любовника». «Мы станем читать с ним вместе элегии, где бы была ночь, луна, звезды и блестящая слеза. Ах, я воображаю, что мы с ним зачувствуемся!»

Ужима не желает называться Маланьей Сысоевной, ее манит

«сентиментальный завтрак, под леском у ручейка», который «нежный соловей» должен украсить «своей гармонией...» В то же время эта сентиментальная дама достаточно практична и является хозяйкой в доме.

Роль Ужимы чрезвычайно удалась автору. Этот пародийный персонаж выполняет важную полемическую роль. Крылов, так остро высмеявший дворянский сентиментализм в «Каибе», имея непосредственной целью самого Карамзина, выступает теперь против его эпигонов и показывает, как смешны их притязания на «чувствительность».

Слуги в этой, как и в других комедиях Крылова, весьма критически оценивают своих господ и ясно определяют их недостатки и смешные стороны. Они видят глупость и фанфаронство Фатюева и «притворную скромность» Ужимы, «которая сошла с ума на романах и на песенках; в людях она ангел, а дома от нее никому покоя нет».

Но в то же время Крылов ни на минуту не дает забыть зрителю, что судьба слуг, крепостных людей целиком находится в господских руках. Их ежеминутно ожидают побои, и им приходится употреблять всю хитрость и остроумие для того, чтобы этого избежать.

По сравнению с разбитным дворовым Ванькой, слугой Фатюева, каким забитым и испуганным выглядит встреченный им крестьянин! Он способен давать только односложные ответы, уснащая речь словечками «мыл» («мол») и «сте»: «Безрыбные пруды-мыл? Это-сте» и т. д. На сцене он представлен работающим — рубит дрова — и торопится закончить тягостный для него разговор, чтобы вернуться к работе или, по крайней мере, уйти с глаз непрошеного пришельца.

Комедия «Пирог» лишена резких черт гротеска и карикатуры, свойственных ранним комедиям Крылова. Но по сравнению с ними она более насыщена бытовыми деталями. Юмор ее значительно мягче. В творчестве писателя эта комедия как бы подготавливает переход его к наиболее зрелым драматическим созданиям — комедиям «Модная лавка» и «Урок дочкам».

#### 4

После нескольких лет вынужденных скитаний Крылов вновь возвращается в литературу, с тем чтобы до конца своих дней не покидать поприща писателя. Смерть Павла I избавила кн. Голицына от опалы, новый царь назначил его генерал-губернатором

в Прибалтийские губернии. Вместе с ним в качестве секретаря отправился в Ригу Крылов. Он исполнял свои обязанности в течение двух лет и только в сентябре 1803 года вышел в отставку и приехал в Москву. Он решает целиком посвятить себя литературным трудам, пишет для театра и работает над баснями. В 1806 году в журнале «Московский зритель» появляется басня «Дуб и трость», и судьба Крылова-баснописца определяется окончательно. В том же году он поселяется в Петербурге. Имя его приобретает все более широкую известность.

В годы освободительной борьбы России с французской империей Наполеона I охвативший страну патриотический подъем нашел своего бытописателя в драматурге Крылове. Всегда близкие ему темы борьбы с галломанией, с дворянским жаргоном были вновь реализованы в драматической форме. В 1807 году были написаны комедии «Модная лавка» и «Урок дочкам», с большим успехом поставленные в театре. Интерес к ним сохранился и по настоящее время. В дни столетнего юбилея со дня смерти Крылова, в 1944 году, эти пьесы обошли ряд советских театров и были с интересом и сочувствием встречены зрителем. Патриотические чувства, владевшие автором, близки и понятны русским людям. Возросшее литературное мастерство Крылова значительно усилило художественное воздействие этих пьес и сделало их украшением русской сцены.

Белинский отмечал: «В 1807 году Крылов навсегда распрощался с театром, напечатав комедии: «Модная лавка» и «Урок дочкам». Эти комедии возбудили в публике того времени величайший восторг; в «Драматическом вестнике» даже напечатаны два стихотворные послания к Крылову. В самом деле, в этих комедиях много комизма, хотя и чисто внешнего, много остроумия; в первой автор нападает на магазинщиц из иностранок, во второй — на употребление французского языка».<sup>1</sup>

Комедия «Модная лавка» была напечатана в 1807 году и в 1816 году вышла вторым изданием. Материалы для этой пьесы были отлично известны автору.

Провинциальная помещица Сумбурова, приехавшая в столицу, жаждет одеться по последней моде. Препятствием ей служит муж, искренне ненавидящий все иностранное. Лестов, влюбленный в дочь Сумбурова Лизу, с помощью продавщицы модного магазина Маши пытается обеспечить свое счастье. Благодаря хитрости Маши ему удается добиться цели.

Тема модной лавки как средоточия мотовства и распущенно-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 586.

сти нравов занимала Крылова давно. В сжатом виде она изложена Крыловым в «Ночах», напечатанных в «Зрителе». Придворница и компаньонка владелицы французского модного магазина Маша рассказывает: «Если бы модные торговки жили одними уборами, то бы не вывозили так много денег в чужие края, но главный торг их состоит в том, чтобы украшать не одних женщин, но часто и мужей иных, которые иногда, не подзревая, отпускают своих жен в модные лавки себе за головным убором. Притом же эти честные француженки нередко доставляют случай модным девушкам видаться с своими любовниками и за это берут порядочную пошлину».

С этой точки зрения изобразил Крылов модную лавку и в своей одноименной пьесе, сохранив даже имя Маши, помощницы хозяйки-француженки. «Модного украшения» — рогов, то есть супружеской измены, боится Сумбуров, возражая против поездок жены к модным торговкам.

Главной чертой характеристики Сумбурова является то, что он враг всего иностранного. «Здесь люди? — восклицает он во французской лавке. — Нет, это пиявицы, которые сосут нашу кровь, обманывают нас, разоряют и после, уехавши с деньгами, нам же смеются». Он сердито отводит все ссылки своей жены на дворян, которые советовали одеваться у французов:

«Ох, они уж мне уши наколотили своим враньем; только тем и хвалятся, что у них все нерусское, все выписанное из Франции, да из Англии. Я думаю, они скоро будут к нам пузыри с английским воздухом выписывать, а ты затеваешь, чтобы и мы пошли по их следам. Нет, нет, этого не будет».

Сумбурова — степная помещица, щеголиха и кокетка, представляет один из вариантов типа, хорошо известного Крылову. Она с презрением относится ко всему русскому, гонится только за иностранным товаром и мечтает затмить своими французскими туалетами уездных барынь. Сумбурова готова дурно распорядиться судьбой падчерицы, выдав ее замуж за модника и мота Недошетова, не желая вникать в состояние его дел. Ради возможности поехать во французскую лавку она обманывает мужа, она может унижаться и льстить продавщице, готова отнять для себя наряды у падчерицы. Умственный и моральный уровень ее чрезвычайно низок.

Лестов — барин, привыкший удовлетворять все свои прихоти. Так, например, встретив препятствия в своих действиях, он начинает требовать помощи от Маши, обещая ей отпускную и три тысячи рублей. Давая слуге Андрею поручение, Лестов предупреждает: «Смотри ж, — или синенькую в руки, и позволение



двое суток пить без просыпу, или добрый солдатский прием, — понимаешь?»

«Деньги и палки, палки и деньги» — мера отношений между бариним и слугой, столь выразительно определенная Семеном в комедии «Урок дочкам», является единственной распространенной в дворянском обществе мерой.

Крылов по-прежнему с симпатией рисует фигуры крепостных людей, противопоставляя их владельцам-дворянам. Маша, крепостная сестры Лестова, является главной пружиной комедии, ее смекалка и изобретательность помогают влюбленным соединиться.

Слуга Сумбуrowa Антроп проводит свой век на запятках кареты. А ему хочется о многом узнать. Ему нужно общество, которого он лишен по своей должности. В пятом явлении первого действия Крылов превосходно передает эти настроения Антропа. Лестов желает послать привет своей возлюбленной, Антроп же хочет потолковать о том, что он увидел в модном магазине, о нарядах, которые господа носят в праздничные и будние дни. Претензии Антропа очень невелики: «Так, не дадут рта разинуть, — огорченно говорит он, — вот и стой там опять, как вкопанный. Уж куды, я чай, весело жить, кому говорить-то мешают...»

Уменьше строить занимательный сюжет укрепляется у Крылова. Он создает подлинно комические ситуации. Так, например, Крылов ставит в очень смешное положение чету Сумбуrowых: жена заперта в шкафу, где, как доносят полиции, хранятся контрабандные товары. Сумбуrow, неоднократно подшучивавший по этому поводу, должен сам отворить дверцы шкафа и вытаскивать свою модницу-жену, став, таким образом, посмешищем всего города. Его выручает Лестов. Он заставляет доносчика Трише отказаться от своего обвинения, получает руку Лизы, и Сумбуrow заканчивает пьесу восклицанием: «Я хочу, чтоб меж нами был всеобщий мир, только с тем условием, чтоб впредь на версту не подъезжать к французским лавкам».

На драматургическое мастерство, проявившееся в комедии «Модная лавка», обратили внимание современники. С. П. Жихарев в своем дневнике под датой 3 мая 1807 года записал разговор между литераторами, обсуждавшими, что лучше подходит для комедии — проза или стихи. Один из собеседников заявил, что «острое слово в стихах скорее врезывается в память». Против острословия в комедиях возразил А. С. Шишков. «Надобно, чтобы комедия возбуждала смех положением действующих лиц, а не остротами, — сказал он. — Возьмем в пример хотя бы сцену из «Модной лавки» Ивана Андреевича, когда провинциал-муж

находит в шкапу модного магазина, вместо предполагаемой в нем контрабанды, старуху, жену свою, в этой сцене нет ни одной остроты, а она заставляет хохотать от всей души». <sup>1</sup>

Современные отзывы о пьесе были весьма доброжелательны. «Автор употребил машины такие комические, что почти в продолжение всей пьесы смеешься... Характеры прекрасные, и притом пьеса написана чистым русским языком и весьма нравоучительно», — замечал рецензент журнала «Лицей». <sup>2</sup>

В упомянутом дневнике С. П. Жихарева 26 мая 1807 года есть запись о спектакле «Модная лавка»: «Наконец видел «Модную лавку» и посмеялся досыта. Как эта комедия ни хороша в чтении, но она еще лучше на сцене, потому что разыгрывается отлично. Рыкалов и Рахманова в ролях Сумбуровой и Сумбурова превосходны. Мало того, что они смешат, но вместе заставляют удивляться верности, с какою представляют своих персонажей... Жебелев очень удачно сыграл роль француза Трише, плута и аристократа... а о Пономареве, игравшем деревенского слугу Сумбуровых Антропку — нечего и говорить: это один из прежних знаменитостей русской сцены.

Непостижимо, как мастерски отделал он эту почти ничтожную роль Антропки.

Что за физиономия, какая фигура, какие ухватки, какая походка и какой разговор! Как уморительно снимает он с барыни салоп и носит его на руке! С каким любопытством и удивлением рассматривает вещи, напоказ выставленные в лавке: шляпки, чепчики и пр. и пр.»

Обычно недоброжелательный Ф. Вигель должен был также признаться: «Что могло быть веселее, умнее, затейливее... двух его комедий «Урок дочкам» и «Модная лавка», игранных в 1805 и 1806 годах?.. Можно ли было колче, как в них, осмеять нашу столичную и провинциальную галломанию? Во время частых представлений партер был всегда полон и наполнявшие его от души хохотали» <sup>3</sup>

«Драматический вестник» в № 1 за 1808 год поместил «Суждение о Модной лавке», подчеркнув, что она «достойна особого внимания» по своим качествам и одобрению зрителей. Автор «Суждения», прикрывшийся инициалом «А», отмечает и недостатки комедии. Они немногочисленны: характер Лестова «не

<sup>1</sup> С. П. Жихарев. Записки современника, т. II. Л., 1934, стр. 246.

<sup>2</sup> «Лицей», 1806, III, стр. 103.

<sup>3</sup> Записки Филиппа Филипповича Вигеля, ч. 3. «Русский архив». М., 1892, стр. 125.

довольно любезен, чтобы заставить зрителей за него бояться», ругательства, которыми обмениваются действующие лица, «иногда выходят почти из границ благопристойности»; Маша говорит двусмысленности и др. Но ход, комическая цель, завязка и слог пьесы признаются «достойными похвалы». Автор квалифицирует «Модную лавку» как комедию нравов, видит в этом ее значение и хвалит игру актеров.

Последняя по времени создания комедия Крылова «Урок дочкам» с новой силой поставила в поле зрения русского общества тему борьбы с галломанией. Она ответила развитию потребности уважения ко всему русскому, национальному, проявившемуся среди дворянской интеллигенции в трудные годы борьбы с Наполеоном.

Напечатанная в 1807 году, комедия тогда же, 18 июня, была поставлена на сцене. По отзывам, «эта очень забавная пьеса разыгрывалась прекрасно: Петрова и Белье в ролях дочек, Черникова (мать Софьи Васильевны Самойловой) — няня Василиса и Прытков — Семен, слуга, являющийся маркизом Глаголем, были уморительны».<sup>1</sup> За первой постановкой последовали другие, и комедия «Урок дочкам» много десятилетий не сходила с репертуара. С удовольствием смотрел ее и советский зритель в дни крыловского юбилея 1944 года.

Комедия «Урок дочкам» в восприятии зрителей, благодаря своему патриотическому характеру, встала в один ряд с такими произведениями, как трагедия Озерова «Дмитрий Донской». Как указывает исследователь, «в ряду сатирических комедий, которые нападали на галломанию дворянского общества, на слепое подражание всему иностранному, «Урок дочкам» выделялся своей подлинной тревогой за судьбы русской национальной культуры. Тема любви к родине, к родному языку, к родному быту проходит в пьесе основным лейтмотивом».<sup>2</sup> Эта мысль может быть подкреплена многочисленными примерами из текста комедии, героини которой гордятся худым знанием русского языка, ошибками в письме и сожалеют о необходимости носить в замужестве русское имя.

«Урок дочкам» заключается в следующем: помещик Велькаров, имевший неосторожность дать дочерям «модное образование», тщетно пытается отучить их от болтовни на французском языке и привить серьезное представление о своих обязанностях. Слуга проезжего барина Семен, знакомый горничной Велька-

<sup>1</sup> П. А р а п о в. Летопись русского театра, 1861, стр. 181.

<sup>2</sup> С. С. Д а н и л о в. Последняя пьеса Крылова. В сб. «Русские классики и театр». Л., 1947, стр. 175.

рова Даши, выдает себя за французского маркиза, и легковверные барышни впадают в обман. Они с восторгом наблюдают манеры гостя, восхищаются его достоинствами и умоляют поговорить с ними по-французски. Но Семену, не знающему ни одного иностранного слова, на руку запрещение Велькарова употреблять в его доме французский язык, и на этом мотиве основан в пьесе ряд комических ситуаций.

Когда обман разоблачен, Велькаров прощает обманщика за хороший урок, преподанный его дочкам, и отпускает с наградой.

Как и в «Модной лавке», Крылов здесь мастерски строит отдельные сцены. Такой сценой, например, открывается «Урок дочкам». Даша и Семен, встретившись после разлуки, наперебой стремятся рассказать друг другу о своих приключениях. Они оживленно спорят о том, кому говорить первым, а когда поочередно получают эту возможность, выясняется, что рассказывать, в сущности, нечего: каждый поступил в услужение к господам и вместе с ними приехал в деревню, не сделав никаких приобретений для свадьбы.

Даша служит горничной у Велькарова и его дочерей Феклы и Лукерьи. Последним она дает меткую выразительную характеристику. Получив «модное воспитание», барышни «всю родню и знакомых отвадили грубостями и насмешками... накликали в дом таких нерусей». Отец, задумав наказать их, увез в деревню и запретил говорить на французском языке, от чего они «как без хлеба сохнут». Желая добиться выполнения своих требований, Велькаров приставил к дочерям старую няню Василису, которая наблюдает за тем, чтобы барышни разговаривали только по-русски.

— Да неужели в них такая страсть к иностранному? — спрашивает Семен.

— А вот она какова, что они бы теперь вынули последнюю сережку из ушка, лишь бы только посмотреть француза, — отвечает Даша.

После минутного колебания Семен, помня о приказании Велькарова не говорить по-французски, решается выдать себя за ограбленного французского маркиза, который ехал в Москву и был остановлен разбойниками.

С большим мастерством Крылов в дальнейших сценах показывает «страдания» дочерей Велькарова, отлученных от светского общества. Они ничего не делают в деревне и, лишенные возможности говорить по-французски, чувствуют себя совсем несчастными. Няня Василиса опасается даже за их здоровье и уговаривает барина: «знать, может быть, их натура не терпит

русского языка, хоть уж не вдруг их приневоливай!» Настроения Лукерья и Феклы с особой выразительностью раскрываются в следующем диалоге:

Лукерья. Прекрасно! Божественно! с нашим вкусом, с нашими дарованиями, — зарыть нас живых в деревне; нет, да на что ж мы так воспитаны? к чему потрачено это время и деньги? Боже мой! когда вообразишь теперь молодую девушку в городе, — какая райская жизнь! По утру, едва успеешь сделать первый туалет, явятся учителя, — танцевальный, рисовальный, гитарный, клавикордный; — от них тотчас узнаешь тысячу прелестных вещей; тут любовное похищение, там от мужа жена ушла; те разводятся, те мирятся; там свадьба навертывается, другую свадьбу расстроили; тот волочится за той, другая за тем, — ну, словом, ничто не ускользнет, даже до того, что знаешь, кто себе фальшивый зуб вставит, и не увидишь, как время пройдет! Потом пустишься по модным лавкам; там встретишься со всем, что только есть лучшего и любезного в целом городе; заметишь тысячу свиданий; на неделю будет что рассказывать, потом едешь обедать, и за столом с подругами ценишь бабушек и тетушек; после домой — и снова займешься туалетом, чтоб ехать куда-нибудь на бал или в собрание, где одного мучишь жестокостью, другому жизнь даешь улыбкою, третьего с ума сводишь равнодушием; для забавы давишь старушкам ноги и толкаешь их под бока; — а они-то морщатся, они-то ворчат... ну, умереть надо со смеху! (Хочет.) Танцуешь, как полоумная; и когда случиться в первой паре, то забавляешься досадою девушек, которым иначе не удастся танцевать, как в хвосте. Словом, не успеешь опомниться, как уже рассветает, и ты полумертвая едешь домой. А здесь, в деревне, в степи, в глуши... Ах! я так зла, что задыхаюсь от бешенства... так зла, так зла, что... Ah! Si jamais je suis...<sup>1</sup>

Няня Василиса. Матушка, Лукерья Ивановна! извольте гневаться по-русски!

Лукерья. Да исчезнешь ли ты от нас, старая колдунья!

Фекла. Не убивственно ли это, милая сестрица! Не видать здесь ни одного человеческого лица, кроме русского, не слышать человеческого голоса, кроме русского?.. Ах, я бы истерзалась, я бы умерла с тоски, если б не утешал меня Жако, наш попугай, которого одного во всем доме слушаю с удовольствием. — Милый попенька! как чисто говорит он мне всякий раз: vous êtes une sottie.<sup>2</sup> А няня Василиса тут как тут, так что и ему слова по-французски сказать я не могу. Ах, если бы ты чувствовала всю мою печаль! Ah! ma chère amie!<sup>3</sup>

Няня Василиса. Матушка, Фекла Ивановна, извольте печалиться по-русски, — ну, право, батюшка гневаться будет.

По сравнению с Сумбуровым, который является только безоговорочным противником всего иноземного, Велькаров представляет собой более сложный образ. Он различает случаи, где «знание языка употребить и нужно и полезно», но лишен слепого преклонения перед всем иностранным. Он справедливо подготавливает многочисленных иностранцев, наводнявших сто-

<sup>1</sup> Ах! Если когда-нибудь мне придется... (франц.)

<sup>2</sup> Вы дура (франц.).

<sup>3</sup> Ах, мой дорогой друг! (франц.)

лицы, в их темном прошлом. «Кто меня уверит, — восклицает он, — чтоб в городе, в ваших прелестных обществах, не было маркизов такого же покрою, от которых вы набираетесь и ума, и правил?»

Очень удалась Крылову в комедии «Урок дочкам» фигура няни Василисы, крепостной Велькаровых, изображенной реалистическими чертами, с глубоким пониманием задуманного характера. Отношение Василисы к девушкам, за которыми она представлена наблюдать, слагается из несомненного сочувствия им и боязни послушаться барского приказа, воспретившего разговоры по-французски. Она является участницей семейной жизни помещика, живо реагирует на все, но по-своему понимает происходящее. Так, когда Семен-маркиз начинает рассказывать о своих несчастиях и барышни принимают плакать, им вторит няня Василиса, хотя ее разобрало горе по совсем другому поводу: «вспомнила про внука Егорку, которого за пьянство в рекруты отдали: ну, такой же был статный, как его милость».

Подчеркивая характеристики героев своих комедий, Крылов включает в речи слуг народные поговорки и пословицы: «едешь на день, а хлеба запасай на неделю» (Антроп), «Где тонко, тут и рвется» (Даша), «Смелым бог владеет» (Семен), «Ученье свет, а неученье тьма» (няня Василиса) и т. д. Реплики господ, обращенные к слугам, звучат резко и грубо: «Ротозей, распусти бельмы-то» (Сумбурова), «Ты, ротозей, что стоишь?», «Эге, да ты уж натянулся!» (Сумбуров), «Да провались ты сквозь землю», «Чтоб тебе оглохнуть» (Лукерья).

В журнале «Драматический вестник» в 1808 году было помещено «Письмо к г. Крылову», написанное Д. И. Хвостовым. Автор ободрял шаги Крылова на сатирическом поприще, звал его изобличать пороки и указывал конкретные цели сатиры.

Для дочек написав уроки,  
Крылов, ты после замолчал,  
И света модного пороки  
Пером своим не обличал.  
...Любимец муз! толь дар приятный  
Зачем напрасно потушать?  
И нрав смешной или развратный  
Шутя, остро не просвещать?

Но «просвещение нравов» давалось с большим трудом. Дворянское общество не желало принять на свой счет критики Крылова и не спешило расставаться со своим пристрастием к иностранному. Это пришлось отметить тому же «Драматическому вестнику» в стихах, посвященных «Уроку дочкам»:

Но что же прибыли имело представлень?  
 Переменил ли ты красавиц наших мненье?  
 ...Хотя ты их колол не в бровь, а прямо в глаз,  
 Урок полезный твой забыли в тот же час!  
 В нем странностей своих никем не замечая,  
 Ругают дочь тебя и мать полунагая;  
 Востали на тебя их дядя, брат, отец,  
 Все полурусские пустились, наконец,  
 Полуфранцузскими тебя бранить словами...<sup>1</sup>

В комедии «Урок дочкам» Крылов продолжает и развивает постоянную идею передовой русской литературы XVIII века, — просветительскую идею о необходимости воспитания достойных членов общества и слуг государства. Но вместе с нею Крылов разделяет и ограниченность просветителей. Не исправлять отдельные недостатки самодержавно-крепостнического строя, а разрушать его, чтобы строить новое, — к этому звал Радищев, критикуя просветителей. И в этом величие и сила Радищева.

Недостатки сатиры XVIII века (да и более позднего времени) были превосходно вскрыты и определены Добролюбовым: «Никогда почти не добирались сатирики до главного, существенного зла, не раздражались грозным обличением против того, от чего происходят и развиваются общие народные недостатки и бедствия».<sup>2</sup>

Примечательной чертой комедии Крылова является то, что слуги в них — умнее господ, подсказывают им поступки, принимают за них решения и благополучно женят своих хозяев, добиваясь и для себя выгодных условий. Вряд ли этот факт можно целиком объяснить литературной традицией, законами построения комедии, как нельзя счесть его и фактом случайным. Отрицательные оценки Крыловым дворянского общества достаточно известны, он заклеил его в своих комедиях, журналах и баснях. Нужно считать, что, изображая слуг — дворовых, недавних крепостных крестьян, — Крылов подчеркивал преимущества ума и характера простого русского человека, говорил о его способностях, о том, что в ряде случаев слуга, а не барин по своим качествам должен пользоваться тем, что положено господам только по праву рождения.

Речь слуг в комедиях Крылова всегда остроумна и весела, в ней рассыпаны насмешки над господами, остающиеся непонятыми ими. Так, когда граф приказывает Андрею осмотреть его туалет, тот отвечает: «Все в порядке, только бы голову не-

<sup>1</sup> «Драматический вестник», 1808, № 58, ч. 1, стр. 72.

<sup>2</sup> Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2. Гослитиздат, М. — Л., 1935, стр. 138.

множко... позвольте мне» («Сочинитель в прихожей», д. I, явл. 4).

Такую же игру слов Крылов вводит и в комедию «Проказники». Иван неудачно причесал Таратору. «Ну что ж ты будешь делать с моею головою?» — спрашивает она. «Да разве снова переделать, боярыня? — отвечает Иван. — А то ни к чорту не годится... Я заложу ее в бумажку (д. 1, явл. 1). На вопрос Тараторы, не знает ли Иван «чего-нибудь хорошенького в докторе Ланцетине, тот говорит: «Ну где мне его так знать, как вам, боярыня; мое дело холопское, я в нем ничего хорошего не вижу... он только лечил Петруху покойника да покойницу Дарью, а за нас еще, слава богу, ни за кого не принимался» («Проказники», д. I, явл. 1).

В пьесе «Урок дочкам» слугу Семена, назвавшегося французским маркизом, почитают таковым и провинциальный дворянин Велькаров, и его дочери. Речи мнимого маркиза, его манера держать себя ни в ком из них не вызывают сомнения. Только имя, которое наудачу выбрал для себя Семен — маркиз Глаголь, герой романа «Жизнь и приключения маркиза Г\*\*» — заставляет семью насторожиться. Поэволюение говорить по-французски вынуждает Семена поспешить с признанием в обмане, но очевидно, что если бы он присвоил себе какое-нибудь французское имя, успех его хитрости был бы обеспечен.

Крепостная девушка Маша в пьесе «Модная лавка» дурачит чету Сумбуровых, подсказывает Лестову способ действий и устраивает его свадьбу с Лизой, преодолевая ряд препятствий, выдвигаемых барским отношением Лестова к людям и его привычкой получать сразу все, чего он добивается.

Таков и Андрей, егерь графа, выведенный в комедии «Сочинитель в прихожей». Он дает советы своему барину и выглядит несравненно живее и сообразительнее его. Графа восхищает выражение Андрея о том, что он, граф, «вложил себе в голову четыре банки французской помады». Он считает, что это «новый термин и совершенно щегольской», и собирается ввести его в светское употребление. «Как это остро! — восхищается граф и тут же с завистью прибавляет: — И эти низкие твари так счастливы на выдумки! Ей-ей, и я лучше этого ничего не выдумываю» (д. I, явл. 2).

В изображении Крыловым людей низших классов, превосходящих по своим дарованиям господ — представителей дворянского общества и титулованных особ, сказывается устойчивый демократизм общественно-политических взглядов драматурга.



В 1806 году Крылов сочинил волшебную оперу «Илья-богатырь». Опера была положена на музыку композитором Кавосом и поставлена 31 декабря 1806 года с большой выдумкой и пышностью в декорациях работы Гонзаго.

Опера написана на исторический национальный сюжет, имеющий легендарный характер. Черниговский князь Владисил должен жениться на болгарской княжне Всемиле. Этому браку препятствует дочь кагана (князя) печенегов волшебница Зломека, желающая стать женой Владисила. Она похищает Всемилу и с помощью подвластных ей адских сил препятствует ее возвращению. На стороне Владисила волшебница Добрада и ее дочь Лена. После ряда испытаний возлюбленные соединяются, а печенегов, осадивших Чернигов, разбивает могучий богатырь Илья Муромец.

Опера «Илья-богатырь» была задумана Крыловым в обстановке патриотического движения, охватившего Россию в годы борьбы с Наполеоном. Напоминание о героической русской старине, о славном богатыре Илье Муромце, побеждающем огромные орды печенегов, прозвучало свежо и убедительно. Опера должна была толковаться зрителями как намек на злободневные военные события. Спектакль внушал уверенность в силе русского оружия, в преимуществах русского национального характера. Опера шла с большим успехом и долго жила на сцене. Отзывы современников содержат высокие оценки ее литературных и музыкальных достоинств.

Создавая национально-патриотический спектакль, Крылов выступал против привозного заграничного репертуара. В те годы большим вниманием столичного дворянства пользовались иностранные оперы с легкими венскими мелодиями, многочисленные «Русалки», в том числе переделанные на русский лад, собиравшие толпы зрителей. И вот «между Русалками восстал «Илья-богатырь», волшебная опера, которую написать упросили Крылова».<sup>1</sup>

Крылов воспользовался великим творческим наследием русского народа — его былинами. Он выбрал один из наиболее замечательных подвигов богатыря Ильи Муромца — его борьбу с Соловьем-рабойником и включил эту тему в сюжет своей оперы. Не условная «славянская мифология», бывшая в ходу среди части дворянской интеллигенции, считавшей себя патрио-

<sup>1</sup> Записки Филиппа Филипповича Вигеля, ч. 3. «Русский архив», 1892, стр. 130.

тически настроенной, привлекла Крылова, а глубокие родники истинного народного устного творчества, и нельзя не оценить по достоинству этого замечательного примера. Илья Муромец, тридцать лет сидевший сиднем, выступает против Соловья-разбойника, разоряет его гнездо на двенадцати дубах и, совершив этот подвиг, бросается на помощь Чернигову и разбивает печенегов. «Победа! Победа! Страх врагам правости!» — таков возглас Ильи Муромца, с которым он преодолевает труднейшие препятствия, воздвигнутые против него.

Комический элемент вносится в оперу фигурой княжеского шута Таропа. Это умный и ловкий парень, избравший свое занятие, как наиболее «прочное», ибо «языка ни вывихнуть, ни выломить нельзя». Тароп должен помочь Владисилу достать печенегенец, необходимый Илье Муромцу для победы над печенегами. Но княжеский шут не склонен к подвигам и самопожертвованию и легко поддается искушениям нечистой силы, на чем и строятся расчеты волшебницы Зломеки. Таропу удается выполнить свой долг благодаря помощи друзей. Природный ум и смекалка доставляют Таропу относительно независимое положение при княжеском дворе, однако и им он тяготеет, хотя предпочитает любому другому.

Сатирическими чертами обрисован приближенный Владисила — боярин Седырь. При изображении его Крылов дал волю своей постоянной неприязни к раболопной придворной среде, к знати и вельможеству. В первом действии Седырь произносит бессмысленную речь, обращенную к князю Владисилу, и у него вырастают ослиные уши. В третьем действии, похищенный по приказанию Зломеки для участия в кознях против Владисила, Седырь легко соглашается на измену черниговскому князю и удивляет чертей своим угодничеством и подхалимством. Обстоятельства придворной жизни, намеченные в сценах оперы, кажутся осуществлением характеристик из «Всеобщей придворной грамматики» Фонвизина. Седырь оставляет далеко позади придворное искусство беса Асмодея, который «с успехом образовал хитрейших льстецов и потакальщиков при многих азиатских дворах». Любопытен разговор Асмодея с боярином Седырем:

Асмодей. Как ты говоришь?

Седырь. С тем, кому до меня нужда, басом, а с тем, до кого мне нужда, дискантом, милостивый государь!..

Асмодей. Как ты кланяешься?

Седырь. Как кланяюсь? А кому, государь? Ибо нужно вам доложить, что прадедушка мой оставил дедушке 15 манеров кланяться; дедушка мой оставил после себя 42 манера, а батюшка мой, родитель, передал мне 134 манера, которыми я имею честь с успехом пользоваться...

А с м о д е й. Ну, любезный товарищ, скажи ж мне, какое кушанье ты более всего любишь?

С е д ы р ь. Я всегда более всего люблю то кушанье, которое мой князь жаловать изволит.

Трудно добавить что-либо к этой законченной характеристике чиновника и лакея.

Колоритная фигура Седыря, представителя низкопоклонной аристократической среды, весьма удалась Крылову и вносит оппозиционный элемент в содержание спектакля, показывая связь взглядов Крылова между ранним и более поздним периодами его творчества.

Несомненно, одним из наиболее значительных драматических произведений Крылова должна была явиться комедия в стихах «Лентяй». Она осталась незаконченной, сохранились отрывки текста первого действия, позволяющие судить о замысле пьесы в целом и о художественных ее достоинствах.

Комедия «Лентяй» писалась Крыловым до «Модной лавки», то есть в 1800—1805 годах. По свидетельству М. Е. Лобанова, Крылов сочинил три действия комедии под названием «Ленивый» и читал их у гр. Чернышева. «Замечательно, что герой комедии еще не являлся в продолжении первых трех действий и неизвестно, в котором действии вывел бы его сочинитель. Чтение этой комедии принесло величайшее удовольствие слушателям и автор был осыпан похвалами». <sup>1</sup> Если нельзя точно судить о том, насколько сохранившийся текст «Лентяя» является текстом комедии «Ленивый», о которой рассказывает Лобанов, то во всяком случае несомненно, что речь идет об одном и том же произведении. Известный нам Лентяй в первом действии и в отрывках второго также не появляется на сцене. И тем не менее он знаком зрителю, подробная характеристика его складывается из отношения к нему действующих лиц, из их высказываний.

Крылов изобразил фигуру лентяя-барича, являющегося в некотором роде прототипом Обломова. Лентул, честный и порядочный человек, испытывает отвращение к службе и деловому миру. Не имея нужды в заработке, он находит для себя возможным проводить свой век в халате и на диване.

Слуга Лентула Андрей в беседе с горничной Дашей так определяет его занятия:

Д а ш а  
Да ночью что ж он?  
А н д р е й  
Спит.

---

<sup>1</sup> М. Е. Лобанов. Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова. стр. 45.

Д а ш а  
А днем-то?  
А н д р е й

Почивает...

Мой лентюг рад изжить век целый на диване  
И раз в году едва бывает он в кафтане.  
Халат да туфли — вот и весь его наряд...

Лентул «не зол и не сварлив, отдать последние рад», «приветлив и учтив, притом и не невежа; рад сделать все добро, да только бы лишь лежа...»

Только крепостные отношения, с такой глубиной раскрытые Добролюбовым в его статье «Что такое обломовщина?», могли породить подобных героев.

Хороши стихи комедии. Точная, афористическая речь действующих лиц, остроумные реплики, живые диалоги показывают новую ступень овладения мастерством и подводят Крылова к великолепному стиху его басен.

Самобытный талант Крылова-драматурга, его борьба за создание национального демократического театра обеспечивают комедиям великого баснописца почетное место в истории русской драматургии. Незримые нити от Крылова тянутся к Грибоедову, Гоголю, Сухово-Кобылину, Островскому, он участвовал в закладке основ русской реалистической драматургии, в решении наиболее важных и первоочередных задач, стоявших перед русским искусством. Переход к басенному творчеству означал для Крылова величайшее расширение читательской аудитории, к которой он обращался с кругом мыслей и убеждений, развивавшихся в течение многих лет.

В литературе не раз указывалось на то, что басни Крылова в своем большинстве представляют собой драматические произведения, сцены в лицах, маленькие комедии, где каждое действующее лицо имеет свой язык и сюжетные функции. Подчеркивая эту особенность таланта Крылова, Белинский говорит, что если бы Крылов «явился в наше время, он был бы творцом русской комедии». Белинский указывал, что, например, басня «Крестьянин и овца» есть «поэтическая картина одной из сторон общества, маленькая комедийка, в которой удивительно верно выдержаны характеры действующих лиц, и действующие лица говорят каждое сообразно с своим характером и своим званием».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 574.

В басне Крылов сумел найти наилучшую форму для выражения своего величайшего дарования, наиболее прямой и верный путь к подлинно массовой аудитории. Огромный литературный опыт, накопленный им в годы молодости, все достижения его драматургической практики, лучшие достижения журнальной сатиры получили новое, истинно народное воплощение в баснях Крылова. Из тесных стен зрительного зала он выходит прямо к читателю, выступает от лица народа.

Под пером Крылова басни засверкали чудесными красками русских народных сказок, превратились в маленькие повести, драмы, комедии. Персонажи басен — хитрая лиса, глупая ворона, хищный волк — с детства живут в памяти каждого русского человека и помогают ему распознавать и определять то, что происходит в мире людских отношений. В баснях Крылова русский поэтический язык достиг подлинно народной простоты и озаменовал новую эру в нашей литературе. Народность крыловского языка во многом определяется органической связью его басен с фольклором. В свою очередь, многие строки его басен вошли в речь как пословицы и поговорки. Многогранность крыловской сатиры, наблюдательность автора, умение передать устойчивые черты человеческого характера превратили басни в бессмертные произведения.

Взгляды Крылова на драматургию и театр имеют просветительский характер. Прежде всего драматический писатель должен говорить истину и служить только ей, не кривя душой. Произведения его хороши, если они возбуждают в зрителе любовь к добродетели и отвращение к пороку. Особенную роль в театре играет сатира, с ее помощью нужно исправлять людей, улучшать нравы. От театральных пьес Крылов добивается правдоподобия: «автор не должен казаться чудотворцем, но подражателем природы», — утверждает он. Персонажи пьесы должны совершать поступки, участвовать в действии, а не только произносить монологи или обмениваться репликами. «На театре нравоучение должно извлекаться из действия», — говорит Крылов, и нельзя не видеть, что мысль эта полностью сохраняет свое значение и для нашего времени.

*А. В. Западов*





# ПРИЛОЖЕНИЯ





## ОСНОВНЫЕ ИЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКИХ ДРАМАТУРГОВ XVIII ВЕКА

Библиографических работ, в которых бы полностью были представлены издания русских драматических произведений XVIII века, не существует. Указания на отдельные издания можно найти в трудах В. С. Сопикова («Опыт российской библиографии», т. II—V. СПб., 1904—1906), Ю. Ю. Битовта («Редкие русские книги и летучие издания 18 века». М., 1905), А. В. Мезьер («Русская словесность с XI по XIX столетия включительно». СПб., 1896), в росписях книг из библиотек В. А. Плавильщикова, А. С. Смирдина, Д. Н. Шереметева. Богатый материал содержится в «Московских ведомостях» и в «Санкт-Петербургских ведомостях», а также в карточных каталогах государственной Публичной библиотеки и Библиотеки АН СССР (в последней — в Отделе редкой книги).

Имеются специальные собрания текстов драматических произведений XVIII столетия. Прежде всего, следует указать периодическое издание, выходившее в Петербурге при Академии наук с 1786 по 1794 год, — «Российский феатр, или Полное собрание всех российских феатральных сочинений» в сорока трех частях. Каждая часть содержала несколько пьес, иногда различного жанра. Нередко «Российский феатр» давал первую публикацию произведения. Имя автора называлось не всегда, авторские или от издателя предисловия к пьесам устранялись, иногда изменялись орфография и пунктуация по сравнению с первопечатным текстом.

Сорок три части «Российского феатра» — это самое полное собрание пьес XVIII века. В 1829 году в Петербурге вторым тиснением были отпечатаны две части «Российского феатра»: десятая и сороковая.

В последующие десятилетия отдельные собрания пьес XVIII столетия были очень редкими изданиями: в 1912 году в изд. «Универсальная



библиотека» вышла «Комическая опера XVIII века»,<sup>1</sup> в 1937 году шесть драматических произведений вошло в антологию русской литературы XVIII века, составленную и прокомментированную Г. А. Гуковским,<sup>2</sup> в 1950 году Ленинградским отделением издательства «Искусство» выпущена книга «Русская комедия и комическая опера XVIII века»<sup>3</sup> с большой вступительной статьей П. Н. Беркова. (В соответствующих разделах приложения будет дана характеристика текстов, печатаемых в этих собраниях драматических сочинений.)

В настоящей работе кратко охарактеризованы прижизненные издания драматических произведений М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, В. И. Лукина, М. М. Хераскова, Н. П. Николева, А. А. Аблесимова, И. А. Крылова, П. А. Плавильщикова, А. И. Клушина, В. В. Капниста и др., а также наиболее авторитетные издания XIX—XX веков и советские.

### М. В. ЛОМОНОСОВ

Перу М. В. Ломоносова принадлежат две трагедии, созданные им в самом начале 50-х годов XVIII столетия. Напечатаны они были сразу же: «Тамира и Селим» в академической типографии Петербурга в 1750 году, «Демофонт» — там же, в 1752 году. Впоследствии они вошли во II том первого Полного собрания сочинений в шести томах, предпринятого Академией наук в 1784—1787 годах, и публиковались во всех собраниях сочинений М. В. Ломоносова.<sup>4</sup>

Трагедиями Ломоносова был открыт и первый том «Российского феатра».

В конце XIX столетия под редакцией акад. М. И. Сухомлинова вышло первое научное издание произведений М. В. Ломоносова с объяснительными примечаниями. Тексты трагедий представлены здесь в их первой публикации,<sup>5</sup> в объяснительных примечаниях приводятся отзывы о постановках, критические суждения о содержании.

В советские годы была переиздана только одна трагедия — «Тамира и Селим».<sup>6</sup>

<sup>1</sup> «Комическая опера XVIII века». Изд. Универсальной библиотеки. СПб., 1912.

<sup>2</sup> «Русская литература XVIII века». Подготовка и редакция текста Г. А. Гуковского. ГИХЛ, Л., 1937.

<sup>3</sup> «Русская комедия и комическая опера XVIII века». Редакция и вступительная статья П. Н. Беркова. «Искусство», М. — Л., 1950.

<sup>4</sup> См., напр.: М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч. СПб., 1791—1794; то же. СПб., 1803—1804; Сочинения в трех томах, изд. А. Смирдина, т. I. СПб., 1847; то же, изд. 2. СПб., 1850 и т. д.

<sup>5</sup> Сочинения М. В. Ломоносова с объяснительными примечаниями акад. М. И. Сухомлинова, т. II. СПб., 1893.

<sup>6</sup> М. В. Ломоносов. Сочинения. ГИХЛ, М., 1957 (воспроизведен текст первой публикации); «Хрестоматия по русской литературе XVIII века», составл. А. В. Кокоревым (текст дан в отрывках).



Конечно так: о чём мне больше  
 сумневаться!  
 Уже пришел мой час со светом  
 расставаться.  
 Каких я радостей в победах  
 слышных жду?  
 Почто в желанный гроб толь  
 медленно иду.

Но меры правоты всегда ли  
 лъзя найти,  
 По коей к общему блаженству  
 мочь ийти,  
 Потребно множество монарху  
 проницанья,  
 Коль хочет он носить венец без  
 порицанья:  
 И, если хочет он во славе быти  
 тверд;  
 Быть должен праведен, и строг  
 и милосерд.  
 Уподоблятися правителям  
 природы,  
 Как должны подражать ему его  
 народы.  
 Но коей радости в победе ныне  
 жду?  
 Почто в желанный гроб толь  
 медленно иду?

Помимо этого, в последнем явлении убрано несколько реплик.

В 1748 году выходит первое издание трагедии «Гамлет». На последней странице дан список опечаток: «Погрешности». Но во всех последующих изданиях, в том числе и в Полном собрании всех сочинений трагедия перепечатана со всеми теми «погрешностями», которые были допущены при издании 1748 года. Между тем ряд опечаток имеет существенное значение. Например:

«Погрешности».

стр. 3. Ратуда мамка Офелина  
 стр. 6. Молящая тебе  
 стр. 19. Поборник истины  
 стр. 32. Что мне не дорого

Ратуда — наперсница Гертрудина  
 Молящая тебя  
 Рушитель истины  
 Что мне ни дорого

и т. д.

В 1751 году выходит третья трагедия Сумарокова — «Синав и Трувор», которая ко второму изданию 1768 года была вновь отредактирована, и в январском номере «Петербургских ведомостей» 1769 года появилось объявление о продаже «новоисправленной трагедии Сумарокова «Синав» по той же цене». <sup>1</sup> Исправления носили, в основном, редакторский характер. Так же, как и в «Хореве», сокращены многие слишком растянутые диалоги (прежде всего, любовные объяснения). Например, см. диалог Ильмены и Синава в третьем явлении первого действия, диалог Синава и Трувора в первом явлении второго действия; сильно сокращено последнее действие и т. д.

<sup>1</sup> «Санкт-Петербургские ведомости», 1769, 16 января, № 5.

Из разночтений приведем следующие:

«Синав и Трувор». СПб., 1751

Действие I, явл. 1

Ильмена

Я для ради тебя прияти смерть  
готова

Действие I, явл. 2

Ильмена

Сей лютой горести не может  
дух стерпеть  
Конечно, надлежит Ильмене  
умереть...

Действие II, явл. 2

Гостомысл

Когда, о Государь! с тобой она  
сопряжета...

Действие II, явл. 2

Гостомысл

Уж не осталось мне больше  
ничего  
Исполнить, для ради спокойства  
твоего.

Таким образом, правка носила стилистический характер.

В последующих изданиях «Синав и Трувор» печатался только во второй редакции.

В 1750 году вышло первое издание первой комедии Сумарокова «Тресотиниус», а в 1751 году напечатана четвертая трагедия «Артистона». И та и другая в последующих изданиях публиковались без исправлений. В 1765 году выходит комедия «Опекун».<sup>1</sup>

В конце 50-х годов Сумароков написал трагедию «Димиза», которую в 1768 году переделывает и публикует под названием «Ярополк и Димиза». Издается она почти одновременно в Москве и в Петербурге.

В том же 1768 году в типографии Академии наук печатаются трагедии «Вышеслав» и «Семпра», комедии «Лихоимец», «Три брата совместники», «Ядовитый».

<sup>1</sup> В книге П. Н. Беркова «Александр Петрович Сумароков» (Искусство, 1949, стр. 81) ошибочно сказано: «Опекун» был написан, как уже указывалось выше, в 1764—1765 гг., но в печать был отдан лишь в 1768 г., т. е. после первых «либеральных манифестов Екатерины...» Между тем издание «Опекуна» 1765 года имеется в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, шифр 8. 148. 6. 18 и зарегистрировано у Сопикова (№ 5529).

«Синав и Трувор». СПб., 1768

Действие I, явл. 1

Ильмена

Я для тебя уже прияти смерть  
готова...

Действие I, явл. 2

Ильмена

Пылай во мне любовь! не долго  
мне гореть,  
О солнце! скоро я тебя  
престану зреть!

Действие II, явл. 2

Гостомысл

Когда она твоей супругой  
назвется...

Действие II, явл. 2

Гостомысл

К склонению любви нет больше  
ничего,  
Для исполнения желанья  
твоего

В следующем, 1769 году выходят комедии «Нарцисс», «Приданое обманом»; и драма «Пустынный». <sup>1</sup>

В 1771 году отдельным изданием публикуется в Петербурге трагедия «Дмитрий Самозванец», в 1774 — «Мстислав».

В течение 1781—1782 годов, то есть уже после смерти А. П. Сумарокова, в типографии при Московском университете Н. И. Новиков издает десяти томное Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. III—VI томы составляют публикацию драматических произведений Сумарокова. Впервые именно здесь было напечатано несколько его комедий 50—70-х годов («Чудовищи», «Пустая ссора», «Рогоносец по воображению», «Мать — совместница дочери», «Вздорщица»). Расположение произведений по томам таково: в III томе напечатаны «Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор», «Артистона», «Семира», «Ярополк и Димиза»; в IV — «Вышеслав», «Дмитрий Самозванец», «Мстислав», оперы «Альцеста», «Цефал и Прокрис», драма «Пустынный»; в V томе — комедия «Опекун», «Лихоимец», «Три брата совместники», «Ядовитый», «Нарцисс», «Приданое обманом» и, наконец, в VI — «Рогоносец по воображению», «Мать — совместница дочери», «Вздорщица». <sup>2</sup> Вместе с указанными выше трагедиями М. В. Ломоносова, «Хорев» и «Гамлет» Сумарокова открывали первую часть «Русского феатра». Во вторую часть вошли трагедии: «Семира», «Артистона», «Ярополк и Димиза», «Синав и Трувор», в третью часть — «Вышеслав», «Дмитрий Самозванец», «Мстислав»; в пятнадцатую — восемнадцатую части комедии Сумарокова («Тресотиниус» — в XV, «Лихоимец», «Приданое обманом», «Вздорщица», «Ядовитый», «Чудовищи» — в XVI; «Нарцисс», «Опекун», «Три брата совместники» — в XVII; «Альцеста», «Цефал и Прокрис» — в XVIII).

В XIX веке переиздавались лишь отдельные драматические произведения А. П. Сумарокова («Дмитрий Самозванец». СПб., 1807; Избранные драматические произведения — «Хорев», «Синав и Трувор», «Опекун» — в серии «Русская классная библиотека», изд. А. Н. Чудиновым, СПб., 1893).

В последние десятилетия из девяти трагедий, двенадцати комедий, нескольких опер и либретто переизданы были в 1937 году «Синав и Тру-

<sup>1</sup> В «Описи Библиотеки... гр. Д. Н. Шереметева» за №№ 3103—3104 и 3105—3107 указываются издания этих комедий 1764 года. Но Сумароков в письме от 25 января 1769 года писал о «Приданом...», как о только что изданной комедии («Библиографические записки», т. I, 1958, № 14, стр. 430); И. Елагин в письме к Сумарокову от 14 февраля 1769 года (там же, стр. 428) писал, что им только что получен печатный экземпляр комедии «Нарцисс». В хранилищах Библиотеки АН СССР и Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина издания 1764 года обнаружить не удалось. Очевидно, либо лица, составлявшие «Опись», допустили неточность, либо в тексте оказалась опечатка.

<sup>2</sup> Во втором издании Полного собрания всех сочинений.. А. П. Сумарокова (М., 1787) расположение материала точно такое же.

вор»,<sup>1</sup> в 1950 году — «Ссора у мужа с женою»,<sup>2</sup> в 1954 — «Дмитрий Самозванец»,<sup>3</sup> в 1957 году — «Хорев», «Семира», «Дмитрий Самозванец». <sup>4</sup> В сокращении были напечатаны «Опекун» (хрестоматии по русской литературе XVIII века Гуковского и Кокорева) и «Рогоносец по воображению» (хрестоматия Кокорева).

## М. М. ХЕРАСКОВ

В конце 50-х — начале 60-х годов начинают выходить в свет драматические произведения М. М. Хераскова. В Москве в 1758 году появляется его трагедия в 3 действиях «Венецианская монахиня», которая без изменений вошла в VII часть «Российского феатра» (СПб., 1787), а в 1793 году, в Москве, вышла вторым изданием, на титульном листе значилось: «Издание второе, исправленное и умноженное самим сочинителем». (Ниже укажем некоторые разночтения.)

Вслед за «Венецианской монахиней» в типографии при Московском университете в 1761 году был отпечатан «Безбожник», в 1765 году — «Пламена», «Мартезия и Фалестра», в 1774 — «Борислав», драма в стихах «Ненавистник», «Друг несчастных», в следующем, 1775 году появилась его «слезная драма» «Гонимые», а в 1779 году — опера «Добрые солдаты». В 1782 году Херасков печатает «Идолопоклонников», которые в Москве в 1798 году выходят вторым отдельным изданием, в том же году напечатана и «Освобожденная Москва».

За исключением последней, все перечисленные произведения вошли в собрание пьес «Российского феатра»,<sup>5</sup> а в 1802 году были переизданы с дополнением новых в «Творениях М. Хераскова, вновь исправленных и дополненных».<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века. Л., 1937. Текст трагедии воспроизведен по последнему прижизненному изданию Сумарокова (СПб., 1768).

<sup>2</sup> «Русская комедия и комическая опера XVIII века» (Редакция текста П. Н. Беркова). Текст комедии публикуется впервые по писарской копии Российского театра.

<sup>3</sup> «Хрестоматия по русской литературе XVIII века» (составитель А. В. Кокорев, М., 1954).

<sup>4</sup> А. П. Сумароков. Избранные произведения. Большая серия «Библиотеки поэта» (Л., 1957). Редактор текста П. Н. Берков воспроизводил последние прижизненные издания Сумарокова.

<sup>5</sup> См.: «Российский феатр», ч. I—XLIII, СПб., 1786—1794; ч. IV, СПб., 1786 — «Пламена», «Мартезия и Фалестра», «Борислав», «Идолопоклонники, или Горислава»; ч. VII, СПб., 1787 — «Венецианская монахиня»; ч. VIII, СПб., 1787 — «Друг несчастных», слезная драма; «Гонимые», слезная драма; ч. X, СПб., 1786 — «Безбожник», «Ненавистник»; ч. XXVIII, СПб., 1789 — «Добрые солдаты».

<sup>6</sup> См.: «Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные», ч. IV—VI. М., 1802; ч. IV — «Пламена», «Мартезия и Фалестра»,

<i>Венецианская монахиня</i>	<i>Венецианская монахиня</i>	<i>Венецианская монахиня</i>
М., 1758	СПб., 1793	М., 1802
<i>Действие I, явл. 1</i>	<i>Действие I, явл. 1</i>	<i>Действие I, явл. 1</i>
Коранс	Коранс	Коранс
Вы стены, где моя любезная живет, Но ныне не моей, но Божией слывет...	Обитель, где моя любезная живет, Но ныне не моей, но божией слывет...	Вот стены, где моя любезная живет, Но ныне не моей, но Ангелом слывет.
<i>Действие I, явл. 2</i>	<i>Действие I, явл. 2</i>	<i>Действие I, явл. 2</i>
Коранс	Коранс	Коранс
Принять последний долг на свете от тебя, И окончить живот несчастливо любя	Принять последнее прощенье от тебя, И кончить томну жизнь несчастливо любя.	Принять последнее прощенье от тебя И кончить томну жизнь, к мученью полюбя.
<i>Действие 3, явл. последнее</i>	<i>Действие 3, явл. последнее</i>	<i>Действие 3, явл. последнее</i>
Мирозиз:	Мирозиз:	Мирозиз:
О! Боже, можно ль бед только вдруг снести?	О! Боже! можно ль бед только пере- нести?	О Боже! лзя ли зло такое перенести?
В сей крайности меня, о Боже, не покинь, Иль укрепи мой дух, или скорее вынь.	Коль горько видеть их! о Боже, дух мой вынь! Или несчастного спаси и не покинь!	Коль горько зреть на них! О Боже! дух мой вынь Иль бедного отца щедротой не покинь!

#### В. И. ЛУКИН

Первое печатное драматическое сочинение В. И. Лукина появилось в Петербурге, в 1763 году: «Менехмы, или Близнецы». Комедия в 5 д. Соч. Реньяра, с французского». В следующем году Лукин издает новый «вольный перевод» комедии Кампистрона «Ревнивый, из заблуждения выведенный», М., 1764. А в 1765 году в «Московских ведомостях» и «Санкт-Петербургских ведомостях» печатается объявление о продаже в книжных лавках «Сочинений и переводов В. И. Лукина». В первую часть «Сочинений и переводов» были включены две комедии — «Мот, любовью исправленный» (оригинальная комедия) и «Пустомеля» (переложение), во

«Борислав», «Идолопоклонники»; ч. V — «Цид, переделанная из трагедии П. Корнеля», «Юлиян отступник», «Освобожденная Москва», «Ненавистник»; ч. VI — «Друг несчастных», «Гонимые», «Милана», «Школа добродетели», «Извинительная ревность».

вторую — «Награжденное постоянство» и «Щепетильник». Все комедии снабжены авторскими предисловиями.

В конце того же 1765 года в «Санкт-Петербургских ведомостях» снова появляется объявление, что «В Академической книжной лавке продаются новонапечатанные комедии: «Мот, любовью исправленный» 60 коп.; «Награжденное постоянство» 70 коп.»<sup>1</sup>

26 декабря 1768 года в «Санкт-Петербургских ведомостях» напечатано сообщение о продаже новых переводов В. И. Лукина — комедий «Разумный вертопрах» (вольный перевод Буасси) и «Зять и тесть» (вольный перевод с комедии Кольме).

В 1769 году в Петербурге выходит «вновь исправленная и переложенная на российский нравы с комедии г. Ренара. — «Задумчивый», а в 1773 году типография Морского шляхетного кадетского корпуса печатает еще несколько переводов — переделок Лукина: «Вторично вкравшаяся любовь» (Марино), «Тимон нелюдим» (Делиля), «Притворный соперник» (Сен-Фуа) и «Выбор по разуму».

Три комедии В. И. Лукина — «Мот, любовью исправленный», «Щепетильник» и «Награжденное постоянство», — но уже без авторских предисловий, соответственно, вошли в XIX, XXXV и XXXVI части «Российского феатра».

В 1868 году П. А. Ефремов подготовил и издал «Сочинения и переводы В. И. Лукина и Б. Е. Ельчанинова. С портретом Ельчанинова и со статьею о Лукине А. Н. Пыпина». (СПб., 1868). В этом издании впервые собраны все драматические произведения Лукина (публикация дана по первопечатным текстам), в библиографических примечаниях, написанных П. А. Ефремовым, даются сведения и об изданиях сочинений и переводов Лукина, и о статьях и заметках о нем, встречающихся в различных сборниках, книгах, статьях.

В советские годы из произведений Лукина несколько раз был переиздан только «Щепетильник». В отрывках, с редакторскими пояснениями пропущенных мест, он был включен Г. А. Гуковским в «Хрестоматию по русской литературе» (Учпедгиз, М., 1935; 2-е изд. — Учпедгиз, М., 1937). В 1956 году эта комедия была вновь перепечатана А. В. Кокоревым, тоже в «Хрестоматию по русской литературе XVIII века» с указанием на одно различие между изданием 1765 года и изданием под редакцией П. А. Ефремова 1868 года.

В 1950 году «Щепетильник» был помещен в книге «Русская комедия и комическая опера XVIII века». Текст комедии взят из второй части «Сочинений и переводов В. Лукина» (СПб., 1965), специальная глава вступительной статьи П. Н. Беркова посвящена творческой деятельности Лукина-драматурга и характеристике русского театра 60-х годов XVIII века.

<sup>1</sup> См. «Санкт-Петербургские ведомости», 1765, 6 декабря, № 97; там же, 20 декабря, № 101.



## РУССКАЯ КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА XVIII ВЕКА

В 1772 году в «Досугах, или Собрании сочинений и переводов Михаила Попова» была напечатана его комическая опера «Анюта». Через несколько лет, в 1789 году без изменений ее текст помещен в XXVIII части «Российского феатра». В XIX веке она не переиздавалась, а в советские годы в отрывках «Анюта» была напечатана Г. А. Гуковским в «Хрестоматии по русской литературе XVIII века» (Л., 1937) и — полностью А. В. Кокоревым в составленной им «Хрестоматии по русской литературе XVIII века» (М., 1954, 2-е изд. — М., 1956).

Перу А. А. Аблесимова принадлежат три комических оперы: «Мельник — колдун, обманщик и сват», «Щастье по жеребью» и «Поход с непременных квартир». В 1780 году в Москве отдельным изданием вышла опера «Щастье по жеребью», а в 1782, 1785 годах в Москве же «Мельник — колдун, обманщик и сват». В 1789 году вместе с операми Княжнина «Мельник...» был помещен в XX части «Российского феатра», а в 1792 году вновь издан отдельной книжкой в Петербурге. Известно петербургское и московское издание этой оперы 1817 года, издание в Орле 1821 года, в Петербурге — 1831 и т. д. В 1849 году в Петербурге вышли «Сочинения... А. Аблесимова», куда были включены и «Щастье по жеребью» и «Мельник...». Текст, в основном, берется по первым прижизненным изданиям автора, но при перепечатке допущено множество опечаток, многие слова даны в современном издателям написании, а все это, несомненно, снижает ценность издания.

В конце XIX века «Мельника...» вновь неоднократно переиздавали, а в советские годы он в отрывках был напечатан в хрестоматии, составленной Г. А. Гуковским, и полностью — в книге П. Н. Беркова «Русская комедия и комическая опера XVIII века», в хрестоматии А. В. Кокорева. В этих последних изданиях воспроизводится текст первых публикаций с сохранением орфографии и пунктуации. «Поход с непременных квартир» был впервые опубликован П. Н. Берковым в «Театральном наследстве» в 1956 году.<sup>1</sup>

Опера М. А. Матинского «Санкт-Петербургский гостиный двор» впервые была напечатана в Москве в 1791 году в типографии Решетникова. В 1792 году в Петербурге появилась новая редакция этой оперы, с измененным самим автором заглавием — «Как поживешь, так и прослынешь, или Забавное зрелище с песнями». (СПб., 1792). В издании 1792 года тексту оперы предпослано небольшое авторское «Предупреждение». В 1799 году вышло третье издание оперы с прежним ее заглавием: «Санкт-

<sup>1</sup> «Театральное наследство», т. I. «Искусство», М., 1956, стр. 189—224.

Петербургский гостинный двор». Это издание считается наиболее полным и интересным с точки зрения языка изложения. М. А. Матинский отказался от изменений, внесенных им во второе издание, — сглаживания речи отдельных персонажей, действие из дома Сквалыгина перенесено в Гостинный двор.

В 1890 году в Одессе опера была издана в первой редакции с заглавием «Как поживешь, так и прослывешь». В советских изданиях комическая опера М. А. Матинского печатается по третьему изданию, как наиболее цельному в художественном отношении (см. «Русская комедия и комическая опера XVIII века»<sup>1</sup> и «Хрестоматия по русской литературе XVIII века», сост. А. В. Кокоревым).

В конце 80-х годов XVIII века в печати появились три комические оперы К. Д. Горчакова: «Калиф на час», комическая опера в четырех действиях... в Москве печатано в театральной типографии у Хр. Клаудия, 1786 года»; там же издана «Щастливая тоня», а в 1788 году в Калуге — «Баба-Яга, комическая опера в трех действиях и с балетом».

В 1788 году в XXVI части «Российского феатра...» была напечатана опера «Калиф на час». Другие издания указанных опер нам неизвестны.

В 1793 и 1794 годах в Калуге печатаются несколько комических опер В. А. Левшина: «Свадьба господина Волдырева» (Калуга, 1793), «Король на охоте» (Калуга, 1793), «Мнимые вдовцы» (Калуга, 1794) и «Своя ноша не тянет» (Калуга, 1794). В том же 1794 году эти оперы были без изменений перепечатаны в XLII и XLIII частях «Российского феатра».<sup>2</sup>

Помимо названных, укажем еще две комические оперы, принадлежащие перу Н. А. Львова и И. Юкина: Н. А. Львов. Ямщики на подставе. Тамбов, 1788; И. Юкин. Колдун, ворожея и сваха. М., 1789.

## Д. И. ФОНВИЗИН

Когда был впервые опубликован «Бригадир» — не совсем ясно. Указываются даты 1783 и 1786 годов. Наиболее известным и распространенным был текст, опубликованный в 1790 году в XXXIII части «Российского

<sup>1</sup> В комментариях неправильно указано, что первое издание было в 1790 году, а второе — в 1791.

<sup>2</sup> См.: «Российский феатр», ч. XLII, СПб., 1794 — «Король на охоте», «Свадьба г. Волдырева», «Своя ноша не тянет»; ч. XLIII, СПб., 1794 — «Мнимые вдовцы».

феатра», с которого перепечатывались последующие издания.<sup>1</sup> В 1894 году Н. С. Тихонравов в «Материалах для полного собрания сочинений Д. И. Фонвизина» (СПб., 1894) напечатал «Бригадира» по рукописи, названной им «сценической». В подстрочных примечаниях он привел варианты, обнаруженные при сопоставлении рукописи с печатными текстами 1786 и 1830 годов издания. «Сценический» текст несколько отличается от печатных. Это стилистически более усовершенствованная редакция.

Но в изданиях конца XIX — начала XX века<sup>2</sup> и в ряде советских<sup>3</sup> текст перепечатывался из «Российского феатра». П. Н. Берков в 1950 году в книге «Русская комедия и комическая опера XVIII века» печатает «Бригадира» по той же рукописи из собрания акад. Н. С. Тихонравова, по которой комедия была напечатана в 1895 году в «Материалах для полного собрания сочинений Д. И. Фонвизина». В том же году его повторяет издательство «Искусство» («Бригадир». М. — Л., «Искусство», 1950).

Самым популярнейшим из драматических произведений XVIII века, если судить по количеству изданий, является комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль».

Впервые она была напечатана в Санкт-Петербурге в вольной типографии у Шнора, в 1783 году. На титульном листе значилось: «Недоросль», комедия в пяти действиях. Представлена в первый раз в Санкт-Петербурге сентября 24 дня 1782. Продается у Кластермана, против адмиралтейства, в доме мещанского клуба № 106». На оборотной стороне титула рядом с именами «лиц» стояли и имена первых исполнителей ролей. В 1788 году это издание было повторено.

Без изменения,<sup>4</sup> в 1789 году комедия вновь перепечатывается в XXI части «Российского феатра». В 1790 году в Москве, в вольной типографии А. Решетникова, выходит новое «второе издание с поправлением». К числу «поправлений» относятся две довольно значительные вставки в диалог Стародума и Софьи во втором явлении четвертого действия, которых не было в первом издании.

Со фья. Возможно ль, дядюшка, чтобы были в свете такие жалкие люди, в которых дурное чувство родится точно от того, что есть в других хорошее. Добродетельной человек сжалиться должен над такими несчастными.

Стародум. Они жалки, это правда; однако для этого добродетельной человек не перестает идти своей дорогой. Подумай ты сама, какое было

---

<sup>1</sup> См. напр.: «Бригадир». СПб., 1828; то же, 1838; то же, 1880; то же, 1887; то же, 1888; то же, 1893 и др.

<sup>2</sup> См. напр.: «Бригадир», СПб., 1896; то же, 1912 и др.

<sup>3</sup> См. напр.: «Бригадир». «Недоросль». Подготовка текста и примеч. А. В. Западова. Лениздат, 1950; то же. М. — Л., Детгиз, 1952; «Бригадир». «Недоросль». М., Гослитиздат, 1950; то же, 1954 и др.

<sup>4</sup> Исключение составляет только оборот титула. Вместо «Лица» — стало: «Действующие лица» и убраны фамилии первых исполнителей.

бы несчастье, ежелиб солнце перестало светить для того, чтоб слабых глаз не ослепить?

Софья. Да скажите ж мне пожалуйста, виноваты ли они, всякой ли человек может быть добродетелен?

Стародум. Поверь мне. Всякой найдет в себе довольно сил, чтоб быть добродетельну. Надобно захотеть решительно, а там всего будет легче, не делать того, за чтоб совесть угрызала.

Софья. Кто ж остережет человека, кто его не допустит до того, за что после мучит его совесть?

Стародум. Кто остережет? тоже совесть. Ведай, что совесть, как друг всегда остерегает прежде, нежели как судья наказывает.

Софья. Так поэтому надобно, чтоб всякой порочной человек был действительно презрения достоин, когда делает он дурно, зная что делает. Надобно, чтоб душа его была очень низка, когда она не выше дурнова дела...

Стародум. И надобно, чтоб разум его был не прямой разум, когда он полагает свое счастье не в том, в чем надобно (стр. 94—95).

И далее, через две реплики, вместо слов Софьи — «Возможно ль, дядюшка, чтоб такие истины не для всех сердец чувствительны были? Неужели об них никто не размышляет? Где ж ум, которым так величаются» — вставлено:

Софья. Как это справедливо! как наружность нас ослепляет! мне самой случилось видеть множество раз, как завидуют тому, кто у двора ищет и значит...

Стародум. А того не знают, что у двора всякой что-нибудь да значит, и чего-нибудь да ищет. Того не знают, что у двора все придворные и у всех придворные. Нет! тут завидовать нечему. Без знатных дел, знатное состояние ничто.

Софья. Конечно, дядюшка! и такой знатной никого счастливым не делает, кроме себя одного.

Стародум. Как! а разве тот счастлив, кто счастлив один? Знай, что как бы он знатен ни был, душа его прямова удовольствия не вкушает. Вообрази себе человека, который бы всю свою знатность устремил на то только, чтоб ему одному было хорошо, которой бы и достиг уже до того, чтоб самому ему ничего желать не оставалось. Вить тогда вся душа его занялась бы одним чувством, одною болезнью, рано или поздно сверзиться. Скажи ж, мой друг, счастлив ли тот, кому нечего желать, а есть чего бояться?

Софья. Вижу, какая разница казаться счастливым и быть действительно. Да мне это непонятно, дядюшка, как можно человеку все помнить одного себя? Неужели не рассуждают, чем один обязан другому? Где ж ум, которым так величаются?

Последующие издания — М., 1800, СПб., 1800, СПб. 1817 и др. повторяют издание 1790 года.

В 1830 году в Москве вышло Полное собрание сочинений Д. И. Фонвизина. Текст «Недоросля» был напечатан с большими новыми вставками и изменениями.<sup>1</sup> Кроме того, во многих случаях исправлено написание

<sup>1</sup> Мы не приводим разночтений, т. к. они все указаны Н. С. Тихомировым в «Материалах для полного собрания сочинений Д. И. Фонвизина». СПб., 1894.

ряда слов, отдельных выражений в соответствии с грамматическими нормами конца 20-х годов XIX века. Например:

«Недоросль», СПб., 1783

Ища он же и спорит  
Да первое портной  
...скорей же по рукам  
Я воображаю все его достоинства...  
Я те потешу, поучусь...

«Недоросль», СПб., 1830

Еще он же и спорит...  
Да первой-то портной...  
...скорей же по рукам...  
Я воображаю все его достоинства.  
Я тебя потешу, поучусь...

В предисловии к I тому говорилось, что издатель — Бекетов — располагал рукописным наследием Фонвизина. Текст издания 1830 года, так наз. «бекетовского», был повторен в Сочинениях, письмах и избранных переводах Фонвизина под ред. П. А. Ефремова (СПб., 1866) и в Первом полном собрании сочинений Д. И. Фонвизина (СПб. — М., 1888). В библиографических заметках к тому П. А. Ефремов очень кратко характеризовал различные издания «Недоросля», указывая разночтения, особо останавливаясь на «бекетовском».

Тихонравов в «Материалах для полного собрания сочинений Д. И. Фонвизина» перепечатал текст первого издания «Недоросля», в примечаниях полностью привел разночтения различных редакций — московской рукописи, издания 1788 года, и «бекетовского». Издания 1790 года Тихонравов не касается, хотя именно оно было первым изданием «с поправлением». В примечаниях указано, что так наз. «московская» рукопись представляет собой список конца XVIII века с авторскими исправлениями. К числу авторских поправок относятся и две большие вставки в диалог Стародума и Софьи, приведенные нами, которые вошли в печатный текст 1790 года.

Комедия на протяжении XIX—XX веков издавалась очень часто. До 1880 года она выходила приблизительно через три-пять лет, а с 1880 — ежегодно. Было даже издание, в котором комедии Фонвизина поместили вместе с комедиями Екатерины II: «Екатерина II и Фонвизин. Комедия нравов». М., 1903.

Комедия «Недоросль» явилась и одним из первых произведений классической литературы, вышедших в свет в первые годы советской власти.

Известны, например, такие издания комедии: «Недоросль», М., 1918; то же, М. — Пг., 1923; то же, Л., 1927 и т. д. В Париже в 1921 году под редакцией И. А. Бунина выходит сборник пьес, в который вошли «Бригадир», «Недоросль», «Ябеда» и «Горе от ума». Первые советские издания были более полными, нежели последующие в серии «Школьная библиотека классиков» (М., 1933) и издания Детгиза (Л., 1935; Л., 1936 и т. д. Редакция текста и предисловие Г. А. Гуковского). Последние повторяют с небольшими разночтениями текст 1783 года. В 1937 году Г. А. Гукон-

ский в «Русской литературе XVIII века» перепечатывает «Недоросля» в издании 1790 года. Эта редакция сохраняется и в других изданиях до публикации комедии П. Н. Берковым в 1950 году в книге «Русская комедия и комическая опера XVIII века». П. Н. Берков восстанавливает то, от чего, начиная с Бекетова, отступили издатели и редакторы текста комедии, — восстанавливает фонвизинское написание слов и целых выражений; через написание сохранена особенность произношения. В основу его положено издание 1783 года с дополнениями, сделанными по рукописи, которую Тихонравов называл «московской», а Берков — «театральной». Эта рукопись была в руках Фонвизина и сохранила авторские пометки.

В дальнейшем текст, опубликованный П. Н. Берковым, повторяют и при переиздании комедии в издательстве «Искусство» (Л., 1950), и в Детгизе (Л., 1952; то же, 1956), и в издательстве «Московский рабочий» (М., 1953). Исключение составляет Государственное издательство художественной литературы, которое выпустило в 1954 году «Недоросль», воспроизведя целиком издание 1830 года, со всем модернизированным написанием слов, которое сделал Бекетов.

#### Я. Б. КНЯЖНИН

В Петербурге в 1787 году по повелению Екатерины II на казенный счет было напечатано четырехтомное собрание сочинений Якова Княжнина. Первый и второй томы составили трагедии — «Дидона» (СПб., 1769). «Титово милосердие», «Рослав» (СПб., 1784), «Владисан» (СПб., 1786), «Владимир и Ярополк» и «Софонизба». В третий и четвертый томы вошли комедии — «Хвостун» (опубликованный в т. X «Российского феатра» в 1786 году), «Несчастье от кареты» (СПб., 1779, СПб., 1782), «Сбитенщик», «Скупой», «Неудачный примиритель» и «Притворно-сумасшедшая». В 1788—1790-х годах большая часть из названных произведений была снова напечатана в «Российском феатре»: ч. XXIV — «Несчастье от кареты»; ч. XXX — «Скупой»; ч. XXXII — «Дидона», «Титово милосердие», «Владисан»; ч. XXXIV — «Софонизба». В 1793 году были опубликованы комедия «Чудаки», которую в следующем году перепечатали в XLI части «Российского феатра», и трагедия «Вадим Новгородский». «Вадим Новгородский» одновременно (в 1793 году) печатался и отдельным изданием при Академии наук в Петербурге, и в XXXIX части «Российского феатра», но вскоре же по сенатскому указу почти весь тираж был уничтожен.

В 1802—1803 годах с добавлением пятого тома, в котором печатались комедии «Чудаки», «Траур», «Мужья — женихи своих жен», выходит второе издание «Сочинений Якова Княжнина». Это же издание в 5 частях повторяется в 1817—1818 годах, а затем в 2 томах выходит в Петербурге

(изд. А. Смирдина) в 1847—1848 годах. Первый том составляют драматические произведения, опубликованные прежде в 5 частях.

Все указанные собрания сочинений Княжнина выходили без текста сожженной трагедии.

Только в 1871 году с пропуском в четвертом явлении второго действия четырех строк

Самодержавие повсюду бед содетель  
Вредит и самую чистейшу добродетель  
И, невозбранные пути открыв страстям,  
Дает свободу быть тиранами царям

«Вадим Новгородский» был снова напечатан в «Русской старине». В этом же году изданы отдельные оттиски из «Русской старины» с полным текстом трагедии. В 1901 году «Вадима Новгородского» снова с пропуском тех же строк из четвертого явления второго действия печатает А. Е. Бурцев в книге «Библиографическое описание редких и замечательных книг» (СПб., 1901), а в 1914 году полностью, но тиражом лишь в 325 экземпляров, публикует Саводник («Вадим Новгородский», трагедия Я. Княжнина. С предисловием В. Саводника. М., 1914).

В предисловии (стр. XXI) указываются «немногочисленные и мало существенные различия» между отдельным изданием «Вадима Новгородского» 1793 года и его перепечаткой в XXXIX части «Российского феатра». В основу публикации 1914 года положен текст первого издания с некоторыми исправлениями, внесенными В. Саводником на основании «одной старой рукописи, содержащей не мало отступлений от печатного текста». В подстрочных примечаниях даны все разночтения с текстом 1793 года.

Г. А. Гуковский считал указанную Саводником рукопись не вполне авторитетным источником и при включении «Вадима Новгородского» в издание «Русская литература XVIII века» пользовался первопечатным текстом.

Кроме «Вадима Новгородского» в советских изданиях были опубликованы в отрывках «Несчастье от кареты» и «Хвастун» в хрестоматиях, составленных Г. А. Гуковским и А. В. Кокоревым, и полностью текст «Несчастья от кареты» — П. Н. Берковым в кн. «Русская комедия и комическая опера XVIII века».

## Н. П. НИКОЛЕВ

Из драматических произведений Н. П. Николева в печати первой появилась «Розана и Любим, драма с голосами, в четырех действиях. Сочинена в 1776 году» (М., 1781). Издание было снабжено «Объяснением», в котором Николев характеризовал театральную судьбу своей оперы и по-

лемизировал с теми, кто пытался обвинить драматурга в заимствовании из французских пьес. В 1787 году текст оперы был переиздан в Москве, но уже без «Объяснения» и с незначительными поправками. Например:

В изд. 1781.

*Действие I, явл. 4*

Лесник. То-то и оно-то, что не скоро в западно-то посунется...

В изд. 1787.

*Действие I, явл. 4*

Лесник. То-то и оно-то, что не скоро в капкан-то посунется...

В 1788 году «Розана и Любим» была во второй редакции напечатана в XXII части «Российского феатра» (СПб., 1788) и впоследствии переиздана лишь в наше время. В 1950 году Кокорев в «Хрестоматии по русской литературе XVIII века» (в сокращении) перепечатал текст второго издания оперы, в 1950 году «Розана и Любим» в первой редакции с «Объяснением» была включена П. Н. Берковым в книгу «Русская комедия и комическая опера XVIII века».

Кроме «Розаны и Любима» отдельным изданием вышли комедия «Опекун-профессор, или Любовь хитрее красноречия» (М., 1782) и опера «Точильщик» (М., 1783). Остальные произведения Николева публиковались только в «Российском феатре»: ч. V (СПб., 1787) — «Пальмира», «Сорена и Замир»; ч. XV (СПб., 1787) — «Самолюбивый стихотворец»; ч. XXII (СПб., 1788) — «Розана и Любим», «Приказчик», «Феникс», «Точильщик»; ч. XXIII (СПб., 1788) — «Испытанное постоянство»; ч. XXIV (СПб., 1788) — «Опекун-профессор, или Любовь хитрее красноречия»; ч. XXXV (СПб., 1790) — «Попытка не шутка, или Удачный опыт».

Из перечисленных в советских изданиях, кроме «Розаны и Любима» (в сокращении), была напечатана трагедия «Сорена и Замир» (в «Хрестоматии по русской литературе XVIII в.», сост. А. В. Кокорев, М., 1956).

## В. В. КАПНИСТ

Комедия В. В. Капниста «Ябеда» первым изданием вышла в 1798 году. На титульном листе значилось: «Ябеда», комедия в пяти действиях. С дозволения Санктпетербургской цензуры. В Санкт-Петербурге, 1798. Печатано в Императорской типографии Иждивением г. Крутицкого».

Несмотря на то, что цензура внесла много исправлений и сделала много вычерков из рукописного экземпляра, комедия и в таком виде была запрещена к постановке и изъята из продажи вскоре же после ее публикации. Первое издание сделалось библиографической редкостью.

В 1849 году Смирдин в Петербурге печатает «Сочинения Капниста», которые открываются «Ябедой». Текст комедии перепечатан с издания 1798 года с внесением в него некоторых изменений не только стилистического



характера, но и смыслового. В шестом явлении второго действия, очевидно цензурой, устранено несколько реплик:

«Ябеда». СПб., 1798.

Действие II, явл. 6

Бульбулькин

Ну! проповедь! —  
Прямой поп этот всех обидчик  
Не жди конца, когда о взятках он  
начнет.

Фекла

А сам ведь и с живых и с мертвых  
он дерет.

Кривосудов

Родись, крестись, женись, умри,  
грешь, иль кайся,  
А кошельком за все с ним на  
чисто квитайся.

Паролькин

Да ведь питает он себя от алтаря.

Хватайко

Мы ж из насущнаго лишь служим  
у царя.

Радбын

Но пра-прав-право он без при-чи-  
чи-чины...

Довольно большое число реплик пропущено и в седьмом явлении третьего действия:

«Ябеда». СПб., 1798.

Действие III, явл. 7

Бульбулькин

Да по работе как уж не узнать  
творца?

Хватайко (пост)

Бери, большой тут нет науки;  
Бери, что только можно взять.  
На что ж привешены нам руки?  
Как не на то, чтоб брать?

Все (повторяют)

Братъ, братъ, братъ

«Сочинения». СПб., 1849.

Действие II, явл. 6

Бульбулькин

Ну, проповедь! — Прямой этот  
всех обидчик...

Пропущено

Радбын

Но пра-прав-право он не без при-  
при-чи-чи-чины.

«Сочинения». СПб., 1849.

Действие III, явл. 7

Бульбулькин

Да по работе как уж не узнать  
творца?

Пропущено

Наумыч

...и драть.

Хватайко

Ведь без указа нам не стать  
половицу ломать;  
котора говорит: что взято, то  
свято!  
Все (повторяют) То свято!

Кривосудов (поет)

Но нада, чтоб уйти прижимки,  
И чтоб не оплошать;  
Перчатки-невидимки  
На миг не скидавать.

Хватайко (поет и все  
аккомпанируют)

Бери, большой тут нет науки;  
и проч.

Кохтин

Но под шумок-ат я без бета,  
как без шляпы.

Паролькин (Наумычу)

Да слышь, укороти вот эти хищны  
лапы.  
Ты доберешься так и до последних  
крох;  
Уж в проигрыше я почти что сот  
до триох.

Наумыч

Да наши деньги ведь из вашего  
кармана...

Бульбулькин

Вы вспомните лишь им Федота  
иль Богдана.  
То щастие тотчас возмет к вам  
оборот.

Паролькин

Поди с Федотом прочь: ему  
слышь не везет;  
И хлап уж проиграл. Так к даме  
я пригнуся  
Еще хоть раз.

Атуев

Постой: а я так уцепился за хлапа

Пропущено

Наумыч (по знаку Праволова  
делает талию фос)

Хлапа я что хлопну, то убью.

Паролькин

Фальшива талия. — Ну, заплати ж  
мою!

Атуев

Мои две пароли.

Хватайко

Мне за туза с транспортом.

Радбын

И ба-ба банк чи-чист.

Паролькин

На силу с этим чортом  
Мы сладили.

Праволов

А что, охватили?

Пропущено

Праволов

А что, схватили?

В следующих изданиях 80—90-х годов<sup>1</sup> этот текст восстановлен, а в издании 1907 года<sup>2</sup> снова снят.

Мы не останавливаемся на более мелких разночтениях между изданиями 1798, 1849 и четырьмя изданиями Суворина, т. к. все они приведены Г. З. Кундевичем в его статье «Ябеда», комедия В. В. Капниста», помещенной в Известиях ОРЯС, т. XI, 1906, кн. 3, стр. 205—258.

Не отличается от «суворинских» изданий текст комедии, выпущенный в Киеве, в 1893 году, в серии «Библиотека Крошка». В 1921 году вместе с упоминавшимися ранее комедиями Фонвизина «Ябеда» была переиздана И. А. Буниным в Париже.

В 1937 году текст «Ябеды» по первому изданию включен Г. А. Гуковским в «Русскую литературу XVIII века», а в 1941 году она выходит в Большой серии «Библиотеки поэта» среди других избранных сочинений В. В. Капниста. Редактор — Б. И. Коплан — перепечатал текст первого издания, добавив в подстрочных примечаниях все разночтения, содержащиеся в авторизованной рукописи, представленной Капнистом в цензуру. Б. И. Коплан, изучив рукописные материалы, отвергает утверждение Г. А. Гуковского, будто сцена шестого явления третьего действия, в которой Софья

<sup>1</sup> См. «Ябеда», комедия в пяти действиях, сочинение В. В. Капниста. СПб., 1884; то же, СПб., 1887; то же, СПб., 1889; то же, СПб., 1902.

<sup>2</sup> В. В. Капнист. Избранные сочинения (в серии «Русская классная библиотека», издаваемая под ред. А. Н. Чудинова). СПб., 1907.

поет «Воспоем тьму щедрот Нашей матери царицы...», была заменена дальнейшей сценой (приводимой нами выше) с песней: «Бери, большой тут нет науки...» Б. И. Коплан полагает, что и та и другая сцены существовали в первоначальном, доцензурном варианте рукописи.

П. Н. Берков в книге «Русская комедия и комическая опера XVIII века» воспроизводит издание 1798 года, но в основной текст вносит поправки и по первоначальным рукописям, и по первопечатному экземпляру, принадлежавшему актеру А. Щенникову. В этот экземпляр самим Капнистом в 1814 году был внесен ряд стилистических поправок, явно улучшающих текст. В обширных комментариях П. Н. Берков приводит все варианты первых редакций, дает подробное толкование текста (стр. 701—721).

## И. А. КРЫЛОВ

Первым печатным драматическим произведением И. А. Крылова была трагедия «Филомела», помещенная в XXXIX части «Российского феатра». Но читателям она стала известна лишь много лет спустя. В 1793 году вместе с трагедией Княжнина «Вадим Новгородский» несколько страниц трагедии были вырваны и уничтожены. Другое произведение — комедия «Бешеная семья», — там же опубликованное, этой участи избегло, и для дальнейших изданий текст «Бешеной семьи» брался из XXXIX части «Российского феатра» без каких бы то ни было изменений. В следующей части — XL (СПб., 1793) были опубликованы «Проказники», а в XLI (СПб., 1794) — «Сочинитель в прихожей».

В 1807 году в Петербурге выходят отдельными изданиями две комедии Крылова — «Модная лавка» (СПб., 1807), «Урок дочкам» (СПб., 1807) и волшебная опера — «Илья-богатырь» (СПб., 1807). Комедии в 1816 году, в Петербурге, без изменений были переизданы.

В 1847 году в Петербурге вышло Полное собрание сочинений И. А. Крылова. Среди других произведений в I том вошла рецензия И. А. Крылова на комедию А. И. Клушина «Смех и горе», а в III — драматические сочинения: «Филомела», «Бешеная семья», «Проказники», «Сочинитель в прихожей» и др. (2-е изд. — СПб., 1859). Перепечатывая тексты из «Российского феатра», Плетнев — издатель сочинений — допустил довольно много ничем не оправданных поправок, которые были устранены лишь в 1904 году В. В. Калашем.

В 1859 году в Берлине, очевидно с плохого, неисправленного списка, была перепечатана шутотрагедия Крылова «Трумпф».

В 1869 году читатели познакомились с ранее не публиковавшимися в силу различных обстоятельств произведениями молодого Крылова. В VI томе «Сборника Отделения русского языка и словесности АН» были

напечатаны комическая опера «Кофейница»<sup>1</sup> и комедии «Пирог», «Лентяй». Через два года, в 1871 году, в «Русской старине» (т. III, № 2) В. Ф. Кеневич со списка, принадлежавшего М. Е. Лобанову, поправленного рукою И. А. Крылова, дал новую редакцию шутотрагедии «Трумф» — «Подщипа». В пятом номере «Русской старины» за тот же год были помещены «Варианты» к тексту Кеневича. Отдельным изданием, опять-таки с заглавием «Трумф» шутотрагедия вышла в 1880 году (СПб.).

В 1904 году в Петербурге выходит четырехтомное Полное собрание сочинений И. А. Крылова под редакцией и с примечаниями В. В. Каллаша. Это первое научное издание произведений И. А. Крылова. Первый и часть второго тома составляют драматические произведения. В первый том вошли: «Кофейница», «Филомела», «Бешеная семья», «Сочинитель в прихожей», «Проказники», «Трумф», «Пирог», «Лентяй»; во второй — «Модная лавка», «Илья-богатырь», «Урок дочкам».

Сопоставив различные публикации, Каллаш почти для всех произведений за основу взял первопечатные тексты. Шутотрагедия «Трумф» дана с лобановского списка, контаминированного с рядом других.

В 1918 году выходит второе издание Полного собрания..., являющееся перепечаткой первого. В 1928 году в серии «Дешевая библиотека классиков» печатается «Трумф» (текст взят из Полного собрания сочинений под ред. В. В. Каллаша).

Новое издание драматических сочинений Крылова было осуществлено Большой серией «Библиотеки поэта» в 1937 году. Во втором томе «Стихотворений» И. А. Крылова под редакцией и с примечаниями Г. А. Гуковского были в отрывках напечатаны «Кофейница», «Филомела», «Бешеная семья», «Сочинитель в прихожей», «Проказники», «Илья-богатырь». Полностью была напечатана «Подщипа». Г. А. Гуковский отказался от контаминированного текста, предложенного Каллашем, и дал шутотрагедию по лобановскому списку, на его взгляд, самому достоверному. Этот же текст перепечатан им и в «Русской литературе XVIII века».

В 1944 году с предисловием М. Загорского в издательстве «Искусство» вышел сборник: «И. А. Крылов. Пьесы». («Кофейница», «Проказники», «Пирог», «Модная лавка», «Илья-богатырь», «Урок дочкам» даны по публикации Каллаша, «Подщипа» по второму тому полного собрания стихотворений в издании Большой серии «Библиотеки поэта»).

В настоящее время наиболее авторитетным изданием считается Полное собрание сочинений И. А. Крылова в трех томах (М., 1944—1946), где драматические произведения собраны во втором томе. Тексты «Филомелы», «Проказников», «Бешеной семьи», «Сочинителя в прихожей» взяты

---

<sup>1</sup> В сб. «Почин» (СПб., 1896) в статье А. И. Кирпичникова (стр. 211—215) указывалось на ряд ошибок, вкравшихся в публикацию Я. Грота.

из «Российского феатра»; «Кофейница» дается по первопечатной публикации с некоторыми редакторскими исправлениями (об этом говорится в комментариях, т. II, стр. 745, 755—756); «Трумф» перепечатан из «Русской старины», то есть по лобановскому списку, но с некоторыми стилистическими изменениями; «Лентяй» и «Пирог» — по изданию 1869 года, «Модная лавка», «Урок дочкам», «Илья-богатырь» — по первым изданиям 1807 года.

В 1950-е годы издательство «Искусство» выпустило в свет несколько произведений Крылова.<sup>1</sup>

### А. И. КЛУШИН

Библиографической редкостью стали драматические произведения А. И. Клушина. В Москве в 1790 году печатается комедия (перевод с французского) «Рассудительный дурак, или Англичанин», в 1793 году в XL части «Российского феатра» опубликована комедия «Смех и горе» (2-е изд. — СПб., 1795), в 1796 году — «Услужливый» (2-е изд. — СПб., 1880), в 1800 году — «Худо быть близоруким» и «Американцы» (последняя написана совместно с Крыловым). В советских изданиях была только опубликована (впервые!) комедия «Алхимист» («Русская комедия и комическая опера XVIII века»).

### П. А. ПЛАВИЛЬЩИКОВ

П. А. Плавильщиков известен и как драматург, и как теоретик русского театра. Его статья «Театр», помещенная в журнале «Зритель» за 1792 год, — это первый оригинальный трактат, заключающий в себе очень важные для того времени теоретические вопросы по драматургии, театру, актерской игре.<sup>2</sup>

Свою деятельность драматурга П. А. Плавильщиков начал в 1783 году, опубликовав в Петербурге трагедию «Дружество». В 1787 году она вошла в VII часть «Российского феатра» и более не переиздавалась. В собрание сочинений трагедия не была включена самим автором. В 1792 году выходит одна из самых популярных комедий Плавильщикова «Бобыль», неоднократно переиздававшаяся в дальнейшем. В 1793 году Плавильщиков печатает «малую» комедию «Мельник и сбитенщик — соперники», а в 1799 году — «Сговор Кутейкина». Все драматическое наследие Плавильщикова опубли-

---

<sup>1</sup> И. А. Крылов. Комедии («Подшипа», «Пирог», «Урок дочкам»). М. — Л., «Искусство», 1950; И. А. Крылов. «Модная лавка». М. — Л., «Искусство», 1951; И. А. Крылов. «Урок дочкам», М., «Искусство», 1953.

<sup>2</sup> Первый вариант, набросок этой большой статьи, был опубликован в 1782 году в журнале «Утра», который издавался самим П. А. Плавильщиковым.

ковано в четырех частях его Сочинений, изданных в Петербурге в 1816 году. Первый том был составлен самим автором. Туда были включены три трагедии: «Тахмас Кулыхан», «Рюрик» и «Ермак, покоритель Сибири». Последующие томы подготовлены к печати братом драматурга — книгопродавцем А. А. Плавильщиковым. Во втором томе напечатаны комедии «Бобыль» и «Сиделец», в третьем — «Граф Вальтрон, или Воинская подчиненность», «Ленса, или Дикие в Америке», «Мельник и сбитенщик — соперники», «Сговор Кутейкина». Трактат «Театр» был переиздан в четвертом томе.

Комедии Плавильщикова «Бобыль», «Сговор Кутейкина», «Сиделец» переиздавались в XIX веке, «Сиделец» (в сокращении) вошел в уже упоминавшуюся хрестоматию под ред. А. В. Кокорева, «Бобыль» был снова переиздан П. Н. Берковым в книге «Русская комедия...» В хрестоматиях по истории русского театра в отрывках печатался «Театр».

*И. А. Кряжимская*

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. А. 26, 27, 30, 33,  
 36, 37, 61, 131, 132, 134, 137,  
 144, 151—159, 160, 162, 163,  
 167, 168, 170, 171, 173, 176, 185,  
 195, 197, 200, 201, 229, 309, 369,  
 454, 462, 489  
 Александр I 57, 248, 334, 358, 394  
 Ананьевский И. С. 364  
 Анна Иоанновна (императрица) 74,  
 109  
 Анна Леопольдовна, правительни-  
 ца 74  
 Арапов П. Н. 52, 440  
 Аристотель 6, 282  
 Астарита Ф. 299  
 Ашукин Н. С. 392  
 Ашукина М. Г. 392  
  
 Бабкин Д. С. 299, 342, 362, 363  
 Бакунин А. М. 343  
 Бантыш-Каменский Д. Н. 298  
 Барсов А. А. 208  
 Батюшков К. Н. 361  
 Бекетов Н. А. 108  
 Белинский В. Г. 10, 29, 36, 71, 72,  
 94, 127, 152, 156, 159, 239, 240,  
 249, 262, 264, 288, 289, 293,  
 294, 315, 361, 368, 382, 383,  
 396, 401, 436, 449  
 Берков П. Н. 127, 132, 147, 156,  
 232, 270, 273, 280, 365, 369,  
 454, 457, 459, 461, 462, 467,  
 473, 476  
  
 Бецкой И. И. 295, 296  
 Бибииков А. И. 342  
 Бибииков В. И. 52, 368  
 Битобе П.-И. 212  
 Благой Д. Д. 103, 132, 336  
 Богданович И. Ф. 16, 39, 42, 269,  
 294, 390  
 Бокшанина Е. А. 132  
 Болотов А. Т. 53  
 Болховитинов Е. (митрополит)  
 295, 299 302, 303, 309, 310  
 Бомарше П. 21, 45, 173, 175  
 Борель П. 489  
 Бошан П.-Ф. 86  
 Брюс Я. А. 322  
 Буало-Депрео 349, 350  
 Буасси Ф.-А. 461  
 Буниин И. А. 466, 472  
 Бурцев А. Е. 468  
 Бутурлин А. И. 116  
 Бюлант 172, 173, 299  
  
 Ваза Густав 317  
 Вевер Х. Л. 209, 210  
 Вергилий 301, 343, 363  
 Веревкин В. И. 45  
 Веревкин М. И. 125, 133, 136,  
 308, 368  
 Вигель Ф. Ф. 382, 439, 446  
 Виланд Х. М. 43  
 Виноградов В. В. 14  
 Водопьянов Никита 35  
 Волков А. А. 308



Волков Ф. Г. 8, 9, 73, 489  
Волконский П. М. 167  
Волькенштейн 53, 293  
Вольтер 62, 102, 211, 220, 299—  
301, 325, 338, 351  
Вольф А. И. 395  
Воробьев Я. С. 201  
Воронцов А. Р. 243, 248, 356  
Воронцовы 84, 90, 108  
Вяземский А. А. 225, 273  
Вяземский П. А. 226, 242, 282,  
315, 334, 380, 396  
Вязмитинов Н. К. 132, 197  
Габель М. 324  
Галактионов С. 489  
Геллерт Х. Ф. 40, 43  
Гельвеций 22  
Герцен А. И. 227, 366, 367  
Геснер С. 43, 300  
Глазов 27  
Глазунов И. П. 332  
Глинка С. Н. 131, 168, 177, 278,  
281, 296, 298, 334, 413  
Глинка Ф. Н. 334  
Гоголь Н. В. 32, 48, 67, 233, 238,  
262, 264, 265, 269, 289, 311, 369,  
370, 380, 382, 391, 396, 397, 449  
Голицын А. М. 211  
Голицын С. Ф. 188, 427, 432, 435  
Головенченко Ф. М. 363  
Головкин М. Г. 74  
Гольбах Ф. 22  
Гольберг Л. 34, 210, 211  
Гонзаго П. 446  
Гораций 362, 363  
Горчаков Д. П. 56, 132, 133, 145,  
169, 195, 196, 245, 463  
Горчаков К. 56  
Грегори И.-Г. 5  
Грессе Л. 212, 213, 300  
Греч Н. И. 413  
Грибоедов А. С. 67, 228, 289, 335,  
337, 341, 369, 370, 383, 391,  
397, 449  
Гримм М. 39  
Грот Я. К. 194, 356, 364, 395, 428,  
474  
Гудзий Н. К. 173  
Гуковский Г. А. 103, 132, 454,  
459, 461, 462, 466, 468, 472,  
474, 476

Давыдов В. Н. 395  
Даль В. И. 364  
Дамской К. 132, 147, 196  
Данилов С. С. 440  
Даргомыжский А. С. 131  
Дашкова Е. Р. 269, 272, 274, 276,  
278, 279, 301, 317, 332, 333,  
343, 350, 356  
Девн 410  
Делиль И. 343, 461  
Державин Г. Р. 36, 48, 51, 56, 59,  
132, 162, 193—195, 270, 273,  
279, 294, 316, 342, 343, 348,  
349, 356—360, 362, 364, 366,  
381, 390, 392, 394, 395  
Дидро Д. 21, 22, 44, 45, 240, 351  
Дмитревский И. А. 9, 52, 187,  
188, 260, 261, 293, 297, 299,  
303, 404, 406, 418, 420  
Дмитриев И. И. 56  
Добролюбов Н. А. 44, 294, 305,  
357, 359, 396, 444, 449  
Дризен П. В. 53  
Дуни 134  
Дынник Т. 395  
Дьякова А. А. 343  
Дьякова-Львова М. А. 303  
Дю Беллау 322  
Евстафий 86  
Екатерина II 9, 15, 23, 25, 28, 29,  
37—43, 48, 50—53, 56, 57, 62,  
64, 66, 73, 83—85, 89—91, 97—  
99, 115, 118—122, 124, 132—  
134, 138, 143, 160, 169—171,  
211, 214, 224, 225, 238, 239,  
241, 247, 254—259, 264, 269—  
278, 280—284, 289, 305, 311,  
316, 317, 321, 322, 324, 327—  
330, 332, 336, 344, 347, 348, 350,  
351, 353—358, 366, 367, 371,  
402, 407, 416, 466, 467  
Елагин И. П. 9, 16, 34, 211, 212,  
221, 458  
Елизавета Петровна (императрица)  
8, 15, 74, 84, 85, 89, 94, 96, 108,  
113, 118, 121, 126, 214  
Ельчанинов Б. Е. 20, 33, 34, 125,  
461  
Ефремов П. А. 271, 461, 466  
Жебелов 439  
Жеребцов И. 224

- Жихарев С. П. 393, 438, 439  
 Жуков 270  
 Жуковский В. А. 361
- Завалишин Д. 427  
 Загорский М. 474  
 Залышкин 174  
 Западов А. В. 450, 464  
 Злов П. В. 201  
 Зорин Д. 145  
 Зубов П. А. 63
- Иванов Л. М. 132  
 Измайлов Вл. 56  
 Ильин Н. И. 434  
 Истомин В. 390
- Кавос К. А. 190, 446  
 Кайсаров П. С. 56  
 Калисфен 282  
 Каллаш В. В. 473, 474  
 Каменский М. Ф. 395  
 Кампистрон 460  
 Кантемир А. Д. 8, 12, 13, 16, 29, 71, 115, 312, 316, 342, 344, 345, 368, 391  
 Кантемир Д. М. 342  
 Капниси П. Х. 341, 342  
 Капнист В. В. 37, 48, 56, 58, 63, 64, 67, 114, 133, 136, 168, 169, 202, 269, 270, 297, 341—397, 469—473  
 Капнист В. П. 342  
 Карамзин Н. М. 42, 44, 46, 55—58, 60, 62, 132, 146, 148, 171, 178, 193, 194, 301, 419, 426, 434, 435, 454  
 Карассо 489  
 Каратыгин П. А. 315  
 Карин Н. Г. 220, 221  
 Карин Ф. Г. 220, 221, 297  
 Катенин П. А. 315  
 Кеневич В. Ф. 474  
 Керцелли И. 147  
 Керцель Я.-Ф. 172, 181, 192  
 Кизеветтер А. А. 395  
 Кирпичников А. И. 474  
 Клаудий Хр. 135, 463  
 Клаушин А. И. 59, 62, 131, 169, 182, 188, 404, 418, 420, 425, 426, 434, 454, 473, 475  
 Книппер К. 52, 137  
 Княжнин Я. Б. 16, 18, 37, 41, 42, 48—51, 61—63, 65—67, 131, 132, 135, 137, 159—162, 170, 172—180, 183, 185, 189, 192, 195, 199, 202, 203, 233, 234, 269, 270, 272, 279, 293—337, 390, 404, 406, 412, 413, 423, 428, 467, 468, 489  
 Княжнина Е. А. 413  
 Козельский Я. 22, 26, 217, 221, 223, 224, 226—228, 238, 246, 266  
 Козловский (князь) 218  
 Козловский Ф. А. 220, 221  
 Козодавлев О. П. 274, 279, 351  
 Кокорев А. В. 454, 459, 461—463, 468, 469  
 Колосов В. 403  
 Комаров 35, 135, 202  
 Коновницын П. 63  
 Коплан Б. И. 344, 472, 473  
 Корнель П. 19, 102, 105, 126, 299—301, 305, 318  
 Коробьин Г. 26, 223, 224, 227  
 Коровин Г. 215, 216  
 Костров Е. 39, 56, 270, 316  
 Коцебу А. 45, 62  
 Краснопольский А. 446  
 Кребильон 102  
 Крестьен Фр. 210  
 Кречетов Ф. В. 241, 255  
 Крутицкий А. М. 201, 293, 393, 469  
 Крылов И. А. 30, 35—37, 41, 48, 54, 58—60, 62—65, 67, 131—134, 152, 160, 169—171, 180—190, 194, 199, 201, 202, 241, 255, 256, 260, 264, 281, 308, 315, 316, 387, 401—450, 454, 473—475, 477  
 Крылова М. А. 402, 403  
 Кузьмина В. Д. 374  
 Кулакова Л. И. 337  
 Кулибин И. П. 60  
 Кунст И. 5  
 Кунцевич Г. З. 472  
 Куприян 132  
 Курганов Н. Г. 22, 30, 133, 202, 217, 221  
 Кутузов А. М. 42, 44  
 Кюхельбекер В. К. 336
- Лабзин Ал. 20, 21  
 Лапин 293  
 Лаплас 105

- Лафон 115  
 Левшин В. А. 132—135, 146, 177, 192, 193, 201, 270, 463  
 Лемке М. К. 367  
 Ленин В. И. 11, 24, 83, 84, 227, 244  
 Лермонтов М. Ю. 336, 345  
 Лессинг Г.-Э. 45, 46, 62  
 Ливанова Т. Н. 132, 203  
 Ливий Тит 301  
 Лило 45  
 Лобанов М. Е. 406, 407, 413, 432, 448, 474  
 Локателли 211  
 Ломоносов М. В. 8, 11—16, 24, 29, 60, 63, 71, 86, 91, 108, 208, 210, 228, 294, 296, 300, 302, 316, 343, 344, 348, 360, 454  
 Лосенко А. П. 477  
 Лукан 301  
 Лукин В. И. 9, 33—36, 115, 122, 125, 126, 133, 136, 163, 212, 460, 461  
 Луин М. С. 297  
 Львов Н. А. 44, 56, 132, 170, 190, 191, 201, 202, 342, 343, 348, 392, 393, 463  
 Людовик XV 322  
 Людовик XVI 241  
 Маблн И. 248, 254  
 Майков В. И. 16, 26, 27, 42, 83, 132, 134, 135, 138, 146, 147, 171, 172, 194, 220, 221, 308  
 Македонский, Александр 6  
 Макогоненко Г. П. 68, 138, 140, 289  
 Малиновский А. И. 132  
 Маркс К. 10, 11, 22  
 Марлинский (Бестужев) А. А. 294  
 Мартынов И. И. 190  
 Маслов А. 224  
 Матинский М. А. 131, 132, 134, 137, 138, 151, 162—167, 168, 170, 176, 185, 197, 198, 200, 201, 464, 489  
 Мацай А. 365  
 Медокс Е. 52, 261  
 Мезьер А. В. 453  
 Мерзляков А. Ф. 156  
 Меринг Ф. 23  
 Мерсье С. 21, 43, 45  
 Метастазно П. 323, 325  
 Мещерский А. И. 272  
 Минин, Козьма 60  
 Михайлов Ив. 132, 196  
 Мольер Ж. Б. 6, 20, 115, 173, 234, 341  
 Монсиньн 134, 192  
 Мотонис Н. 225  
 Моцарт В.-А. 173  
 Мур Е. 45  
 Муравьев М. Н. 42, 44, 303  
 Муравьев Ф. Н. 303  
 Мусоргский М. П. 131  
 Наполеон I 436, 446  
 Нартов А. А. 210  
 Нарышкин А. Л. 27, 395  
 Нарышкины 223  
 Нейман Б. В. 173, 315  
 Нелединский-Мелецкий Ю. А. 56, 393, 394  
 Нехачин И. 132  
 Нечкина М. В. 335  
 Николай I 259  
 Николов Н. П. 16, 42, 51, 56, 65, 131, 132, 134, 135, 145, 147—149, 155, 160, 172, 180, 181, 183, 192, 197, 201, 233, 302, 306, 308, 321, 332, 404, 433, 454, 468, 469  
 Новиков Н. И. 9, 12, 22, 26—30, 35—37, 40, 41, 47, 49, 52, 55, 56, 58, 60, 87, 94, 115, 133, 135, 136, 138, 140, 143, 152, 155, 156, 171, 202, 209—211, 217, 220—222, 226—228, 231, 238, 244—246, 255, 257, 260, 262, 264, 275, 281, 284, 285, 298, 308, 312, 316, 334, 335, 344—346, 352, 365, 368, 372, 387, 388, 405, 421, 458  
 Носов И. 138  
 Ожогин А. 147, 196, 201  
 Озеров В. А. 337, 341, 361, 440  
 Олейников 224, 266  
 Оленин А. Н. 315, 392  
 Орловы, братья 85, 91  
 Островский А. Н. 397  
 Павел I 57, 63, 64, 90, 171, 188, 214, 239, 247, 260, 334, 359, 365, 393, 394, 428, 432, 435  
 Панин Н. И. 211, 226, 239, 242, 245, 247, 248, 260, 275

- Пашкевич В. А. 131, 132, 137, 151, 159, 162, 163, 171—173, 177, 201, 299
- Пекарский П. П. 276, 305
- Перепечин Н. П. 132, 196
- Перро 181
- Перфильев С. В. 272
- Петр I 5, 7, 10—12, 15, 73, 83, 86, 258, 259, 342, 358, 367, 374, 385
- Петр III 89, 90, 214
- Петров В. П. 39, 44, 294, 316, 345
- Петров Н. Н. 296
- Петрова 440
- Пигарев К. В. 143, 215—218, 242, 244, 245, 270, 271, 273, 284
- Плавильщиков В. А. 453
- Плавильщиков П. А. 35, 59—61, 133, 152, 170, 171, 173, 177, 180, 202, 260, 293, 309, 331, 404, 418, 420, 425, 454, 475—477
- Платон 12
- Плетнев П. А. 410, 411
- Плеханов Г. В. 18
- Пнин И. П. 262, 335
- Полевой П. Н. 215
- Полоцкий С. 6
- Померанцева А. А. 153, 201, 293
- Пономарев С. И. 439
- Поп А. 208
- Попов М. И. 12, 26, 27, 30, 33, 36, 37, 132—134, 137—141, 143—147, 150, 154, 156, 160, 163, 168, 183, 201, 202, 306, 405, 462, 489
- Потемкин Г. А. 38
- Потемкин П. С. 43, 45, 255, 282, 308, 344, 345, 416
- Прач Я.-Б. 202
- Приклонский В. 220
- Прокопович Феофан 7
- Пугачев Емельян 25, 38, 39, 46, 73, 85, 100, 138, 239, 255, 316, 344, 402, 415
- Пушкин А. С. 48, 71, 126, 152, 173, 233, 238, 249, 259, 262, 288, 289, 297, 317, 335, 358, 359, 361, 367, 387, 396, 427
- Рабинович А. С. 132
- Радищев А. Н. 24, 35, 38, 41, 47, 51, 55, 58, 60, 64, 138, 171, 191, 211, 217, 227, 228, 238, 241, 244, 245, 246, 248, 254, 255, 262, 263, 264, 281, 286—289, 298, 300, 316, 324, 334, 335, 350, 353, 354, 356, 358, 365, 381, 394, 414—416, 420, 422, 440
- Разумовский А. Г. 74, 84, 108
- Разумовский К. Г. 295
- Расин Ж. 102, 301, 303
- Раупах Г. 138
- Рахманова Х. Ф. 439
- Рейнал Г. Т. 350
- Рейхель И. 209
- Реньяр 173, 460, 461
- Рубан В. Г. 345
- Рубановская Е. В. 217
- Румянцев И. Ф. 316
- Руссо Ж.-Ж. 22, 35, 43, 44, 56, 134, 135, 287, 315
- Рыкалов 404, 439
- Рылеев К. Ф. 320, 337
- Саводник В. 335, 468
- Салтыков П. С. 99, 124
- Салтыков-Щедрин М. Е. 391, 396
- Самойлов 332, 333
- Сандунов С. Н. 293
- Сандунова Е. С. 201
- Сандуновы 433
- Свистунов П. С. 115
- Сегюр 53
- Седен 134, 192
- Семенова Е. 293
- Сенека 301
- Сен-Фуа 461
- Скородумов Г. И. 416
- Смирдин А. 354, 453, 468
- Собакин 60
- Соймонов П. А. 58, 182, 187, 188, 409, 412—414, 416, 433
- Соколов И. А. 368
- Соколовский 131, 137, 151, 201
- Сопиков В. С. 453
- Стерн Л. 43, 350, 437
- Суворин А. С. 472
- Суворов А. В. 316
- Сумароков А. П. 8, 9, 15—21, 32—34, 42, 48, 65—67, 69, 71—127, 143, 144, 225, 226, 233, 234, 265, 294, 297, 302, 304, 312, 323, 368, 369, 404, 410, 413, 455—459, 489
- Сухово-Кобылин А. В. 397, 449

- Сухомлинов М. И. 454  
Сципион 6
- Тарновская Ф. Т. 364—367  
Теплов Г. Н. 111  
Террасон Ж. 212  
Тихонравов Н. С. 159, 245, 279, 464, 467.  
Торелли 172  
Третьяковский В. К. 8, 12, 13, 15, 16, 71, 86, 91, 108—111, 302  
Трояпольская Т. М. 9  
Трутовский В. 202  
Туманский Ф. А. 241, 286.  
Тургенев Н. И. 298, 334
- Ушаков Д. Н. 364  
Ушаков Ф. В. 316, 324
- Фавар 134  
Филидор 134  
Фомин Е. И. 131, 137, 151, 155, 171, 172, 187, 190, 197, 201, 299, 300  
Фонвизин Д. И. 12, 20—22, 26, 30, 35—37, 40, 41, 47, 48, 50, 52, 55, 59, 60, 64, 67, 68, 114, 115, 122, 125, 133, 136, 138, 143, 162, 168, 189, 202, 207, 289, 294, 297, 300, 308, 312, 327, 334, 341, 344—346, 355, 369, 370, 386, 389, 395, 396, 404, 406, 415, 447, 463—467, 489
- Фюрст О. 5
- Хвостов Д. И. 56, 443  
Хемницер И. И. 343, 348  
Херасков М. М. 16, 20, 21, 42, 44—46, 56, 66, 122, 132, 138, 167, 195, 214, 269, 270, 279, 294, 308, 323, 404, 454, 459, 460  
Хмельницкий Н. И. 337  
Хованский И. 56  
Ходнев А. И. 79  
Хольберг, Л. 210, 211
- Храповицкий А. В. 132, 169  
Хрущев Н. 126
- Цезарь, Юлий 6  
Цицерон 13, 207
- Чайковский П. И. 131  
Черников В. М. 201  
Черникова 440  
Чернышев Э. Г. 41, 84, 108, 396, 448  
Чернышевский Н. Г. 396  
Чудинов А. Н. 472  
Чулков М. Д. 33, 133, 135, 140, 167, 168, 202  
Чупров И. 224, 266
- Шаховский А. А. 195, 337  
Шекспир В. 40, 62, 102, 103  
Шереметев Д. Н. 53, 458  
Шешковский С. И. 298, 350  
Шишков А. С. 438  
Шпаковский Ив. 333  
Штейнгель 334  
Шувалов И. И. 12, 84, 90, 108, 111, 113, 210, 274, 296, 293  
Шувалов П. И. 119  
Шумский Я. Д. 9, 210
- Щенников А. 473  
Щепкин М. С. 68, 293, 389, 395  
Щербатов М. М. 27, 50, 53, 223, 225, 266
- Эврипид 301  
Эйтеррейх Е. 477  
Эмин Ф. 27, 35, 40, 117, 135, 136, 212  
Энгельс Ф. 10, 11, 22
- Юкин Ив. 132, 197, 213, 463  
Юнг Эд. 43  
Юсупов Б. Г. 53
- Ягужинский С. Л. 163  
Яковлев А. С. 293

## УКАЗАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «Алхимист» А. И. Клушина 62, 475
- «Альзира» М. Ф. Вольтера в переводе Д. И. Фонвизина 211, 212
- «Альцеста» А. П. Сумарокова 85, 103, 458
- «Американцы» А. И. Клушина и И. А. Крылова 131, 169, 182, 187—190, 201, 414, 433, 434, 475
- «Амфитрион» Ж. Б. Мольера 6
- «Андромаха» Ж. Расина 303
- «Антигона» В. В. Капниста 341, 361, 390
- «Анюта» М. И. Попова 37, 137, 139, 141—144, 145, 146, 148, 150, 154, 156, 160, 196, 199, 200, 306, 405, 462, 489
- «Аргивяне» В. К. Кюхельбекера 336
- «Аркадский памятник» Н. М. Карамзина 193, 194
- «Аркас и Ириса» В. И. Майкова 172
- «Артистона» А. П. Сумарокова 17, 81, 92, 96, 104, 106, 457, 458
- «Баба-Яга» Д. П. Горчакова 169, 196, 463
- «Батмендий» Г. Р. Державина 194
- «Беверлей» Сорена 45
- «Беглец» С. Мерсье 45
- «Безбожник» М. М. Хераскова 20, 459
- «Бешеная семья» И. А. Крылова 134, 182, 185—187, 190, 408—410, 414, 473, 474
- «Бобыль» П. А. Плавильщикова 61, 475, 476
- «Борис Годунов» А. С. Пушкина 68
- «Борислав» М. М. Хераскова 459
- «Бригадир» Д. И. Фонвизина 20, 33, 61, 67, 111, 122, 136, 162, 180, 211, 215, 221—238, 252, 254, 255, 284, 308, 369, 388, 463, 464, 466
- «Британник» Ж. Расина 102
- «Вадим» А. С. Пушкина 335
- «Вадим Новгородский» Я. Б. Княжнина 18, 37, 49—51, 61—63, 67, 173, 293, 297, 298, 300, 301, 324, 328—336, 365, 406, 407, 467, 468, 473, 489
- «Великодушие, или Рекрутский набор» Н. И. Ильина 434
- «Венецианская монахиня» М. М. Хераскова 45, 459
- «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица...» (аноним) 197, 199, 201
- «Вздорщица» А. П. Сумарокова 122—125, 456, 458
- «Виннетта, или Тарас в улье» К. Дамского 147, 171, 196

- «Владимир» Ф. Прокоповича 7  
«Владимир и Ярополк» Я. Б. Княжнина 299, 301, 303—305, 319, 326, 467  
«Владисан» Я. Б. Княжнина 172, 299—301, 326, 328, 423, 467  
«Вторично вкравшаяся любовь» В. И. Лукина 461  
«Выбор гувернера» Д. И. Фонвизина 284, 286  
«Выбор по разуму» В. И. Лукина 461  
«Вышеслав» А. П. Сумарокова 92, 96, 98, 104, 106, 457, 458  
«Гамлет» А. П. Сумарокова 9, 17, 81, 92, 95, 104, 105, 106, 458  
«Генриада» Вольтера в переводе Княжнина 299, 300  
«Генрих и Пернила» Гольберга в переводе А. Нартова 210  
«Гиневра» В. В. Капниста 341  
«Гонимыя» М. М. Хераскова 45, 459  
«Горадий» П. Корнеля 299  
«Горе-богатырь» Екатерины II 40  
«Горе от ума» А. С. Грибоедова 68, 168, 228, 264, 313, 341, 369, 370, 383, 390, 392, 395, 466  
«Граф Вальтрон» П. А. Плавильщикова 476  
«Грозный, или Покорение Казани» Г. Р. Державина 194  
«Два завоеванные города...» (аноним) 6  
«Две невесты» (аноним) 423  
«Деидамия» В. К. Тредиаковского 302  
«Дело» А. В. Сухова-Кобылина 397  
«Демофонт» М. В. Ломоносова 302, 459  
«Деревенский колдун» Ж.-Ж. Руссо 135  
«Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель» В. И. Майкова 42, 138, 146, 147, 194, 308  
«Дидона» Я. Б. Княжнина 293, 299, 301—303, 319, 326, 428, 467  
«Димиза» А. П. Сумарокова 17, 92, 95, 96, 457  
«Димитрий Самозванец» А. П. Сумарокова 18, 48, 67, 81, 92, 94, 96, 98, 99, 101, 106, 124, 304, 458, 459  
«Дмитрий Донской» В. А. Озерова 440  
«Добрые солдаты» М. М. Хераскова 138, 167, 459  
«Дон-Жуан» Ж. Б. Мольера 173  
«Доходное место» А. Н. Островского 397  
«Драгия смеяныя» (аноним) 6  
«Друг несчастных» М. М. Хераскова 45, 459  
«Дружество» П. А. Плавильщикова 476  
«Дурочка умнее умных» Г. Р. Державина 194, 195  
«Евгения» П. Бомарше 21, 45  
«Ермак — покоритель Сибири» П. А. Плавильщикова 476  
«Женская дружба» Г. Р. Державина 194  
«Зять и тесть» В. И. Лукина 461  
«Идолопоклонники, или Горислава» М. М. Хераскова 459  
«Извинительная ревность» М. М. Хераскова 460  
«Илья-богатырь» И. А. Крылова 190, 194, 203, 446—448, 473—475  
«Имянины госпожи Ворчалкиной» Екатерины II 40  
«Инфанта» И. А. Крылова 414  
«Испытанное постоянство» Н. П. Николаева 469  
«Историческое представление из жизни Рурика» Екатерины II 50, 327—329  
«Как поживешь, так и прослышь» М. А. Матинского 150, 162, 462, 463  
«Калиф на час» Д. П. Горчакова 133, 145, 169, 196, 463  
«Каменный гость» А. С. Пушкина 173  
«Клеопатра» И. А. Крылова 406

- «Клорида и Милон» В. В. Капниста 169
- «Колдун, ворожея и сваха» Ив. Юкина 197, 201, 463
- «Комедия о Варлааме...» 125
- «Комедия о Иосифе» (аноним) 125
- «Комедия о покаянии грешного человека» Дм. Ростовского-Туптало 126
- «Комедия притчи о блудном сыне» С. Полоцкого 7
- «Корион» Д. И. Фонвизина 118, 212, 214
- «Король на охоте» В. А. Левшина 133, 192, 463
- «Король и фермер» Седена 192
- «Кофейница» И. А. Крылова 131, 156, 160, 182—185, 190, 193, 404, 406, 411, 474, 475
- «Лекарь поневоле» Ж. Б. Мольера 6
- «Лентяй» («Ленивый») И. А. Крылова 448, 449, 474, 475
- «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» В. М. Федорова 434
- «Лиза, или Торжество благодарности» Н. И. Ильина 434
- «Лихоимец» В. И. Бибикова 368, 369
- «Лихоимец» А. П. Сумарокова 113, 115, 116, 118, 119, 457
- «Лондонский купец» Лило 45
- «Любовник-колдун» (аноним) 137, 139
- «Любовные безумства» Реньяра 173
- «Любовь и добродетель» В. М. Федорова 434
- «Любовь опровергает союз дружества» Ив. Михайлова 196
- «Мартезия и Фалестра» М. М. Хераскова 459
- «Матросские шутки» (аноним) 133, 147, 196
- «Мать — совместница дочери» А. П. Сумарокова 122, 123, 458
- «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. А. Аблесимова 37, 131, 137, 144, 150—157, 159, 163, 165, 167—171, 173, 185, 195, 197, 199, 201, 309, 310, 369, 462, 489
- «Мельник и сбитенщик — соперники» П. А. Плавильщикова 61, 152, 173, 177, 309, 475
- «Менехмы, или Близнецы» В. И. Лукина 460
- «Мероп» М.-Ф. Вольтера 325
- «Милана» М. М. Хераскова 45, 167, 460
- «Милловзор и Прелеста» (аноним) 197—199
- «Милосердие Тита» П. Метастазιο 322
- «Мисс Сара Сампсон» Г. Э. Лессинга 45, 62
- «Митридат» (аноним) 102
- «Мнимые вдовцы» В. А. Левшина 192, 193, 463
- «Модная лавка» И. А. Крылова 435—441, 445, 448, 473—475
- «Мот, любовью исправленный» В. И. Лукина 34, 312, 460, 461
- «Мстислав» А. П. Сумарокова 81, 92, 96, 98, 99, 104—106, 125, 458
- «Мужья — женихи своих жен» Я. Б. Княжнина 136, 172, 173, 178—180, 189, 310, 467
- «Награжденная добродетель» Б. Е. Ельчанинова 20, 34
- «Награжденное постоянство» В. И. Лукина 34, 212, 460, 461
- «Наказанная вертопрашка» Б. Е. Ельчанинова 20
- «Нарцисс» А. П. Сумарокова 107, 108, 112, 113, 458
- «Недоросль» (так называемая ранняя редакция) Д. И. Фонвизина 125, 215—220, 223
- «Недоросль» Д. И. Фонвизина 20, 21, 37, 48, 52, 59, 62, 67, 122, 136, 168, 171, 216, 218, 239, 242, 244, 246—269, 276, 279—281, 283, 284, 286, 287, 312, 341, 368—371, 383, 386, 395, 404, 406, 464—467, 489
- «Ненавистник» М. М. Хераскова 20, 122, 459
- «Ненависть [к людям] и раскаяние» А. Коцебу 62
- «Несчастные сироты» А. Т. Болотова 45



- «Несчастье от кареты» Я. Б. Княжнина 42, 131, 136, 137, 150, 151, 159, 162, 168, 172, 175, 180, 182—184, 201, 293, 294, 299, 301, 306—308, 310, 467, 468, 489
- «Неудачный примиритель» Я. Б. Княжнина 467
- «Никомид» («Никомед») П. Корнеля 102
- «Новое семейство» Н. К. Вязьмитинова 197
- «О Баязете и Тамерлане» (аноним) 6
- «Обманщик» Екатерины II 40
- «Обольщенный» Екатерины II 40
- «О, время!» Екатерины II 40
- «О крепости Грубстона...» (аноним) 6
- «Олинька, или Первоначальная любовь» А. М. Белосельского-Белозерского 197
- «Ольга» Я. Б. Княжнина 300, 324—326
- «О Новходоносоре» С. Полоцкого 6
- «Опекун» А. П. Сумарокова 113, 116—118, 457—459
- «Опекун-профессор, или Любовь хитрее красноречия» Н. П. Николаева 181, 197, 469
- «Орфей и Евридика» Я. Б. Княжнина 172, 299, 300
- «Освобожденная Москва» М. М. Хераскова 459
- «Пальмира» Н. П. Николаева 469
- «Пастушеский пролог» В. А. Озерова 341
- «Перерождение» (аноним) 145, 146
- «Пигмаллон, или Сила любви» В. И. Майкова 172
- «Пирог» И. А. Крылова 427, 434, 435, 474, 475
- «Пламена» М. М. Хераскова 459
- «Побочный сын» Д. Дидро 45
- «Подщипа» («Трумф») И. А. Крылова 37, 58, 64, 65, 67, 188, 409, 427—433, 473—475, 477
- «Пожарский» Я. Б. Княжнина 300
- «Полиевкт мученик» Н. Хрущева 126
- «Попытка не шутка, или Удачный опыт» Н. П. Николаева 469
- «Поход с непременных квартир» А. А. Аблесимова 158, 462
- «Приданое обманом» А. П. Сумарокова 113, 116, 118, 458
- «Приказчик» Н. П. Николаева 149, 308
- «Притворно-сумасшедшая» Я. Б. Княжнина 172, 173, 178, 180, 299, 310, 467
- «Притворный соперник» В. И. Лукина 461
- «Проказники» И. А. Крылова 182, 408, 409, 411, 413, 414, 445, 473
- «Птицелов» (аноним) 169
- «Пустая ссора» А. П. Сумарокова 107, 108, 112—114
- «Пустомеля» В. И. Лукина 34, 212, 460
- «Пустынник» А. П. Сумарокова 125, 126, 458
- «Радамист» Кребийлона 102
- «Разбойники» Ф. Шиллера 62
- «Разумный вертопрах» В. И. Лукина 461
- «Рассудительный дурак» А. И. Клушина 475
- «Ревизор» Н. В. Гоголя 68, 168, 264, 311, 370, 380, 395, 396
- «Ревнивый, из заблуждения выведенный» В. И. Лукина 460
- «Рогоносец по воображению» А. П. Сумарокова 122, 123, 125, 458
- «Родогуна» П. Корнеля 102, 105
- «Родогуна» Я. Б. Княжнина 299, 300
- «Розана и Любим» Н. П. Николаева 42, 131, 145, 147, 149, 150, 160, 174, 180, 181, 183, 184, 306, 433, 468
- «Россиянин, возвратившийся из Франции» А. Карина 20
- «Рослав» Я. Б. Княжнина 49, 300, 301, 317—321, 324, 326, 328, 330, 467
- «Рудокопы» Г. Р. Державина 194, 195
- «Русалка» А. Краснопольского 446
- «Русской-француз» И. П. Елагина 34

- «Рыбак и дух» (аноним) 169
- «Рюрик» П. А. Плавильщикова 61, 476
- «Санкт-Петербургский гостинный двор» М. А. Матинского 131, 132, 136, 137, 150, 151, 162—165, 167—169, 171, 174, 201, 202, 462, 463, 489
- «Сбитенщик» Я. Б. Княжнина 131, 173, 174, 176, 177, 180, 192, 193, 293, 299, 308—310, 467
- «Свадьба господина Волдырева» В. А. Левшина 177, 192, 463
- «Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина 397
- «Своя ноша не тянет» В. А. Левшина 146, 192, 463
- «Сганарев, или Мнимая неверность» В. В. Капниста 341
- «Сговор Кутейкина» П. А. Плавильщикова 61, 475, 476
- «Севильский цирюльник» П. Бомарше 173
- «Семира» А. П. Сумарокова 17, 18, 88, 92, 95, 96, 104, 106, 457—459
- «Сиделец» П. А. Плавильщикова 61, 476
- «Сидней» Грессе 212
- «Синав и Трувор» А. П. Сумарокова 9, 17, 18, 81, 88, 92—95, 102, 103, 106, 456—458, 489
- «Скупой» Я. Б. Княжнина 173, 177, 178, 180, 201, 299, 310, 467
- «Скупой» Ж. Б. Мольера 173
- «Смерть Помпеева» П. Корнеля в переводе Я. Б. Княжнина 299
- «Смех и горе» А. И. Клушина 62, 425, 473, 475
- «Смешные жеманницы» Ж. Б. Мольера 6
- «Сонный порошок» И. А. Крылова 433
- «Сорена и Замир» Н. П. Николева 51, 321, 469
- «Сочинитель в прихожей» И. А. Крылова 182, 408, 409, 411, 414, 445, 473
- «Софонизба» Я. Б. Княжнина 327, 467
- «Сора у мужа с женою» («Пустая ссора») А. П. Сумарокова 107, 112, 458, 459
- «Судейские именины» И. А. Соколова 368
- «Сципио Африкан, вождь римский и погубление Софонизбы, королевы Нумидийския (аноним) 6, 327
- «Счастливая тоня» Д. П. Горчакова см. «Щастливая тоня».
- «Счастливый горбун» Г. Р. Державина 194
- «Счастье по жеребию» А. А. Аблесимова см. «Щастие по жеребию»
- «Так и должно» М. И. Веревкина 45, 125, 136, 368
- «Так поступают все» (аноним) 173
- «Тамира и Селим» М. В. Ломоносова 8, 454
- «Тахмас Кулухан» П. А. Плавильщикова 476
- «Тимон-нелюдим» В. И. Лукина 461
- «Титово милосердие» Я. Б. Княжнина 172, 293, 299, 300, 323, 324, 326, 328, 467
- «Торжество добронравия над красотой» Н. П. Перепечина 196
- «Торжество любви» П. С. Потемкина 45
- «Торжествующая добродетель» (аноним) 45
- «Точильщик» Н. П. Николева 181, 469
- «Точь-в-точь» М. И. Веревкина 308, 368
- «Траур, или Утешенная вдова» Я. Б. Княжнина 310, 467
- «Тресотиниус» А. П. Сумарокова 107—111, 113, 114, 457, 458
- «Три брата совместники» А. П. Сумарокова 115, 117, 457, 458
- «Тщетная ревность» (аноним) 181
- «Урок дочкам» И. А. Крылова 435, 436, 440—445, 473—475, 477
- «Услужливый» А. И. Клушина 475
- «Феникс» Н. П. Николева 180, 181, 469

- «Фигарова женитьба» Ал. Лабзина (перевод комедии Бомарше «Женитьба Фигаро») 20, 21  
«Филомела» И. А. Крылова 406—408, 473, 474
- «Хвастун» Я. Б. Княжнина 173, 293, 300, 311, 312, 315, 390, 467, 468  
«Хорев» А. П. Сумарокова 8, 9, 17, 18, 81, 92, 95—98, 104, 106, 111, 455, 456, 458, 459, 489
- «Цефал и Прокрис» А. П. Сумарокова 85, 103  
«Цид» («Сид») П. Корнеля в переводе Я. Б. Княжнина 299  
«Цинна» П. Корнеля в переводе Я. Б. Княжнина 299  
«Цыган» (аноним) 135
- «Чудаки» Я. Б. Княжнина 173, 293, 300, 312—315, 467  
«Чудовищи» («Третейный суд») А. П. Сумарокова 107, 108, 111—114, 368, 458
- «Шаман Сибирский» Екатерины II 40
- «Школа добродетели» М. М. Хераскова 45, 459  
«Школа жен» Ж. Б. Мольера 173
- «Щастье по жеребию» А. А. Аблесимова 151, 156, 157, 159, 462  
«Щастливая тона» Д. П. Горчакова 169, 196, 463  
«Щепетильник» В. И. Лукина 34, 118, 136, 163, 212, 461
- «Эмилия Галотти» Г. Э. Лессинга 45, 46, 62  
«Эфир» В. В. Капниста 341
- «Ябеда» В. В. Капниста 37, 58, 63, 64, 67, 136, 168, 171, 202, 341, 342, 346, 363, 365, 369, 370—397, 466, 469—472, 489  
«Ядовитый» А. П. Сумарокова 117, 119, 457, 458  
«Ямщики на подставе» Н. А. Львова 191, 201, 463  
«Ярополк и Димиза» А. П. Сумарокова 18, 92, 96, 98, 104, 106, 457, 458

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

А. П. Сумароков. Портрет работы худ. А. П. Лосенко . . . . .	80— 81
Ф. Г. Волков. Портрет работы худ. А. П. Лосенко . . . . .	80— 81
Титульный лист первого издания трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор» . . . . .	96— 97
Титульный лист первого издания трагедии А. П. Сумарокова «Хорев» . . . . .	96— 97
Титульный лист первого издания комической оперы М. И. По- пова «Анюта» . . . . .	144—145
Титульный лист первого издания комической оперы А. А. Абле- симова «Мельник — колдун, обманщик и сват» . . . . .	144—145
Титульный лист первого издания комической оперы Я. Б. Княж- нина «Несчастье от кареты» . . . . .	160—161
Титульный лист первого издания комической оперы М. Матин- ского «Санкт-Петербургский гостинный двор» . . . . .	160—161
Д. И. Фонвизин. Портрет работы худ. Карассо . . . . .	288—289
Программа первого представления комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль» . . . . .	288—289
Я. Б. Княжнин. Гравюра С. Галактионова с рис. Е. Эстеррейха	304—305
Титульный лист первого издания трагедии Я. Б. Княжнина «Ва- дим Новгородский» . . . . .	304—305
В. В. Капнист. Литография П. Бореля . . . . .	384—385
Титульный лист первого издания комедии В. В. Капниста «Ябеда» . . . . .	384—385
И. А. Крылов. Портрет работы неизвестного художника . . . . .	416—417
Титульный лист первого издания трагедии И. А. Крылова «Трумф» . . . . .	416—417
Титульный лист первого издания комедии И. А. Крылова «Урок дочкам» . . . . .	432—433
Титульный лист первого издания книги «Драматический словарь»	432—433

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ XVIII ВЕКА. <i>Г. П. Макогоненко</i> . . . . .	5
<i>А. П. СУМАРОКОВ. П. Н. Берков</i> . . . . .	69
РУССКАЯ КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА. <i>Т. Н. Ливанова</i> . . . . .	129
<i>Д. И. ФОНВИЗИН. Г. П. Макогоненко</i> . . . . .	205
<i>Я. Б. КНЯЖНИН. Л. И. Кулакова</i> . . . . .	291
<i>В. В. КАПНИСТ. Д. Д. Благой</i> . . . . .	339
<i>И. А. КРЫЛОВ. А. В. Западов</i> . . . . .	399
П р и л о ж е н и я	
Основные издания произведений русских драматургов XVIII века <i>И. А. Кряжмская</i> . . . . .	453
Указатель имен . . . . .	477
Указатель драматических произведений . . . . .	483

РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ XVIII—XIX вв.

*Т о м п е р в ы й*

*Редактор Г. А. Терентьев*

*Художник М. И. Раулевич*

*Художественный редактор М. Г. Эткинд*

*Технический редактор С. Б. Николаи*

*Корректор А. А. Гроссман и Н. Д. Кругер*

*Выпускающий Н. И. Борисова*

---

Подписано к печати 26/II 1959 г.  
Формат бум. 60×92<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 31<sup>5</sup>/<sub>8</sub>.  
Уч.-изд. л. 23,04. Тир. 6000 экз.  
Изд. № 1055. Заказ тип. № 1512.  
М-03012.

---

Государственное издательство  
«Искусство»  
Ленинград, Невский, 28

Ленинградский Совет народного хозяйства. Управление полиграфической промышленности. Типография № 1 «Печатный Двор» имени А. М. Горького.  
Ленинград, Гатчинская, 26.

Цена 13 р. 20 к.