

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

П. Н. БЕРКОВ

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
КОМЕДИИ
XVIII В.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Ленинградское отделение
ЛЕНИНГРАД · 1977

Ответственные редакторы
Н. Д. КОЧЕТКОВА, Г. П. МАКОГОНЕНКО

Б $\frac{70202-515}{042 (02)-77}$ 289-77

© Издательство «Наука», 1977

Первую редакцию своей монографии «История русской комедии XVIII века» П. Н. Берков закончил летом 1949 г. Первоначальный объем книги составлял пятьдесят авторских листов.

Занятый другими научными планами, П. Н. Берков в течение многих лет не возвращался к этой книге. В начале 1969 г. он вернулся к ее завершению, приняв решение для удобства издания довести объем рукописи до тридцати авторских листов.

Безвременная кончина не позволила П. Н. Беркову подготовить новую, сокращенную редакцию своего труда.

Нам, его сотрудникам по группе XVIII в., пришлось взять на себя выполнение этого замысла П. Н. Беркова. Мы решились на это, так как нам известно было, со слов Павла Наумовича, как именно он предполагал произвести доработку и сокращение монографии. Поскольку кроме собственно комедии автор уделил довольно много внимания «слезной драме» и комической опере, то мы в первую очередь пожертвовали этим материалом. В отдельных случаях мы сокращали также объем примеров и цитат из разбираемых произведений, сохраняя, разумеется, все необходимое.

В результате, как нам представляется, удалось в рукописи меньшего объема сохранить всю авторскую систему изложения и доказательств, весь научный сюжет книги и вполне достаточную аргументацию. Особенно бережно мы подошли к тем разделам исследования, которые основаны были на многолетнем изучении значительной части русского комедийного репертуара, до печати не дошедшего и сохранившегося в архивохранилищах, указанных в предисловии автора.

В работе по подготовке рукописи, в сверке всех цитат и оснащении позднейшей библиографией приняли участие И. А. Ушакова-Кряжмская и Э. П. Рустам-Заде.

Многолетние занятия русской литературой XVIII в. (и отчасти последующего периода) давно уже привели меня к убеждению в необходимости специально заняться историей русской комедии этого столетия. В течение ряда лет я вел в Ленинградском государственном университете семинар и специальный курс по истории русской комедии XVIII в.; за эти годы мне удалось обнаружить новые данные по интересующей теме.

Считаю нужным сразу же предупредить читателей, что в настоящем исследовании под «комедией XVIII в.» понимается литературная комедия, начиная с комедии Сумарокова. В рецензиях по поводу изданного мною сборника «Русская комедия и комическая опера XVIII века» (М.—Л., 1950) был сделан упрек, что в книге не учтено развитие русской комедии первой половины XVIII в., в частности не включена так называемая «шутовская комедия». В главе первой данной книги я излагаю «предысторию» русской комедии XVIII в. и характеризую репертуар, в который входили пьесы вроде «шутовской комедии». Однако само исследование посвящено исключительно новой комедии, комедии литературной, т. е. тому, что принято называть комедией XVIII в.

Большинство комедий XVIII в., как печатных, так и рукописных, в силу своей разбросанности по разным крупным, преимущественно московским и ленинградским, библиотекам и архивам мало доступно широкому читателю, а некоторое число их неизвестно даже специалистам. Поэтому в нужных случаях мне приходилось излагать содержание и цитировать значительные по объему отрывки отдельных пьес, чтобы читатель мог сам — а не только на основе моих утверждений — судить об идейных позициях и художественном мастерстве их авторов.

Желание показать характер языка комедии XVIII в., чтобы тем самым определить место этого жанра в развитии русского литературного языка, также заставило меня часто цитировать тексты комедий в значительном объеме. Само собой разумеется, что цитаты приводятся хотя и по новой орфографии, но с обязательным соблюдением фонетических и некоторых других особенностей тогдашнего произношения и правописания, если они имели стилистическое значение.

Во избежание увеличения объема примечаний цитаты из пьес даются в тексте без указания страниц того или иного издания; если комедия состоит более чем из одного акта, ссылки ограничиваются обозначением действия и явления; если же комедия одноактная, указывается только явление.

Богатейшие фонды Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград), Библиотеки СССР им. В. И. Ленина (Москва), Библиотеки Академии наук СССР, Библиотеки Института русской литературы (Пушкинский Дом), Государственной Театральной библиотеки им. А. В. Луначарского, Научной библиотеки им. А. М. Горького при Ленинградском университете и некоторые частные коллекции дали мне возможность прочесть и в той или иной форме использовать в работе почти все известные в театроведческой и литературоведческой библиографии печатные комедии XVIII в. Рукописные тексты были почерпнуты мною в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского, рукописных отделах ГПБ, БАН, Библиотеки им. В. И. Ленина и ИРЛИ, в Архиве Академии наук СССР, в Центральном государственном архиве древних актов (Москва), в Государственном литературном архиве (Москва), в Центральном государственном историческом архиве Ленинграда и других архивохранилищах.

Как и во многих других работах, я пользовался помощью и советами моих товарищей по специальности.

Поэтому благодарностью товарищам, помогавшим мне своими критическими замечаниями, и работникам библиотек и архивов, облегчавшим мне собирание материалов, я заканчиваю это предисловие.



Предыстория новой русской комедии. — Ранняя комедия и школьная драма. — Комедия в репертуаре гастрольных иностранных трупп первой половины XVIII в. — Игрища XVII—XVIII вв.

Новая русская комедия создавалась в сложной и многообразной обстановке. Появление этой комедии не прекратило существования и развития уже сложившейся к этому времени театральной традиции.

Наряду с организованным в 1756 г. Российским театром продолжали существовать в Петербурге, а затем возникли и в Москве иностранные антрепризы, спектакли которых более или менее активно посещались и репертуар которых был знаком первым русским комедиографам. Поездки многих русских дворян за границу, преимущественно в Париж, с обязательными посещениями театров также в какой-то мере были фактором, определявшим отношение этой части дворянства к репертуару Российского театра; здесь же следует сказать и о внимательном отношении связанных с этим театром писателей к западноевропейской, главным образом французской, но отчасти и немецкой, драматической литературе второй половины XVIII в. Наконец, не бесследным фактом в истории русского театра 1760-х годов были две поездки И. А. Дмитриевского за границу, его пребывание в Париже с целью — говоря современным языком — повышения актерской квалификации, его знакомство с современным состоянием европейского театра.

Русская комедия развивалась как явление национальной жизни, и поэтому ее необходимо рассматривать в соотнесении с конкретными событиями русской истории.

Центральной исторической задачей, стоявшей перед русским народом в конце XVII—начале XVIII в., было сохранить свое национальное бытие, отстоять свою государственную независимость от непрерывных посягательств северо-западных и западных соседей России — шведов, поляков, немцев. Отстоять свою самостоятельность можно было, только резко разорвав со средневековой, церковно-феодальной традицией, мешавшей нормальному развитию нации, только путем создания новой, секуляризованной, светской культуры. Это была большая общенациональная задача, но из

этого вовсе не следовало, что сразу и полностью все социальные слои должны были разорвать со стариной и перейти к формированию новой, светской культуры. На первых порах для достижения этой цели было достаточно, чтобы секуляризованная, внецерковная культура была создана, развивалась и использовалась высшим, дворянским классом, которому в то время принадлежала в стране руководящая роль в военной, административной и хозяйственной областях. Со времени Петра I, а частично и ранее, в России идет формирование светской культуры, основывающейся на внецерковных элементах старой традиции, частично же на отдельных элементах дворянско-буржуазной культуры Запада, иногда критически переработанных, а в ряде случаев воспринятых механически.

Строительство этой новой, светской культуры было только одной и притом производной стороной русского исторического процесса XVIII в. Это был период формирования и упрочения дворянско-помещичьей монархии, империи с огромным массивом крепостного крестьянства, обездоленного и хищнически эксплуатируемого, с господствующим дворянством, поместным и столично-придворным, с разветвленным бюрократическим аппаратом, кишевшим взяточниками и вымогателями, с купечеством, начинавшим, в особенности к середине XVIII в., играть все более заметную роль в общественной жизни, с очень немногочисленным, но значительным по своему вкладу в развитие новой культуры слоем интеллигенции, как третьесословной, так и дворянской.

Важнейшей особенностью русской истории XVIII в. было, с одной стороны, усиление и упрочение внешнеполитической мощи Российской империи, с другой — не затихавшая, а по временам приобретавшая огромные размеры (как, например, во время Пугачевского восстания 1773—1775 гг.) классовая борьба между угнетенной крепостной массой и ее эксплуататорами — помещиками-дворянами.

Новая русская комедия возникает к началу второй половины XVIII в., когда процесс формирования дворянско-помещичьей монархии уже закончился, когда она уже вполне сложилась и в социально-экономическом, и в политическом, и в культурном отношении. К этому времени русская литература в лице Феофана Прокоповича, Кантемира, Ломоносова, Тредиаковского, отчасти и Сумарокова уже играла значительную роль в культурной жизни как дворянства, так и демократических слоев населения.

Иначе обстояло дело с театром. Создание национального русского театра было одной из очередных задач русской культуры еще со времен Петра I. Многочисленные попытки школьных драматургов, преподавателей пиитики и риторики в Московской славяно-греко-латинской и Киево-Могилянской академиях, в провинциальных семинариях, в хирургической школе при Московском госпитале и т. д. создать отечественный репертуар оказались малоуспешными, даже неудачными — не только потому, что авторами пьес были люди малоталантливые, но и потому, что их драматиче-

ское творчество строилось на старой, церковной традиции, осужденной историей и мешавшей развитию новой, светской русской культуры.

Прежде чем стать в конце концов общенациональным, русский театр прошел те же этапы развития, что и вся новая, светская культура: он должен был начать с разрыва со старой линией школьного, религиозного театра, сперва стать придворным, дворянским, чтобы затем мог возникнуть театр, непохожий на придворный и стремившийся так или иначе отвечать на потребности народа.

Комедии в развитии русского театра XVIII в. принадлежит большая и важная роль, недооценивать которую никак нельзя, безусловно большая, чем трагедии, жанру, казалось бы, более значительному по своему идейному содержанию и философской направленности.

В данный момент мы должны обратиться к тому, что явилось, так сказать, «предысторией» новой комедии, что предшествовало и сопутствовало ей, что она заимствовала и с чем она в той или иной форме боролась.

Обращаясь к предыстории новой русской комедии, мы не будем излагать в том или ином порядке известные нам материалы, а остановимся только на том, какие элементы предшествующей традиции отразились на новом ее этапе, что вошло в ее состав из этой предыстории, что связывает старую и новую русскую комедию.

1

Для того чтобы выяснить представления о комедии у придворных зрителей 1730—1740-х годов, на которых и ориентировалась комедия Сумарокова в самом начале 1750-х годов, нет, на первый взгляд, необходимости обращаться к материалам ранней русской комедии, т. е. к пьесам времени Алексея Михайловича и первых лет царствования Петра I. Тем более что театральные потехи царя Алексея длились по подсчетам историков театра около двух с половиной лет, после чего, как принято считать, более чем на двадцать пять лет наступил период затишья. Кроме того, гастроли труппы И. Кунста—О. Фюрста (1702—1706) отделены от эпохи, непосредственно предшествовавшей появлению комедий Сумарокова, опять-таки несколькими десятилетиями. Далека от комедийных опытов Сумарокова и школьная драма, переживавшая в 1730—1740-е годы период упадка.

Однако если непосредственно на сценические вкусы придворных посетителей театра ранняя комедия и не влияла (о школьной драме это следует говорить с осторожностью), то в какой-то отраженной и ограниченной форме она оказала воздействие, хотя бы в разработке у тогдашних любителей сценических зрелищ определенных теоретических представлений и практических требований.

Для настоящей работы имеет значение одно существенное различие между театром XVII в. и театром начала XVIII в., различие, конечно, не случайное, а являвшееся результатом ряда причин идеологического порядка. Русский театр XVII в. не знал жанра комедии,¹ тогда как у Кунста—Фюрста мы уже встречаемся с настоящими комедиями («Драгия смеяныя», «Принц Пикельгеринг, или Жоделет, самый свой тюрьмовый заключник»).

Правда, почти во всех пьесах времени Алексея Михайловича имеется «шутовская (или «дурацкая») персона», которая то совсем не связана с основным сюжетом произведения (Пикельгеринг и Телпел в «Баязете и Тамерлане»), то искусственно введена в него (солдат Сусаким и служанка Абра в «Июдифи»). В «Жалобной комедии об Адаме и Еве» комический элемент отсутствует вовсе.

В репертуаре труппы Кунста—Фюрста также есть пьесы с неизбежным комическим персонажем (веселый музыкант Лентуло в «Честном изменнике», дурак Тразо в «Крепости Грубитона», Жилец в «Франталпее, короле эфирском»). Таким образом, наличие в репертуаре комической «персоны» сближает театр начала XVIII в. с театром 1670-х годов.

Усиление комического элемента в серьезных пьесах театра начала XVIII в. и обособление комических пьес в самостоятельный жанр имели существенное значение: все это укрепляло и упрочивало положение того жанра народного театра, который назывался игрищами и который (в отличие от веселых пьес заезжих трупп) вырос на русской почве, был сильно пропитан духом социальной сатиры и отражал настроения народных масс.

Появление в театральном репертуаре пьес с «дурацкой персоной» не прошло бесследно для русского театра, в особенности для народной комедии городских демократических слоев, где, по-видимому, именно в начале XVIII в. возникают пьесы с «шутком» или «гаером».

Однако пьесы 1702—1706 гг. с комическим персонажем сыграли известную роль и в развитии новой русской комедии, комедии 1750-х годов. Конечно, на творчество Сумарокова «дурацкая персона» старинного репертуара и современной ему народной комедии непосредственно не повлияла; в его трагедиях и намека нет на подобные персонажи. Но слуги в его комедиях начала 1750-х годов, а также в комедиях одного из первых оригинальных русских комедиографов — Александра Волкова могут рассматриваться в качестве известной параллели к старой «шутовской персоне» с ее «издевательскими речами».

В хорошо знакомых тогдашним театрам старых народных игрищах, в частности в «игре» «Барин», в интермедиях «Херликин

¹ Существующие в старой театроведческой литературе указания на якобы сделанные в XVII в. переводы комедий Мольера для любительского театра царевны Софьи абсолютно несостоятельны.

и шляхтич» и др., есть обязательный персонаж — умный крепостной слуга или староста, дурачащие глупого помещика.

Вообще же и «западный» слуга, во французской комедии и в итальянской комедии масок, вырос из аналогичных «Барину» народных комедий средневековья (ср. фарсы «Адвокат Пателен», где адвоката обманывает хитрый крестьянин, и «Немая жена», где муж обманывает врача).²

Характерной чертой старой «шутовской персоны» было осмеяние главных героев, их патетических диалогов и т. п. «Дурацкая персона» представляла во многих случаях здоровый скептицизм человека из народа, который знает настоящую цену «высоких чувств» героев, которого смешат выпренность, манерность и неестественность их диалогов. Слуга в европейской комедии XVII—XVIII вв., вплоть до знаменитого Фигаро, тесно связан с этим персонажем старинного театра. И хотя образы слуг в ранних комедиях Сумарокова строились в соответствии с тогдашними литературными и театральными эстетическими принципами, все же в Кимаре и Арликине («Тресотиниус», «Третейный суд») в не меньшей мере, чем в слугах французской комедии, чувствуется «дурацкая персона» старого репертуара.

Ни театр Грегори, ни театр Кунста—Фюрста, насколько известно, не знали интермедий.³ Этот жанр связан только со школьной драмой. В советском театроведении дебатировался вопрос о том, возникли ли интермедии из народных сценок, драматизированных анекдотов, или же, напротив, из интермедий вырос анекдот; иными словами, проникла ли интермедия снизу вверх, из народных представлений в школьную драму, или процесс шел в обратном направлении.

Нет никаких сомнений в том, что интермедии возникли из народных анекдотов, из новеллистических сказок. В самом деле, сюжеты большинства интермедий представляют народный анекдот, восходящий к сказке новеллистического типа. Подобные же сказки по своему возрасту в подавляющем большинстве значительно старше интермедий. Язык интермедий всегда резко отличается своей простотой, народностью от книжного языка пьес, в которые эти интермедии вставляются. Этим самым подтверждается разность источников: книжных — у школьных пьес и народно-бытовых — у интермедий.

² Мокульский С. С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. I. Изд. 2-е. М., 1953, с. 130—138, 144.

³ О термине «интермедия» см.: Берков П. Н. Из истории русской театральной терминологии XVII—XVIII веков. — ТОДРА, т. XI, М.—Л., 1955, с. 286—287. Об интермедиях XVIII в. см.: Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958; Левин П. Восточнославянские интермедии. — В кн.: Древнерусская литература и ее связи с новым временем. Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1967, с. 194—205; Levin P. Intermedia wschodniosłowiańskie XVI—XVIII wieku. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1967, s. 60—112. См. также: Ранняя русская драматургия (XVII—первая половина XVIII в.). Пьесы любительских театров, М., 1976.

К рукописям пьес школьного и вообще серьезного репертуара не прилагался текст интермедий, а только глухо указывалось в конце соответствующих актов: «будет интермедия». Тексты интермедий переписывались отдельно. Это подтверждает, что произведения данного жанра рассматривались школьными драматургами в качестве второстепенного и легко организуемого материала: стоит только обратиться к народному творчеству — анекдоту, бытовой сказке.

Таким образом, и школьная драма, несмотря на ее религиозный характер и дидактическое направление, самим фактом широкого использования интермедий способствовала тому, что у русского зрителя 1730—1740-х годов устанавливались особые представления о комедии — как о комическом жанре с обязательными бытовыми персонажами, простым языком и несложным сюжетом.

2

Второй линией, с которой приходилось Сумарокову считаться при создании новой русской комедии, был действующий иностранный репертуар, определявший театральные вкусы придворного зрителя.

Перед глазами Сумарокова, если считать и его возможные детские театральные впечатления, прошла или могла пройти почти вся деятельность иностранных антреприз в тогдашней России. На комедиях Сумарокова, в особенности на ранних, знакомство это отразилось, и поэтому нам следует хотя бы кратко восстановить историю этих антреприз.

Исследователи русского театра довольно подробно изучили театр Кунста—Фюрста. История дальнейших иностранных антреприз, и как раз тех, которые уже мог видеть и, вероятно, видел Сумароков в годы детства, почти совсем не изучена, а иногда и вовсе неизвестна.

Мы начнем с наиболее ранней антрепризы, отчасти уже привлекавшей внимание историков русского театра, дополнив собранные ими данные некоторыми подробностями.

В марте 1719 г. в Петербурге впервые появляется «чудный муж», «его же иные вторым Сампсоном нарицают». Это был атлет И.-К. Эккенберг, гастролировавший с небольшой труппой канатоходцев.⁴ 16 апреля 1719 г. он получил от Петра I почетную грамоту. Эккенберг пробыл в Петербурге до 1720 г., когда Петр предложил ему набрать за границей более многочисленную труппу и вновь приехать в Россию. В 1721 г. Эккенберг обратился

⁴ Подробнее об Эккенберге см.: Berkov P. N. Aus der Geschichte der deutsch-russischen Theaterbeziehungen im XVIII. Jahrhundert. Über die Gastspiele J. K. Eckenbergs in Petersburg 1719—1727. — Zeitschrift für Slawistik, 1956, Bd. I, H. 4, S. 9—13.

с челобитной к Петру, а затем, не получив, по-видимому, ответа, писал и к жене Петра, Екатерине. Он просил выслать ему значительную сумму (2000 талеров), чтобы осуществить повеление Петра. В сезон 1723/24 г. Эккенберг прибыл в Петербург с большой труппой, состоявшей уже не только из акробатов, но и из актеров труппы И.-Г. Манна.⁵ В третий раз труппа Эккенберга посетила Петербург в 1727 г., и типография Академии наук печатала для него «комедиантские цеттели», т. е. «афишки». Возможно, что в этот приезд труппа Эккенберга была объединена с труппой К.-Л. Гофмана, одной из лучших в тогдашней Германии.

Какие пьесы ставились труппой Манна—Эккенберга в Петербурге, сведений нет. О спектаклях, дававшихся труппой Манна в Риге, известно подробно; так, эта труппа играла памятную в истории петровского театра пьесу «Честный изменник».⁶ Вероятно, эта пьеса была поставлена и в Петербурге.

В 1728—1729 гг. в Петербурге давала гастролы какая-то французская труппа, репертуар которой, как видно по дошедшим до нас афишам и газетным объявлениям, был связан с парижскими ярмарочными театрами. Здесь, по-видимому, впервые русский зритель познакомился с французско-итальянской комедией, с ее народным, полнокровным комизмом, с ее сюжетной динамичностью.⁷

⁵ В статье В. Н. Всеволодского-Гернгросса «Комедиант Манн» (Ежегодник имп. театров, 1912, вып. VII, с. 32—50) проводится ошибочная точка зрения: будто И.-К. Эккенберг, который был известен под именем «Starker Mann», и И.-Г. Манн — одно и то же лицо. На самом деле И.-Г. Манн был своего рода конференсье, в стиле «дурацкой персоны», при атлете И.-К. Эккенберге. Из поля зрения В. Н. Всеволодского-Гернгросса странным образом выпали два важных указания П. П. Пекарского, относящихся к Эккенбергу. В I томе своей книги «Наука и литература при Петре Великом» (СПб., 1862, с. 430) Пекарский говорит, что ему «удалось видеть печатную афишу петровских времен об одном силаче»; во II томе (с. 451—452) он привел «Объявление о чудном муже, его же иные вторым Сампсоном нарицают», напечатанное «в Санкт-Петербурге, 1719 году, марта в 17 день». Пекарский не указывает, где ему «удалось видеть» эту афишу. Но в книге А. Гаврилова «Очерк истории Санкт-Петербургской синодальной типографии. Вып. 1. 1711—1839» (СПб., 1911, с. 59) мы находим указание, что это объявление было напечатано в синодальной типографии и корректурный экземпляр его с значительными поправками хранится в библиотеке при архиве Синода. Сейчас эта афиша находится в Ленинградском отделении Центрального государственного исторического архива; она воспроизведена в книге: Быкова Т. А., Гуревич М. М. Описание изданий гражданской печати 1708—январь 1725 г. Ред. и вступит. статья проф. П. Н. Беркова. М.—Л., 1955, между с. 256 и 257.

⁶ Ежегодник имп. театров, 1912, вып. VII, с. 39—40 (здесь явная опечатка: не «Черный предатель», а «Честный предатель», т. е. «Честный изменник»).

⁷ О французском ярмарочном театре см.: Михальчи Д. Е. Средневековые французские фарсы. — Учен. зап. Московского гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина, 1947, т. VI, кафедра всеобщей литературы, вып. 1, с. 69—78. О гастрольях французской ярмарочной труппы см.: Берков П. Н. Из истории русско-французских культурных связей. (Гастролы французского ярмарочного театра в Петербурге в 1728—1729 гг.). — В кн.: Романо-гер-

В 1730 г. в Москву на коронацию Анны Иоанновны прибыла из Дрездена посланная польско-саксонским королем Августом труппа итальянской оперы и комедии. До недавнего времени мы ничего не знали о репертуаре этой труппы; сейчас на основании архива дрезденского двора репертуар этот стал известен.⁸ Если принять во внимание, что отец Сумарокова играл во время коронации Анны Иоанновны видную роль, можно предположить, что сын его, будущий драматург, мог видеть спектакли этой итальянской труппы.

Значительно больше сведений сохранилось в истории русского театра об итальянской антрепризе 1733—1735 гг.⁹ Две сменившие друг друга труппы поставили большое число комедий и интермедий (свыше 40) и надолго привили русскому придворному зрителю вкус к комедии масок. Может быть, популярность термина «интермедия», отмеченная нами выше, связана не только со школьными интермедиями-интерлюдиями, но и с этими забавными народными итальянскими сценками. Знакомство Сумарокова с итальянской комедией масок 1733—1735 гг. несомненно; известно, что для спектаклей этой труппы привлекались учащиеся Сухопутного шляхетного корпуса.

К 1740 г. относится кратковременное пребывание в Петербурге известной труппы Каролины Нейбер.¹⁰ Сведения о пьесах, которые ставила в Петербурге эта знаменитая гонительница излюбленного народного персонажа Гансвурста, очень скудны. Известно, что в первый спектакль была дана комедия «Dresdner Schlendrian» (25 апреля 1740 г.). Главное место в репертуаре Нейбер занимала трагедия Аддисона «Умирающий Катон» в переводе Готшеда. Катона играл лучший исполнитель этой роли — актер Фр. Кольгардт.

манская филология. Сб. статей в честь акад. В. Ф. Шишмарева. Л., 1957, с. 46—57; Mooser R.-A. L'opéra-comique français en Russie au XVIII^e siècle. Genève—Monaco, 1954, p. 13—14.

⁸ Сведения об этих спектаклях указаны в кн.: Mooser R.-A. Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIII^e siècle. Genève, 1945 (пьесы расположены в алфавитном порядке); 2^e ed., rev. et complété. Genève—Monaco, 1955.

⁹ Об итальянском театре 1733—1735 гг. в России см.: Сиповский В. В. Итальянский театр в С.-Петербурге при Анне Иоанновне (1733—1735 гг.). — Русская старина, 1900, № 6, с. 593—611; Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче. СПб., 1914, с. 16—43 (ср. рецензию на эту книгу В. Н. Перетца: ЖМНП, 1915, № 1, отд. 2, с. 205—221); Перетц В. Н. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733—1735 гг. Тексты. Пг., 1917; Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959, с. 24—92; Mooser R.-A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle, т. I. Des origines à la mort de Pierre III (1762). Genève, 1948, p. 49—178.

¹⁰ О гастроях К. Нейбер в России см.: Litzmann V. Die Neuberin in Petersburg. — Archiv für Litteraturgeschichte, Bd. XII, Leipzig, 1884, S. 316—318; Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России при императрице Анне Иоанновне и императоре Иоанне Антоновиче, с. 86—94.

Как раз «Катона» Сумароков упоминает в одной из своих статей, возможно, именно по сценическому восприятию. Комедии, которые ставила «Нейберша», как ее называли в России, были также связаны с литературными вкусами Готшеда и входили в состав изданной последним «Немецкой сцены»; здесь были, между прочим, и переведенные на немецкий язык комедии датчанина Людвиг Гольберга.

С начала 1740-х годов в Петербурге одновременно гастролировали две труппы: французская труппа Сериньи при дворе (с 1742 г.) и немецкая М. Ниренбаха (с 1743 г.), игравшая для широкой публики в специально выстроенном театре на Морской улице. Труппа Сериньи просуществовала около пятнадцати лет; она ставила в основном комедии, изредка — трагедии. Из официальных источников следует, что комедийный репертуар труппы Сериньи был довольно пестрый: ставились комедии преимущественно конца XVII и первой четверти XVIII в. — Мольер, Легран, Данкур, Лесаж, Кампистрон, Делиль и т. п. Во всяком случае, в течение 1740-х годов, т. е. как раз тогда, когда Сумароков был офицером привилегированного полка, а затем адъютантом графа Разумовского и на этом основании имел доступ в придворный театр, труппа Сериньи познакомила русского дворянского зрителя с основными комедиями тогдашнего французского репертуара.

Иной характер имела антреприза Ниренбаха. Это прежде всего был кукольный театр, где ставились пьесы из репертуара «Haupt- und Staats-Actionen». Позднее в Петербург прибыла труппа, или, как ее тогда называли, «банда комедиантов», под руководством «принципала» П. Гильфердинга, в прошлом участвовавшего в труппе Эккенберга и, возможно, приезжавшего уже с последним в 1727 г. Кукольный театр Ниренбаха объединился с новой немецкой труппой и ставил спектакли, в первую часть которых входили пьесы, исполнявшиеся аршинного размера куклами, а вторая разыгрывалась настоящими, «живыми» актерами («mit lebendigen Personen»). Сохранившиеся довольно многочисленные «цеттели» (афиши) театра Ниренбаха показывают, что на долю «живых персон» приходились грубые гансвурстиады с обязательными потасовками, сальностями и прочими характерными чертами позднего средневекового немецкого мещанского театра.¹¹

В самом конце 1740-х годов придворный театральный штат пополнился двумя итальянскими актерами — «буффоном» и «буффонкой» (шутком и шутихой), разыгрывавшими столь полюбившиеся зрителю динамичные, занятные интермедии. Иногда интермедии ставились самостоятельно, а позднее, когда появилась итальянская оперная труппа с большим штатом певцов и музыкантов и специальным придворным поэтом, эти интермедии исполнялись перед

¹¹ См.: Тонкова Р. М. К истории петербургских театров. Печатание «цеттелей» (афиш) в типографии Академии наук с 1727 по 1771 год. — В кн.: XVIII век, сб. 4. М.—Л., 1959, с. 385—394.

занавесом, без декораций, в антрактах между действиями *orgia* («серьезная опера»). Названия этих интермедий — «Вор», «Сын-пьяница» и пр. — свидетельствуют, что «буффон» и «буффонка» принадлежали к другой линии итальянской комедии масок, чем труппа 1733—1735 гг.

В конце 1740-х годов М. Ниренбах умер, и кукольный театр закрылся. Труппа Гильфердинга (в это время уже Гильфердинга и Сколария) несколько лет гастролировала в Риге, а затем вернулась в Петербург, пополненная рядом хороших актеров, вошедших затем в знаменитую труппу Аккермана и Софии-Шарлотты Шредер. Некоторое время немецкие актеры играли в Петербурге, а потом в Москве. Возможно, что они, подобно труппе Каролины Нейбер, ставили комедии серьезного содержания, а не гансвурстиады, к которым вновь обратилась труппа Гильфердинга—Сколария после отъезда Аккермана и С.-Ш. Шредер. Есть основания предполагать, что труппа Аккермана ставила комедии Людвиг Гольберга, в частности «Брамарбаса, или Хвастливого офицера».

Мы подошли в нашем обзоре иностранных антреприз как раз к тому времени, когда началась драматургическая деятельность Сумарокова и были созданы первые его комедии. Обзор этот важен для нас тем, что он показывает, в какой литературно-театральной обстановке формировались эстетические представления будущих зрителей сумароковских пьес и его самого. Как видно из сказанного, русский дворянский, а частично и недворянский зритель имел возможность в течение второй четверти XVIII в. познакомиться с труппами трех народов, занимавших в то время в Европе в области сценического искусства первые места: с итальянской комедией масок, с французской ярмарочной и классической комедией, с немецкой гансвурстиадой и серьезной комедией. Все это позволяет утверждать, что в своей драматургической деятельности Сумароков опирался не только на «Поэтику» Буало, как это обычно считалось, но имел значительную практическую осведомленность в европейском комедийном репертуаре, в манерах актерской игры, имел представление о комизме действия и слова.

3

Еще Кантемир в примечаниях к «Письмам» Горация писал, что первоначальная римская комедия «столько же груба и гнусна была, каковы суть наши деревенские игрищи».¹²

В самом начале своей литературной деятельности в теоретическом манифесте «Епистола о стихотворстве» (1748) Сумароков, характеризуя комедию, предупреждал своего последователя:

¹² Кантемир А. Д. Собр. стихотворений. Л., 1956 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 496.

Для знающих людей ты игрищ не пиши:
Смешить без разума — дар подлый души.¹³

Через много лет в сатире «О худых рифмотворцах» (1771) он снова обратился к вопросу об игрищах и подтвердил прежнюю точку зрения:

И сам я игрище всегда возненавижу.
(VII, 360)

Наконец, в «Наставлении хотящим быти писателями» (1774) Сумароков вновь заявлял:

Для знающих людей не игрищи пиши.
(I, 363)

Среди многочисленных отзывов других дворянских писателей XVIII в. об игрищах отметим замечание Н. П. Николева (1781) о «российских орангутангах», как он презрительно называет демократических зрителей, которые, по его словам, «столько ж усердно бьют в ладоши по представлении подлого игрища, как и по представлении „Синава и Трувора“, а часто еще и усерднее».¹⁴

Многое в дворянской комедии XVIII в. становится понятнее именно на фоне игрищ.

Что же представляла собой комедия демократических низов, эти многократно упоминавшиеся игрища?

Немногочисленные вообще источники по истории русского театра XVIII в. очень скупы на сведения о театральной деятельности демократических кругов русского общества, в особенности первой половины изучаемого столетия. Это, собственно, вполне понятно: сведения по истории театра того времени исходили от лиц, связанных преимущественно с придворными зрелищами; таковы были разные иноземцы, вроде камер-юнкера Берхгольца, в дневнике которого есть несколько сведений о русском театре 1720-х годов; вроде дипломатов Бассевича и Вебера; наконец, вроде академика по части придворных развлечений Я. Я. Штелина. Поэтому в историко-театральных материалах, исходивших от этих лиц, сведения о народном театре имели только случайный характер и сам этот театр встречал, естественно, пренебрежительно-высокомерную оценку.

Некоторое дополнение к этим данным представляют не менее скудные свидетельства тогдашних газетных объявлений, официальные архивные документы и совсем уж единичные и случайные записи в современных придворных летописях — в камер-фурьерских журналах и журналах дежурных генерал-адъютантов. Несколько

¹³ Сумароков А. П. Полн. собр. всех сочинений в стихах и прозе, ч. I. М., 1781, с. 340. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте: римские цифры обозначают часть, арабские — страницы; при цитировании текстов из пьес указываются действие и явление.

¹⁴ Николев Н. П. «Объяснение» к «драме с голосами» «Розана и Любим». — В кн.: Русская комедия и комическая опера XVIII века. Под ред. П. Н. Беркова. М.—Л., 1950, с. 172.

более повезло одному из народных театральных предприятий, так называемому Всенародному театру 1765—1766 гг., о деятельности которого сохранилось больше сведений, в том числе довольно подробные и — что особенно важно — сочувственные.

В источниках по истории культуры России первой трети XVIII в. уже упоминаются спектакли, во-первых, организовывавшиеся студентами Московской славяно-греко-латинской академии вне стен этого учебного заведения и, во-вторых, осуществлявшиеся учениками Московского госпиталя, или, как писали в первой половине XVIII в., «гофшпиталя». Еще больше (правда, для последующих десятилетий) сохранилось сведений о любительских труппах, устраивавших представления на святках и на масленицу и состоявших из подьячих, служителей придворных конюшен, музыкантов, а иногда (эти сведения крайне редки и относятся уже к концу XVIII в.) из фабричных рабочих и деревенских крепостных; последние играли в людских избах у разных помещиков.

Репертуар этих трупп в начале XVIII в. известен недостаточно. Можно предположить, что значительная часть пьес, опубликованных в свое время Н. С. Тихонравовым,¹⁵ В. Н. Перетцем,¹⁶ отчасти И. А. Шляпкиным,¹⁷ исполнялась этими организаторами «русских комедий». Частично их репертуар указан в известных работах И. Е. Забелина¹⁸ по истории зрелищ в Москве в середине XVIII в.

В промежутках между отдельными актами различных «комедий» и «действ» на примитивных сценах любительские труппы показывали веселые интермедии, вроде тех, которые опубликованы В. В. Майковым.¹⁹ Героем их в большинстве случаев был арлекин, который назывался по-разному — гарликин, херликин, арликин, а чаще всего — шут и гаер. На этих сценах исполнялись и такие пьесы, как опубликованная И. А. Шляпкиным интермедия о гаерской свадьбе («Сказание о гаере Гарликине российском»), как известная «Шутовская комедия»,²⁰ как «Интермедия о гаере, старухе и молодке», напечатанная Н. С. Тихонравовым, как, наконец, интермедии неизданного сборника № 1627 из собрания А. А. Титова (ГПБ) и др.

¹⁵ Русские драматические произведения 1672—1725 годов. (К 200-летию юбилею русского театра). Собраны и объяснены Н. С. Тихонравовым. Т. II. СПб., 1874.

¹⁶ Перетц В. Н. Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. СПб., 1903.

¹⁷ Шляпкин И. А. 1) Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени. СПб., 1898; 2) Старинные действа и комедии Петровского времени. Пг., 1921.

¹⁸ Забелин И. Е. 1) Хроника общественной жизни в Москве с половины XVIII столетия. — В кн.: Забелин И. Е. Опыты изучения русских древностей и истории, ч. II. М., 1873, с. 351—506; 2) Из хроники общественной жизни в Москве в XVIII столетии. — В кн.: Сборник Общества любителей российской словесности. М., 1891, с. 557—582.

¹⁹ Одиннадцать интермедий XVIII века. Опубликовал В. В. Майков. М., 1915.

²⁰ Ранняя русская драматургия (XVII—первая половина XVIII в.). Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974, с. 372—429, 525—531.

В некоторых из интермедий этих лет встречается легкий налет сатиры, но, вероятно, в действительности он был сильнее, и только в дошедших до нас списках сатирический элемент не слишком подчеркнут; объясняется это тем, что тексты пьес обыкновенно подавались в полицию на предварительный просмотр для получения разрешения и, конечно, предусмотрительно очищались от всего того, за чем властям предлагалось «смотреть накрепко».

Возможно, однако, что некоторые из этих «площадных», как их называли тогда, пьес, удовлетворявшие вкусам невзыскательных зрителей, не ставили себе сатирических целей: в противоположность подлинно народным игрищам, о которых подробнее говорится ниже, они отличались циничностью, грубым, порою вовсе не смешным комизмом.

Этот театр мещанский, и хотя он и демократический, но не представляет такого интереса, как подлинно народный театр.

Помимо перечисленных нами демократических мещанских театров, существовали такие, которые организовывались как «игрища» и имели самый настоящий фольклорный характер: неизвестно, где, кем и когда был сложен их первый вариант; неизвестно кто их подхватывал и переносил в другую местность, перерабатывал и приравнивал к иной эпохе. Они резко отличаются от пошлой «Шутовской комедии», от «интермедий о гаере» и тому подобных грубых, скабрёзных произведений.

Характерная черта игрищ — их социальная сатира. Пьески народного репертуара были близки зрителю, они говорили ему о знакомых и понятных явлениях и фактах, говорили понятным языком. Объекты народной драматической сатиры были немногочисленны. Это прежде всего помещик, затем воевода, чиновник-подьячий, купец или откупщик, поп, франт, врач, а также царь. Очень важным персонажем игрищ — так сказать, «положительным героем» — являлся слуга барина.

Прежде чем приступить к рассмотрению репертуара игрищ, необходимо ответить на вопрос: существовали ли они уже в первой половине XVIII в.? Ведь большая часть их была записана в середине и конце XIX в., а значительное количество — даже в XX в. И, упоминая об игрищах, имели ли в виду писатели XVIII в. то же самое, что и мы?

В литературных источниках XVIII в. название «игрище» встречается довольно часто, но точных определений этого понятия или описаний тогдашних игрищ до нас не дошло. Тем большее значение приобретают скудные данные об этих спектаклях народного театра, сохранившиеся в некоторых источниках XVIII в. Так, характеризуя развлечения петербуржцев конца XVIII в., академик И. Георги сообщал: «Игралища уже с древних времен были увеселением российского народа, и не за много еще лет давались от правительства в продолжение всего лета на бывшем карусельном месте вольные игралища, которые, однако же, по застройке сего места перестали. Ныне бывают они в сырную неделю на

льду подле гор, а в светлую неделю подле качелей, в деревянных хижинках. Общества молодых мужчин, слуги и другие представляют наиувеселительнейшим образом в приторных одеяниях всякие комические и трагические важные деяния, басни, сказки, чудеса, кощунства и пр. Каждое представление не продолжается более получаса, а потому и бывает оных в день до 30 и более, и, хотя каждый зритель токмо по 5 копеек за вход платит, однако же сие знатный прибыльток составляет. Между оными бывают также и разные, показывающие свое искусство в скорости, равновесии, силе и пр. Простой народ имеет также и здесь от праздника Рождества Христова до 6 генваря сборища, *игрищами* называемые, где представляют разные смешные игральща, при коих арлекин или дурак всегда бывает».²¹ И. Георги очень добросовестно и долго собирал свои материалы, поэтому он никак не мог ошибиться, говоря о древности этих забав.

Есть свидетельства, что подобные игрища существовали не только в XVIII, но и в XVII в. Вот что находим мы в «Истории о царе Петре Алексеевиче 1682—1696» князя Б. И. Куракина: «Старой обычай есть в народе российском, что пред праздником Рождества Христова и после играют святки, то есть в дом друзья между собою собираются ввечеру, и из подлых людей сами одеваются в платье машкараты, а у знатных людей — люди их играют всякие истории смешные».²²

Из приведенных цитат явствует, что игрища XVII—XVIII вв. — это уже не старинные, обрядовые игрища хороводного характера, которые известны из древних источников,²³ а «смешные игральща» и разыгрываемые ряжеными «смешные истории». Таким образом, нет оснований сомневаться в том, что под игрищами писатели XVIII в. разумели театральные представления народных масс — как демократических низов города, так и дворовых слуг и крепостных крестьян.

Самыми многочисленными, как и следовало ожидать в крестьянском репертуаре, являлись сатирические игрища о барине.

Наиболее ранние сведения об этом игрище дошли до нас от А. А. Шаховского. В одном из примечаний в «Летописи русского театра» он вспоминал, что в годы детства (Шаховской родился в 1777 г.) видел в деревне бабушки представление, устроенное крепостными; ставилась пьеска, известная позднее у исследователей под названием «Голый барин».²⁴ Таким образом, свидетельство

²¹ Георги И. Описание столичного города Санкт-Петербурга. СПб., 1794, с. 655—656. В немецком издании этой книги слову «игральща» соответствует слово *Comödie* (комедия), а слову «игрища» — *Schauspiel* (зрелище, пьеса).

²² Архив кн. Ф. А. Куракина, т. I. СПб., 1890, с. 73.

²³ Романов Б. А. Люди и нравы древней Руси. Л., 1947 (см. по указателю под словом «игрища»).

²⁴ Шаховской А. А. Летопись русского театра. — Репертуар русского театра, 1840, т. I, кн. VI, с. 1. Насколько устойчив текст этого игрища, можно видеть из записей, сделанных в начале XX в., см.: Русская народная

Шаховского относит игрище о барине к началу 1780-х годов; очевидно, народные сатирические пьески о барине восходят еще ко времени до восстания Пугачева.

Пьесок о барине известно очень много: «Барин», «Мнимый барин», «Барин и приказчик», «Барин новый и Афонька голый», «Афонька малый, женин приданый» и др. Все они, по словам Т. А. Мартемьянова, не что иное, как «пародия на „барский суд“, на барское хозяйство и барское мотовство. По излюбленной народной манере в роли „барина“ здесь выводятся ограниченные, недалекие люди, своего рода „шуты гороховые“. И это — как тип, потому что народ вообще склонен думать, что умный дельный барин в природе — большая редкость. Недаром юмористическая народная статистика гласит, что между господами две трети круглых дураков, одна треть — так себе, ни рыба ни мясо, и только остальные — умники».²⁵

Сопоставление текстов различных игрищ о барине приводит к убеждению, что перед нами не разработка одной какой-нибудь пьески-архетипа, а ряд близких по сюжету сценок, позднее обраставших дополнительными эпизодами из других аналогичных произведений. С другой стороны, то обстоятельство, что почти все без исключения записи игрищ о барине были сделаны после отмены крепостного права, привело к постепенной утрате в них черт, характеризующих именно крепостной уклад.

В пьесках о барине помещику всегда противопоставляется умный, находчивый и иронический слуга, «малый»; иногда это приказчик, еще реже староста. Двусмысленные ответы этого персонажа, его плутоватые и лукавые реплики еще больше оттеняют глупость и непрактичность осмеиваемого в игрище помещика. Но в некоторых пьесках слуга или староста не ограничиваются ролью насмешливого холопа, потешающегося над незадачливым господином, а высказывают взгляды, имеющие острый политический смысл. Такова, например, концовка игрища «Мнимый барин»:

Барин. Где ты по сие время шлялся?

Староста. Я на вашей красной шляпочке катался.

Барин. Видите ли: у барина петля на шее, а он на красной шляпочке катался!

Староста. Если бы была у вас, барин, петля на шее, я взял бы тримбабули-бом, да и задавил бы.²⁶

драма XVII—XX веков. Ред., вступит. статья и комментарии П. Н. Беркова. М.—Л., 1953, с. 53—60.

²⁵ Мартемьянов Т. А. Крепостное право в народной словесности. — Исторический вестник, 1906, т. 105, № 9, с. 860. Ср. сказку «Мужик и барин», где мужик говорит барину: «Из вашего брата две трети дураков да треть безумников» (Сборник сведений для изучения быта крестьянского населения России, вып. 1. М., 1889, с. 208).

²⁶ Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. СПб., 1911, с. 133: Русская народная драма XVII—XX веков, с. 59—60.

Приведенный отрывок находится в записи, сделанной в XX в., около 1905 г. Если вспомним, что это игрище существовало и в XVIII в., то можно предположить, что идея, выраженная в цитированном конце «Мнимого барина», значительно старше времени записи игрища. Однако сами народные актеры не всегда считали возможным сообщать записывавшему лицу, обычно «барину», такие социально заостренные реплики.

Еще более резкий характер имеет одна из редакций данной народной пьесы, «Ванька малый и барин удалый», записанная уже в 1937 г. Она заканчивается крестьянским судом и повешением барина; барский слуга Афонька заключает пьеску следующими словами:

Барина — на рели,
Сударика — на качели,
А за баринoм господ
И всех царских воевод.²⁷

Самой ранней дошедшей до нас русской народной сатирой в драматической форме, направленной против царской администрации, является игрище о боярине (XVII в.), которое иногда называют «Как холопы из господ жир вытряхивают». Впервые, насколько можно судить, сведения об этом и некоторых других игрищах XVII в. сообщил в печати сотрудник «Иллюстрированной газеты» в 1868 г.²⁸ К сожалению, печатая свою статью «Скоморохи на Руси» в журнале, рассчитанном на очень широкую аудиторию, автор не счел нужным указать источник, из которого он почерпнул свои интересные материалы.

Если это обстоятельство и может подать повод для осторожного отношения к игрищу о боярине, то никак нельзя все же сомневаться, что подобные игрища в том или ином виде существовали. Подтверждением этого являются скоморошьи политические и сатирические песни, направленные против бояр-воевод, а также многочисленные указания авторов «этнографических очерков» XIX в., сообщавших о представлениях народного театра в той или иной местности, в которых чиновники изображались в сатирически-карикатурном виде, с косичкой, в старинной одежде XVIII в.

Игрище о боярине вводит нас в круг народной драматической сатиры на бюрократические порядки, на вымогательства подьячих, на притеснения, к которым прибегают они для получения «акциденций» (взяток). Некоторые из этих пьесок сохранили следы своей связи с XVIII в. Таковы игрище «Приказный и черт»²⁹ и

²⁷ Головачев В., Лашилин Б. Народный театр на Дону. Ростов н/Д., 1947, с. 96—98, 174—175.

²⁸ М. М.—н. Скоморохи на Руси. — Иллюстрированная газета, 1868, № 3, 18 января, с. 38. См. также: Русская народная драма XVII—XX веков, с. 43—44.

²⁹ Фенютин А. А. Увеселения города Мологи в 1820—1832 гг. — Труды Ярославского статистического комитета, 1866, вып. 1, с. 120—121; Русская народная драма XVII—XX веков, с. 61—62.

интермедия «Подьячий, цыган и демон», в которой подьячий требует от цыгана «барашка в бумажке», как назывались взятки, а цыган приносит ему в бумажке черта.³⁰

К числу объектов сатирического осмеяния относятся в народном театре также врачи и аптекари, состоявшие в XVIII и XIX вв. на государственной службе и являвшиеся, таким образом, одной из разновидностей ненавистного народу чиновничества. Такова, например, лубочная картинка «Голландский лекарь и славный аптекарь», которая, как и многие другие народные картинки, представляет печатно закрепленный текст игрища о лекаре. Пьеска эта так полюбилась народу, что впоследствии она вошла в состав «Комедии о царе Максимилиане» и «Лодки» и в некоторые варианты «Барина».

Народная драматическая сатира коснулась и других врагов трудящихся масс — купцов, откупщиков и заводчиков. Эти персонажи встречаются в пьесках о барине, о воеводе и т. п. Самостоятельных игрищ о купце, в особенности таких, которые сохранили бы следы своего происхождения из XVII—XVIII вв., нам неизвестно.

К галерее типов, осмеиваемых в сатирических народных игрищах, относится и духовенство. Однако из-за цензурных запретов произведения народного театра, в которых осмеивались лица духовного звания, почти не отразились в старых записях. Только косвенными путями можно устанавливать существование подобных тем в пьесах народного сатирического театра. Известны правительственные запреты времени Елизаветы и более поздние изображать на сцене чернецов; напомним указание Георги о том, что в игрищах имели место «кошунства». Из записей XIX—XX вв. известны пародийные «венчания» и «отпевания» (ср. «Кириловские кудесы», «Отпевание „умра́на“», венчание царя Максимилиана в ряде редакций этой комедии).³¹ В игрищах XVIII в. попы, монахи, дьячки изображались пьяницами, глупцами, женолюбцами.³² В своих записках 1813 г. князь И. М. Долгорукий жаловался, что ни одно представление народного кукольного театра не обходится без осмеяния духовенства.³³

Щеголь, фронт как разновидность ненавистного барина также фигурирует в репертуаре народного сатирического театра. Интересна в этом отношении пьеска «Аришенька», высмеивающая щеголя-дворянина, где используется сатирическая сценка, отраженная в народной картинке «Старик на коленях у молодой».³⁴

³⁰ Старинный театр в России. Пг., 1923, с. 112—115; Русская народная драма XVII—XX веков, с. 86—88.

³¹ Русская народная драма XVII—XX веков, с. 68—69, 202—203.

³² Там же, с. 88—93.

³³ Долгорукий И. М. Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года. М., 1870, с. 31.

³⁴ Ровинский Д. А. Русские народные картинки, кн. V. СПб., 1881, с. 164.

В характеристике франта в «Аришеньке» можно уловить признаки XVIII в. («голова в муке» — пудренный парик; «нос в табаке» — обычное для петиметров XVIII в. нюханье табака).

К царю народный сатирический театр относился недоброжелательно, насмешливо и непочтительно. Достаточно назвать такие пьесы, как «Комедия о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе», как игра «Ирод», где цари изображаются в тонах сатирической народной сказки; особенно проявилась непочтительность к царю в пьеске «Соломон и гаер» («Царь Соломон и маршалка»)³⁵.

Совершенно понятно, что для классика Сумарокова народные игрища — абсолютно неприемлемые в эстетическом отношении произведения. Их цель, считает он, «смешить без разума», тогда как задача настоящего комического искусства совсем иная. «Смешить без разума», по мнению Сумарокова, — «дар подлая души». Этим «вульгарным» характером и назначением игрищ определяется отрицательное отношение дворянского драматурга к народному театру, к народной сатире, к народному юмору.

Но к игрищам в XVIII в. проявилось и другое, более серьезное и доброжелательное отношение, и притом со стороны писателя, которому в истории русского театра принадлежит серьезная заслуга — постановка вопроса о народности русской комедии, о необходимости создания национального русского театра. Мы имеем в виду В. И. Лукина.

В системе теоретических взглядов Лукина на задачи русской комедии важную роль сыграли его знакомство с игрищами и верное понимание особенностей этого театра демократических масс русского народа. Нам придется далее подробнее рассмотреть театральную концепцию Лукина; сейчас же мы ограничимся одним только указанием. В игрищах, говорит Лукин, можно увидеть «русские характеры» и услышать «слова вовсе незнакомые, но притом потребные для познания силы, пространства, а иногда и красоты природного своего языка».³⁶

Таким образом, в презируемых дворянским зрителем, в отвергаемых Сумароковым народных игрищах Лукин правильно усмотрел создание «русских характеров» и почувствовал живой комический язык.

³⁵ Там же, с. 253—254; Русская народная драма XVII—XX веков, с. 86.

³⁶ Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Сочинения и переводы. Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1868, с. 118.



Комедии Сумарокова 1750-х годов

1

И сам Сумароков, и его современники, а под их влиянием и последующие поколения были глубоко убеждены в том, что именно он явился родоначальником новой русской драматургии, способствуя тем самым созданию нового русского театра.

«Расинов я театр явил, о россы, вам», — писал Сумароков в 1763 г. в элегии «К г. Дмитревскому на смерть г. Волкова» (IX, 76).

Через несколько лет Иван Рудаков, старший наборщик в академической типографии, набирая «Опыт исторического словаря о российских писателях» (СПб., 1772) Н. И. Новикова, написал к этой книге «Стихи», в которых так отозвался о Сумарокове:

... северный Расин, писателей пример,
В котором видны нам и Кино, и Мольер.
Сей первый нам отверз в театр Российский двери...¹

То же повторил и Новиков в статье о Сумарокове в своем «Словаре»: «И хотя первый он из россиян начал писать трагедии по всем правилам театрального искусства, но столько успел во оных, что заслужил название северного Расина».²

Мнение о том, что с Сумарокова начинается история нового русского театра, настолько распространено в научной и научно-популярной литературе, что нет необходимости приводить цитаты: стоит взять любую книгу по истории русского театра, истории русской литературы XVIII в., чтобы найти подтверждение сказанному.

¹ Цит. по: Ефремов П. А. Материалы для истории русской литературы. СПб., 1867, с. 96.

² Там же, с. 102.

В основном установившаяся точка зрения верна, но, как и во многих других подобных случаях, роль Сумарокова сводилась к завершению ряда более или менее неудачных попыток его предшественников, частью известных, частью неизвестных, о которых забывают, говоря о начале русского театра.

Помнят только о предшественниках Сумарокова, подвизавшихся в области школьной драмы, с которой, как принято считать, связи у него не было. Но и здесь не сделано еще серьезной попытки разобраться в дошедшем до нас, значительном по объему репертуаре, не проявлено достаточно внимания к смене если не направлений, то по крайней мере вкусов в области школьной драмы, не обнаружено интереса к таким фактам, как возникновение в недрах силлабического стихотворства изысканного жанра пастушеской драмы («Дафнис, любовным гонением Аполлона в древо лавровое превращенная»),³ не учтено появление «исторических» пьес, вроде «Тита, Веспасианова сына» Тредиаковского⁴ и «Диалога о Гофреде, победившем сарацины».⁵

Однако Сумароков имел предшественников на поприще драматургии не только по линии школьной традиции. Со времени Петра I нам известен ряд попыток в области драматического искусства, исходивших и из дворянских кругов. К сожалению, сведения наши очень отрывочны.

В 1728 г. Антиох Кантемир делает наброски какой-то комедии (действие происходит, как указано в начале наброска, во Франции), причем пишет ее классическим силлабическим тринадцатисложным стихом. От попытки Кантемира до нас дошли только одна целая сцена и начало второй. Нам неизвестны ни замысел его пьесы (об этом можно только строить предположения), ни повод для начала работы, ни причины прекращения ее.⁶ Несомненно только одно: в этом проявился интерес Кантемира к театру. В отдельных его сатирах, в особенности во второй и пятой, построенных в диалогической форме, видны те же «драматизации», какие, впрочем, как и все творчество Кантемира, формально при-

³ Тихонравов Н. С. Русские драматические произведения 1672—1725 годов, т. 2. СПб., 1874, с. 440—484.

⁴ Об этом произведении как утраченном Тредиаковский упоминает в статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755), см.: Тредиаковский В. К. Избр. произв. М.—Л., 1963 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 438.

⁵ Ранняя русская драматургия (XVII—первая половина XVIII в.). Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974, с. 254—255.

⁶ Этот отрывок находится среди заметок Кантемира в принадлежавшем ему экземпляре календаря на 1728 г.; на обороте майского листка написано: «Acte 1. Сцена 1-я. В доме загородном у Доранта. Во Франции». Далее следуют 26 стихов, составляющих первую сцену, и внизу приписано: «Сцена 2-я в городе у Арсены». См.: Кантемир А. Собр. стихотворений. Л., 1956 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 356—357. Представляет ли этот отрывок оригинальное произведение или перевод какой-либо французской комедии, сказать трудно.

мыкают к старой традиции, в данном случае к традиции так называемых «диалогов» и «декламаций».⁷ Роднит «драматические» сатиры Кантемира со старой традицией также полное отсутствие сценического действия. «Монологические» элементы комедии находятся и в первой сатире Кантемира (речи Критона и Сильвана, изложение речей Медора и Луки).

К 1732 г. относится постановка пьесы об Иосифе во дворце Анны Иоанновны.⁸ В сохранившемся документе есть ссылки на другие пьесы, по-видимому ставившиеся ранее в том же придворном театре. Героями одной из них были царевич Иоасаф, царь Авенир и, возможно, философ; состав действующих лиц указывает, что это была, очевидно, «Комедия о Варламе и Иоасафе», отрывок которой дошел до нашего времени.⁹ Среди придворных, участвующих в спектакле об Иосифе, значится Шепелев; вероятно, это Д. А. Шепелев, с именем которого связаны в истории театра предания о спектаклях при дворе Анны Иоанновны.¹⁰

В бумагах Я. Штелина мной был обнаружен листок, на котором его рукой записано, что в 1736 или 1737 г. на сцене придворного театра поставлены «кавалерами» и «дамами» комедия (какая — не указано) и балет. В спектакле принимали участие князь А. Б. Куракин, В. Н. Татищев, граф Петр Гр. Чернышев, гоф-фрейлина Шереметева и др.¹¹

Еще больше данных о театральных начинаниях придворного и столичного дворянства относится к началу 1740-х годов.¹² Среди прочих материалов по истории формирования дворянского театра тех лет следует назвать переводы текстов иностранных пьес, ставившихся при дворе Анны Иоанновны, а затем Елизаветы Петровны.

Переводы итальянских интермедий, относящиеся к 1733—

⁷ О «диалогах» и «декламациях» см.: Адрианова-Перетц В. П. Библиография школьной драмы и театра XVII—XVIII вв. — В кн.: Старинный спектакль в России. Л., 1928, с. 186—187.

⁸ Пекарский П. П. История Академии наук, т. II. СПб., 1872, с. 33—35, 234—237. Пекарский правильно предполагает, учитывая большой гонорар, полученный Тредиаковским (100 рублей), что последний принимал участие либо в постановке, либо в сочинении пьесы об Иосифе (там же, с. 34).

⁹ См.: Шляпкин И. А. Старинные действа и комедии Петровского времени. Пг., 1921, с. 197—198.

¹⁰ О Д. А. Шепелеве см.: Русский биографический словарь («Шебанов—Шютц»). СПб., 1911, с. 96—97.

¹¹ Архив АН СССР (шифр: 170.1.54). В начале этого листка, целиком написанного рукой Штелина, есть пометка: «Nachzuholen zum Theater» («включить в раздел о театре»).

¹² Дризен Н. В. Материалы к истории русского театра. Изд. 2-е. М., 1913, с. 128—130. Впрочем, эти сведения основаны на крайне недостоверных источниках, см.: Берков П. Н. «Хроника русского театра» Ив. Носова. (Страница из истории русского театроведения). — Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, кафедра русской литературы, 1948, т. 67, с. 57—70.

1735 г. и сделанные В. К. Тредиаковским, были прозаическими.¹³ По словам В. Н. Перетца, «качество русских переводов в литературном отношении вполне удовлетворительное. Тредиаковский нашел язык простой и хотя для нашего времени устаревший, но достаточно ясный и чистый, не брезгающий народными словами и оборотами речи».¹⁴

Ко второй половине 1730-х годов относится стихотворный перевод итальянской интермедии, озаглавленной «Несогласие между мужем и женою» и написанный семисложным силлабическим стихом.¹⁵

В 1737 г. был напечатан параллельно с оригиналом стихотворный перевод оперы Метастазियो «Притворный Нин», сделанный П. Медведевым рифмованным силлабическим стихом, но не классическим тринадцатисложным, а разностопным, полностью приуроченным к ритму музыки.

В 1740-х годах выступают в качестве переводчиков театральных пьес Ив. Меркурьев и А. В. Олсуфьев. Любопытна переведенная новым тоническим стихом, предложенным Ломоносовым, пасторальная пьеса «Брак Весны и Любви», поставленная в 1745 г. в честь бракосочетания наследника, будущего Петра III, с Екатериной II.

Во второй половине 1740-х годов и в начале 1750-х годов в Петербурге и в Глухове, резиденции графа К. Г. Разумовского, неизвестные нам актеры (скорее всего любители-дворяне) ставят комедии Мольера, переведенные Г. и В. Тепловыми.

На этом фоне драматургическая деятельность Сумарокова приобретает свое истинное значение — она представляет завершение ряда исканий, а не является первооткрытием в области драматургии.

2

Александр Петрович Сумароков родился в 1717 г.¹⁶ в семье военного деятеля Петровской эпохи и получил хорошее по тому времени, сперва домашнее, а затем школьное образование.

¹³ Перетц В. Н. Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе императрицы Анны Иоанновны в 1733—1735 гг. Тексты. Пг., 1917. О принадлежности этих переводов Тредиаковскому см.: Пекарский П. П. История имп. Академии в Петербурге, т. 2. СПб., 1873, с. 59. Только в интермедии «Старик скупой» Тредиаковский перевел одно четверостишие пятисложным рифмованным тоническим стихом.

¹⁴ Перетц В. Н. Итальянская интермедия 1730-х годов в стихотворном русском переводе. — В кн.: Старинный русский театр в России. Пг., 1923, с. 150—151.

¹⁵ Там же, с. 143—179.

¹⁶ Обычная датировка 1718 г. основывается на надгробной плите на могиле Сумарокова, находившейся на кладбище при Донском монастыре в Москве (см.: Московский некрополь, т. III. СПб., 1908, с. 173). Между тем ряд свидетельств позволяет считать более правильной датой 1717 г. См.: Берков П. Н. Несколько справок для биографии А. П. Сумарокова. — В кн.: XVIII век, сб. 5. М.—Л., 1962, с. 366.

К середине 1740-х годов он уже являлся одним из крупнейших тогдашних русских поэтов. В истории русской литературы XVIII в., в частности в истории поэзии, принадлежит важное место «Епистолам» Сумарокова. В течение длительного времени эти «Епistolы» (в 1774 г. Сумароков объединил их, слегка переработав, в «Наставление хотящим быти писателями») были теоретическим кодексом того литературного течения, которое позднее, в XIX в., стали называть классицизмом. Особенное значение имело то, что Сумароков в «Епистоле о стихотворстве» посвятил довольно много места (96 стихов из общего числа 378) вопросам драматургии. Он выдвигает строгое классицистическое требование — соблюдать «различие родов»: не смешивать жанры и применять в каждом жанре «приличные» (соответствующие) слова,

Не раздражая муз худым своим успехом:
Слезам Талию, а Мельпомену смехом, —
(I, 335)

т. е. не вводить в комедию печальные, а в трагедию забавные сцены. Перед театром Сумароков ставит задачи воспитательные: «творцы», писатели, должны особым образом «представлять пороки», на сцене «должна цвести святая добродетель». Сумароков требует от драматурга «смотрителей своих чрез действие ум тронуть». Далее он излагает основные правила драматургии классицизма — соблюдение «единства действия, времени и места», отказ от необоснованной смены интеллектуальных, зрительных и слуховых впечатлений в одном и том же произведении. От «творца» Сумароков требует достоверности:

Чтоб я, забывшись, возмог тебе поверить,
Что будто не игра то действие твое,
Но самое тогда случившись бытие.
(I, 338)

Характернейшей чертой трагедии для Сумарокова является ее внимание к душевным переживаниям героев:

Трагедия нам плач и горесть представляет,
Как люто, например, Венерин гнев терзает.
(I, 339)

Значительно конкретнее требования, предъявлявшиеся Сумароковым в «Епистоле о стихотворстве» к комедии. И этот жанр ценен для него своими воспитательными задачами: «Свойство комедии издевкой править нрав» (I, 340). Автор комедии, по мнению Сумарокова, должен «смешить с разумом», «смешить и пользовать». Намечая круг лиц, которые должны быть объектом изображения в комедии, Сумароков по существу перечисляет врагов своего сословия:

Представь бездушного подьячего в приказе,
Судью, что не поймет, что писано в указе,
Представь мне щеголя, кто тем вздымает нос,
Что целый мыслит век о красоте волос,

Который родился, как мнит он, для амуру,
Чтоб где-нибудь к себе склонить такую ж дуру.
Представь латынщика на диспуте его,
Который не совет без ерго ничего.
Представь мне гордого, раздута, как лягушку,
Скупого, что готов в удавку за полушку;
Представь картежника, который, снявши крест,
Кричит из-за руки, с фигурой сидя: «рест!».

(I, 340)

И взяточник-чиновник, и безграмотный судья, и самовлюбленный петиметр, и схоластический педант, и надменный вельможа, и скупой (по-видимому, синоним ростовщика), и проигрывающий отцовское имение картежник — все это конкретные носители пороков, подрывающих прочность «дворянского корпуса». Любопытно, что, переделывая через четверть века эту «Епистола» для нового издания, Сумароков счел нужным опустить только то, что касалось щеголя и педанта, переставших к 1770-м годам быть первостепенными объектами комедийной сатиры.

Следует отметить также, что в только что приведенном отрывке из «Епистола» Сумароков дал почти полный перечень героев своих будущих комедий.

Таким образом, «Епистола о стихотворстве», помимо ее общего значения для русского литературного развития, важна и как документ, характеризующий теоретические взгляды Сумарокова в конце 1740-х годов, т. е. в самом начале его драматургического творчества.

В 1747 г. выходит в свет первая трагедия Сумарокова — «Хорев». По принятому тогда обычаю, трагедия обязательно должна была сопровождаться «малой пьесой» («пти-пьесой»), т. е. одноактной комедией. Не желая отступать от театральной традиции, Сумароков пишет для предстоявших кадетских спектаклей ряд комедий. Так, 8 февраля 1750 г. вслед за «трагедией» «Хорев» была поставлена комедия «Нарт»,¹⁷ а 30 мая — «Тресотиниус».¹⁸ Комедия «Нарт» до нас не дошла. Вероятно, речь здесь шла о комедии «Нарцисс», о которой подробнее будет сказано ниже.

В том же 1750 г. Сумароков пишет комедии «Чудовищи» (позже переименованную в «Третейный суд»)¹⁹ и «Ссора у мужа

¹⁷ Камер-фурьерский журнал за 1750 г., с. 16; Журналы дежурных генерал-адъютантов, вып. 1. 1745, 1748—1751 гг. СПб., 1898, с. 194.

¹⁸ Камер-фурьерский журнал за 1750 г., с. 62; Журналы дежурных генерал-адъютантов, вып. 1, с. 204. В «Полном собрании всех сочинений» Сумарокова (V, 334) есть ремарка, согласно которой комедия «Тресотиниус» «запечатана 12 января 1750, окончена 13 1750. С. Петербург».

¹⁹ Относительно «Чудовищ» («Третейного суда») в «Полном собрании всех сочинений» Сумарокова, где пьеса напечатана под своим первым заглавием, имеется примечание, что «сия комедия сочинена в июне месяце 1750 года, на приморском дворе» (V, 278). О тексте «Третейного суда» см.: Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. СПб., 1907, с. 25.

с женою»²⁰ (в последующей редакции — «Пустая ссора»). В 1750 г. были представлены трагедии Сумарокова «Синав и Трувор» и «Артистона», а в конце 1751 г. — «Семира». Каждая постановка новой трагедии, вероятно, сопровождалась и новой комедией.²¹

Все эти произведения были предназначены для любителей кадетской труппы. Впрочем, в начале 1751 г. кадетские спектакли прекратились, и, может быть, русскому театру пришлось бы еще долго существовать только в форме случайных любительских спектаклей,²² если бы не появилась в Ярославле любительская труппа Федора Волкова, которая в дальнейшем указом Елизаветы Петровны была превращена в постоянную и положила начало регулярному русскому театру.²³

Официально Российский театр был открыт только после того, как ярославцы закончили свое образование в Сухопутном шляхетном корпусе. Указ Елизаветы от 30 августа 1756 г. учреждал существование постоянного русского театра; труппа была составлена из обучавшихся в Сухопутном корпусе ярославцев и придворных певчих. «Дирекция того русского театра поручается от нас, — гласил указ Елизаветы, — бригадирю Александру Сумарокову».²⁴

В качестве директора Российского театра Сумароков сделал очень много. Обычно заслуги его в этой области недооцениваются. Обращают внимание на непомерное тщеславие и раздражительность Сумарокова, на его постоянные препирательства с придворным ведомством, которому был подчинен Российский театр, на трения между Сумароковым и актерами. Но гораздо большее значение имеют усилия Сумарокова — вопреки явному равнодушию высшего дворянского общества, вопреки бюрократическому противодействию придворного ведомства — укрепить и развить русское

²⁰ В литературе существует указание, что комедия «Ссора у мужа с женою» («Пустая ссора») была якобы представлена 1 декабря 1750 г. (Лонгинов М. Н. Русский театр в Петербурге и Москве (1749—1774). СПб., 1873, с. 7); это неверно: в «Камер-фурьерском журнале» и в «Журналах дежурных генерал-адъютантов» под этим числом указана только трагедия Ломоносова «Тамира и Селим». В рукописном тексте «Ссоры у мужа с женою», хранящемся в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского в Ленинграде (шифр: I. XIX. 2. 37, № 7230), есть пометка: «В первый раз представлена на придворном театре 1751 года (пропуск) генваря дня» (см.: Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.—Л., 1950, с. 68).

²¹ Трагедии «Синав и Трувор», «Артистона» и «Семира» были в первый раз поставлены 21 июня, 23 или 24 октября 1750 г. и 21 декабря 1751 г. (Лонгинов М. Н. Русский театр. . . , с. 7—8).

²² Так, в конце 1751—начале 1752 г. состоялось несколько спектаклей, осуществленных силами придворных пажей.

²³ О деятельности Ф. Г. Волкова см.: Берков П. Н. К 200-летию Нового русского театра. (Театральные дебюты Ф. Г. Волкова в Петербурге). — Вестник Ленингр. гос. ун-та, 1950, № 10, с. 55—61; Ф. Г. Волков и русский театр его времени. Сборник материалов. М., 1953; Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русский театр. От истоков до середины XVIII века. М., 1957, с. 218—256.

²⁴ Полное собрание законов Российской империи, т. XIV. [Б. м.], 1830, с. 613, № 10599.

сценическое искусство, расширить репертуар русского театра. Сохранившиеся письма Сумарокова к И. И. Шувалову, фавориту Елизаветы Петровны и покровителю «российских художеств», дают, хотя и не всестороннее и не полное, представление о тех трудностях, преодолевать которые приходилось с большими и не всегда плодотворными усилиями. Сумароков ведал в это время почти всем, относящимся к административной и художественной жизни театра, начиная от составления афиш и газетных объявлений и кончая сочинением новых театральных произведений. Впрочем, административно-хозяйственная и театрально-режиссерская деятельность не позволила Сумарокову проявить большую творческую активность. Он написал в годы своего директорства одну только трагедию «Димиза» (1756), позднее переделанную в «Ярополка и Димизу», драму «Пустынный» (1757) и комедию «Приданое обманом» (1756).²⁵

В 1761 г. недоброжелателям Сумарокова удалось добиться от решения его от должности директора Российского театра. В первое время после удаления от театра Сумароков демонстративно не писал ничего для сцены. Затем, в 1764—1768 гг., он пишет ряд комедий («Опекун», «Лихоимец», «Три брата совместники», «Ядовитый») и трагедию «Вышеслав». В 1768—1769 гг., перед переездом в Москву, Сумароков вновь печатает свои старые комедии и трагедии (в исправленном виде). В 1771 г. он издает трагедию «Димитрий Самозванец», в 1774 г. — последнюю свою трагедию «Мстислав». Кроме трагедий и комедий, Сумароковым были написаны тексты для двух опер («Альцеста» и «Цефал и Прокрис»), драма «Пустынный», пролог «Новые лавры» и текст к балету «Прибежище добродетели».

Литературную и театральную славу Сумарокова составили не его оперы, балеты, прологи и духовно-религиозная драма «Пустынный», а трагедии и комедии.

3

Комедийное творчество Сумарокова продолжалось свыше двадцати лет, и поэтому заранее следует предполагать известное развитие его как комедиографа. Три группы комедий (1750 г.,

²⁵ О датировке комедии «Приданое обманом» см.: Рулин П. И. К хронологии и библиографии комедий А. П. Сумарокова. — Изв. ОРЯС, 1923, т. XXVIII, с. 133, 135—136; Косман А. М. Комедии Сумарокова. — Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та, № 33, серия филолог. наук, вып. 2, 1939, с. 167. Однако ни П. И. Рулин, ни кто другой из писавших о комедиях Сумарокова, в частности о «Приданом обманом», не обратился к первому изданию этой комедии. Между тем на титульном листе этой книжечки есть точное указание на время первого ее представления: «Приданое обманом. Комедия. Представлена в первый раз на императорском театре в Санкт-Петербурге в 1756 году» (СПб., 1769). Ср. также: Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. СПб., 1907, с. 26, 32.

1764—1768 гг., 1772—1774 гг.) и вне этих групп «Приданое обманом» различаются не только хронологией своего появления, но и тематикой, приемами построения, объектами сатирического осмеяния и некоторыми другими особенностями.

Если в трагедии Сумароков был почти единственным и, уж во всяком случае, крупнейшим мастером в течение всей жизни, то в комедии с начала 1760-х годов он должен был считаться с достижениями своих молодых и более талантливых современников, в частности Фонвизина.²⁶ Поэтому, рассматривая комедии Сумарокова, необходимо обязательно учитывать, в окружении каких произведений в этом жанре они возникли. Проще всего обстояло дело в начале 1750-х годов, когда других комедий, кроме сумароковских, еще не было, когда он прокладывал первые шаги к «храму Талии».

Комедии Сумарокова отнюдь не абстрактные сатиры на общечеловеческие пороки. Почти всем его комедиям, за исключением, может быть, только «Трех братьев совместников», присуща одна общая черта — памфлетность. Это — откровенное средство литературно-общественной борьбы, обращенное против определенных лиц, против конкретных, личных врагов драматурга — Третьяковского, зятя Сумарокова А. И. Бутурлина, писателя Ф. А. Эмина и др., либо против тех, кого он считал врагами дворянской группировки, к которой сам принадлежал.

Эта особенность комедий Сумарокова была ясна его современникам. О ней писал Третьяковский, лично обиженный «Тресотиниусом» и «Третьим судом». В своем известном «Письме» (1750) он отмечал, что «Тресотиниус» не комедия, а пасквиль.²⁷

Такое же обвинение было повторено через 15 лет другим современником Сумарокова. В 1765 г. в предисловии к комедии «Мот, любовь исправленный» В. И. Лукин перечислял причины, побуждающие авторов к писанию комических и сатирических произведений. По его мнению, таких причин у драматургов три: 1) стремление к славе; 2) желание получить материальную выгоду; 3) «чтобы удовлетворять зависть, злобу и мщение, коим они (писатели, — П. Б.) участво (лично, — П. Б.) против некоторых людей заражены бывают, или чтобы по врожденной ко всем близким ненависти, не терпящей чуждого благополучия, вредить невинную добродетель».²⁸ Если принять во внимание исключительную немногочисленность комедий в репертуаре тогдашнего Российского театра, то станет ясно, кого имел в виду Лукин под этими тремя группами авторов комедий: первая — это дилетанты-переводчики из числа офицеров привилегированных полков, в большом числе снабжавшие в 1757—1762 гг. Российский театр и Москов-

²⁶ См.: Гуковский Г. А. Сумароков и его литературное окружение. — В кн.: История русской литературы, т. III. М.—Л., 1941, с. 349—420.

²⁷ См.: Куник А. А. Сборник материалов для истории имп. Академии наук в XVIII веке, ч. 2. СПб., 1865, с. 437—439, 442.

²⁸ Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Сочинения и переводы. Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1868, с. 6.

ский университетский театр своими переводами, преимущественно с французского (И. Кропотов, А. Волков, А. Нартов, П. Сви-стунув); вторая группа — переводчики-профессионалы (В. Теплов, И. Акимов, Е. Булатницкий и др.); наконец, к третьей группе, очевидно, относился только Сумароков, так как в «малых комедиях» М. Хераскова и А. Волкова — единственных, кроме сумароковских, оригинальных комедиях тех лет — никаких элементов памфлетности незаметно, и они должны быть отнесены к первой группе.

Из комедий Сумарокова 1750-х годов — «Тресотиниус», «Третьей суд», «Ссора у мужа с женою», «Нарцисс» — наиболее отчетливо памфлетность выражена в «Тресотиниусе». Тогдашние «смотрители» сразу же узнали в главном действующем лице комедии ТрEDIAKовского. В отдельных репликах Тресотиниуса есть цитаты из произведений ТрEDIAKовского (например, реплика из 3-го явления: «что я аргументально доказать могу» — находит соответствие в «Предупреждении от трудившегося в переводе» при «Езде в остров Любви»). На ТрEDIAKовского была направлена и пародийная «песенка к Кларисе», вложенная Сумароковым в уста педанта Тресотиниуса.

В комедии ошутима второстепенность интриги, ее подчиненность основному замыслу — осмеянию педантства и подьячества, разных проявлений одной и той же ненавистной драматургу бюрократии. В центре внимания Сумарокова не занимательность сюжета, а обрисовка основного отрицательного персонажа как конкретной личности — иными словами, памфлет в «Тресотиниусе» преобладает над комическим действием. И если остальные персонажи — героиня, отец героини, ее возлюбленный, слуга — лишены памфлетности, то только потому, что они играют в комедии служебную роль.

В лице «хвастливого воина» Брамарбаса и подьячего Сумароков, однако, предпринимает попытку дать некоторые обобщения. Хотя ТрEDIAKовский и указывал, что Брамарбас взят Сумароковым из литературного источника,²⁹ этот образ все же, по-видимому, отразил черты некоторых придворных-«воинов» 1730—1740-х годов.

Несмотря на свою эпизодичность, образ подьячего отличается в известной мере жизненностью и художественной правдивостью. Подьячий изображен Сумароковым в разных ракурсах; язвительно высмеиваются канцеляризм подьяческой речи («имеетца», «не имеетца»); автор заставляет подьячего то клянчить («не имеетца ли и для нашего брата у вашего милосердия в остатках»), то угрожать («я это заявлю <...> и буду на вас бить челом; так ты мне заплатишь бесчестье»), то произносить фразы, выходящие за пределы личных угроз и содержащие элементы социально-обобщающей характеристики (так, перо, по словам этого персонажа, «хоть и не так остро, однако иногда колет сильнее шпаги»).

²⁹ К у н и к А. А. Сборник материалов. . . , с. 442, 485.

«Характер» подьячего, т. е. подьячий как комический персонаж, фигурировал — это мы видели выше — и в народных сатирических игрищах. Как отрицательно ни относился Сумароков к забавам черни, к игрищам, образ подьячего в «Тресотиниусе» был разработан им с учетом этих последних, вернее, в полемике с ними: если в таких сценках, как «Черт и подьячий» и «Подьячий, цыган и демон», этот отрицательный персонаж, по мнению Сумарокова, изображался только со смешной стороны, здесь драматург стремился «смешить с разумом», «смешить и пользовать» своего дворянского зрителя.

Некоторые приемы игрищ использованы были Сумароковым в «Тресотиниусе» и при создании образа слуги Кимара, который, как и слуга в игрищах о барине, всегда насмешник, иронический зубоскал, откровенно презирающий своего барина. Что Сумароков хотел придать Кимару черты русского слуги, в этом сомнений нет. Уже одно имя его, отсутствующее в обычном репертуаре классической европейской комедии, заставляет предположить, что оно происходит от областного слова «кимарить» или «кемарить» — быть лежебокой, лентяйничать. К тому же только у Кимара встречаются реплики, придающие пьесе русский колорит. Так, в 14-м явлении, после сцены ссоры между «забиякой» Ерастом и Брамарбасом, обнаружившей трусость храброго капитана, «который был на шестидесяти баталиях, на шестидесяти приступах, в шестидесяти партиях» (т. е. походах), Кимар, оставшись один, говорит: «Много едаких рыцарей на свете есть, которые на словах с Бовою Королевичем равны, а как придет к делу, так мы и паши».

Схема, намеченная в «Тресотиниусе», выдерживается Сумароковым в основном почти во всех остальных его 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-обобщенном.

В «Третьем суде» продолжается осмеяние педантизма и подьячества. Критициондиус — тот же Тредиаковский, написавший в первой половине 1750 г. по предложению асессора Академии наук Г. Н. Теплова критическую статью о произведениях Сумарокова, в частности по поводу «Хорева»; в репликах Критициондиуса в 6-м явлении I действия находятся пародийные цитаты из этой статьи. Вариацию подьячего представляет ябедник Хабзей. Новым было то, что Сумароков иронически изобразил здесь 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 этом отношении 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 мною нации? да еще он же и риваль мой!» (V, 287). В репликах Дюлижа встречаются уже слова из жаргона петиметров: «метреса», «риваль», «аманта», «канапе».

Обращает на себя внимание, что Сумароков в «Третьем суде» пользуется случаем показать «чужовидность» своих героев (оттого позднее комедия и была переименована в «Чудовищи») и в отношении к русскому языку. Это отразилось уже в 6-м явлении I действия. Критициондиус, повторяя аргументы из статьи Третьяковского, высмеивает употребленное в трагедии «Хорев» князем Кием выражение «Поддай седалище!». Дюлиж, явно обнаруживая свои галломанские склонности, предлагает изменить фразу на «Поддай канапе!». Комизм выражения «подай канапе» в устах киевского князя Кйя, однако, не воспринимается Критициондиусом, что видно из его последующей реплики: «Да и то б не хуже было» (V, 292).

Подобные суждения Дюлижа дополняют и развивают его реплику в 5-м явлении I действия: «Я не только не хочу знать русские права, я бы русского и языка знать не хотел. Скаредной язык!» (V, 287).

Для Сумарокова «порча языка» подьячими с их канцеляризмами, педантами с их славенщиной и латынщиной и в особенности петиметрами — явление, с которым следует бороться во всех возможных литературных жанрах: в сатире, в теоретической «эпистоле», в комедии. «Порча языка» рассматривается Сумароковым как общественное бедствие, как серьезное проявление общественного неблагополучия, и он уделяет этому вопросу достаточно много внимания. Так, в комедии «Ссора у мужа с женою»³⁰ находится известный гротескный диалог Дюлижа и Деламиды, представляющий самый значительный по объему образец жаргона «вертопрахов» и «вертопрашек» и положивший начало очень распространенному позднее мотиву сатирического осмеяния этих типов в русской литературе.

Расширяя круг комедийного изображения, Сумароков в «Ссоре у мужа с женою», помимо петиметра и кокеток, продолжающих оставаться в центре внимания, дает первый в русской комедии набросок деревенского дворянина, Фатюя, отличающегося невежеством, играющего со своими крепостными в свайку и пьющего по

³⁰ Текст «Ссоры у мужа с женою» см. в кн.: Русская комедия и комическая опера XVIII века, с. 67—84. В Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского сохранился рукописный экземпляр первой редакции «Ссоры у мужа с женою» Сумарокова (шифр: I. XIX. 2. 37). В этой ранней редакции, кроме известных персонажей комедии, присутствует еще один — вторая щеголиха, Дюфува, приятельница Деламиды. Благодаря участию этого персонажа «Ссора у мужа с женою» содержит на пять явлений больше, чем ее переработка — «Пустая ссора».

старинке мед и квас вместо модного шампанского. Деревенщина Фатюй с трудом умеет считать (явл. 23) и говорит не таким языком, как городские дворяне: речь его состоит из коротких, отрывистых фраз, словно отражающих узость его кругозора; он не понимает простых оборотов речи, употребляемых его собеседниками. На вопрос служанки Финеты, что у него нового, Фатюй отвечает: «Одни только башмаки, да и тех я не надел, очень тесны, жмут ноги, окупился» (явл. 2). В его языке много просторечных слов и выражений, которые отсутствуют у других действующих лиц: «такая меня изняла жажда», «то б мне из-за стола пришло бежать», «то ли пить³¹ это дело» (явл. 2). Он чаще остальных действующих лиц комедии присоединяет к существительным частицы «то», «та», «ат»: «шар-ат как-то свернулся, ан остреем-то палки немножко прорвал сукно» (явл. 2), «мужья-то жен и бьют» (явл. 15), «вот так-то, смиреньем-то больше возьмешь, нежели прытостью» (явл. 24). В рукописи комедии тщательно отмечается, что Фатюй «ёкает», т. е. произносит «е» под ударением по-простонародному, как «ё»: «вперёд», «всё», тогда как это шло вразрез с принятыми литературными нормами. Впрочем, и мать кокетки Деламиды, вздорная Салмина, тоже «ёкает» и, так же как Фатюй, часто употребляет пословицы. Очевидно, этими особенностями речи Сумароков хотел характеризовать ее как отсталую, невежественную дворянку.

Образ Фатюя несомненно составляет достижение Сумарокова: на фоне лишенных признаков национальности героев его комедий 1750 г. Фатюй впервые оказался не просто комическим персонажем, а именно комически изображенным русским провинциальным дворянином-неучем, недорослем. В нем уже угадываются черты последующих Скотининых, Митрофанушек, «Фомушек, бабушкиных внучков» (из одноименной комедии П. А. Кропотова), Гуров Филатычей (из «Лебедянской ярмонки» А. Д. Копиева) и др.

Менее удачным получился образ Салмины, хотя и в нем заметно стремление Сумарокова показать черты реальной русской дворянки 1740-х—начала 1750-х годов, родившейся еще в XVII в. (если верить указанию текста, она замужем 40 лет — см. явл. 9), но уже воспитанной «по-новому». Салмина ясно дает понять, что в молодости изменяла мужу Оронту и что Деламида не его дочь. Салмина усвоила немудреное правило, что только комплиментами «дворянин от подлого человека и разнствует» (явл. 13). Она верховодит в доме и все свои неудачи вымещает на мужа, которого сечет розгами.

Создавая образ Салмины, Сумароков был самостоятелен: в итальянских интермедиях, которым он был особенно много обязан в своих первых комедиях, обычно принимал участие только отец молодой героини, «влюбленной». Для Салмины непосредственного литературно-театрального образца не было. Это и позво-

³¹ Слово «пить» означало «разве», «конечно».

лило драматургу, как и в отношении Фатюя, исходить из реальной действительности, а не из театральной условности.

Однако, сохраняя верность теории классицизма, требовавшей создания в драматических произведениях определенных «характеров» — «злого», «скупого», «тщеславного», «труса» и т. п., Сумароков и в образе Салмины стремился показать один из таких «характеров» — «характер» «упрямицы»; поэтому немногие черточки русской жизни 1730—1740-х годов, включенные драматургом в обрисовку этого персонажа, отступают на второй план.

Несколько индивидуализирован в «Соре у мужа с женою» и образ Оронта. В то время как в других комедиях 1750 г. отец «влюбленной» лишен каких-либо характерных черт, кроме упрямства, необходимого для развития интриги, здесь Оронт изображен в качестве запуганного мужа, находящегося под башмаком у своенравной, сварливой жены. Проявляя упрямство в вопросе о замужестве дочери, Оронт тем самым обнаруживает черты, несвойственные его комедийному «характеру» «трусливого».

Противоречие это вполне допускалось правилами классицизма: классики различали «характер», который, по их мнению, оставался у человека неизменным раз и навсегда, и «нравы», поведение, которые могли изменяться. Таким образом, упрямство Оронта было, по Сумарокову, упрямством «трусливого», а не «упрямого» «характера».

Образ Оронта представляет интерес и потому, что впоследствии подобные безвольные, обезличенные персонажи в разных вариантах будут часто встречаться в истории русской комедии и галерея их завершится фонвизинским Простаковым.

«Влюбленные» в «Соре у мужа с женою» по сравнению с предшествующими комедиями Сумарокова также представляют некоторое развитие. Если в традиционных комедиях злключения «влюбленных» вызывают сочувствие зрителей, то в «Соре у мужа с женою» и Деламида, и Дюлиж изображены в отталкивающем виде. Фактически у него в этой комедии благородных «влюбленных» нет.

Все сказанное об особенностях «Ссоры у мужа с женою» приводит к выводу, что Сумароков начинает нащупывать новые пути художественного обобщения.

С этой стороны заслуживает внимания также комедия «Нарцисс», особенно интересная тем, что здесь Сумароков ставит перед собой новые задачи.

Для него Нарцисс — не разновидность петиметра; это явствует из одной реплики положительной героини комедии — Кларисы: «Недостойный богач величается богатством, высокопарный — великолепием, петиметр и петиметерка — щегольством, а Нарцисс — красотой: кто на чем сойдет с ума, тот тем и дурачится!» (явл. 20). Герой, по словам Оронта, «человек честной, разумной и беспритворной и достойный избранного собеседования», однако он «на статье своей красоты несколько повредился». На это Нар-

Нарцисс отвечает Оронту: «Не повреждение, да страсть моя ето!». Таким образом, в «Нарциссе» Сумароков ставит ту же проблему борьбы со страстями, которую неоднократно пытался решить в своих трагедиях. Не с личностью Нарцисса, как ранее с Тресотиниусом, Критициондиусом, Дюлижем, Делаמידой и Дюфузой, сводит счеты 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). Соперника Нарцисса, Октавия, Сумароков заставляет дать герою такую характеристику: «Так сильно заражен он собою, что и чтение книг и обхождение с людьми, вместо поправки, ево портило, и страсть ета в нем так велика, что он, при многих добрых качествах, несносен» (явл. 19).

Эта настойчиво подчеркиваемая борьба со «страстью» не исключает, однако, того, что образ Нарцисса имеет конкретного прототипа — фаворита Елизаветы Н. А. Бекетова.

Комедии 1750 г. явились как бы реализацией программы, намеченной Сумароковым в «Епистоле о стихотворстве» 1748 г. Все перечисленные там персонажи, за исключением «гордого», «картежника» и «скупого», представлены в комедиях первой группы. Но образы картежника и гордого Сумароков не вывел и ни в одной из последующих комедий. Больше повезло в этом отношении образу скупого. Ему драматург посвятил несколько комедий: «Приданое обманом», «Лихоимец», «Опекун».

Однако Сумароков не ограничился только созданием ранее намеченных «характеров». Ни Фатюй, ни Салмина, ни Оронт, ни Нарцисс в первоначальном перечне комедийных персонажей не присутствовали. Появление их означало, что Сумароков постепенно расширял круг своего художественного наблюдения, что жизнь вносила поправки в его теоретические принципы.

В выборе имен героев в комедиях Сумарокова 1750 г., как, впрочем, и в более поздних, есть определенная система. «Влюбленные», отец невесты, друг «влюбленного», служанка, слуга, т. е. персонажи, хорошо знакомые придворному зрителю по французским комедиям, ставившимся труппой Сериньи, и по итальянским интермедиям, получали имена из классической французской комедии (Доронт, Валер, Октавий, Клариса, Оронт, Финета, Тирса, Ераст) или построенные по их образцу (Инфимена), а также из итальянских интермедий (Арликин, Пасквин). Одни из отрицательных персонажей снабжались вычурными, придуманными прозваниями, такими как Тресотиниус, Бобембиус, Ксаксоксимениус, Критициондиус; другая группа отрицательных героев получала у Сумарокова русские имена фольклорного характера — Фатюй, Додон, Финист, Хабзей. Подобной манерой называния героев драматург положил начало определенной традиции в истории русской комедии; это придавало ранним комедиям Сумарокова какой-то нерусский характер, особенно усиливавшийся в связи с введением таких условностей, как заключение браков при по-

средстве подьячего, а не так, как на самом деле было в России. Все это в следующем же десятилетии стало вызывать протесты со стороны молодых комедиографов.

Интрига в комедиях Сумарокова 1750-х годов несложна, однако количество действующих лиц довольно велико. Как и полагалось в большинстве классических комедий, неудачное сватовство являлось 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 «влюбленных» или слуга хозяина дома, подьячий (секретарь, Хабзей) — также обязательные персонажи. Остальные действующие лица (педанты, Ераст-забияка в «Тресотиннусе», судьи в «Третьем суде») эпизодичны, хотя имеют иногда и существенное значение. Отклонение от обычной сюжетной схемы представляет «Ссора у мужа с женою». Эта комедия не имеет привычной развязки, а ограничивается заявлением Деламиды, что она не намерена выходить замуж: «Монсье батюшка и вы, сударыня мамер, я нейду ни за монсье Дюлижа, ни за етова урода (Фатюя, — П. Б.), да и ни за ково. Ето очень подло!» (явл. 24). Таким образом, и необычная развязка должна была служить целям осмеяния «шалых кокеток».

Вводит Сумароков в своих ранних комедиях один прием, который надолго потом сохранится в практике русских комедиографов XVIII в.: действие пьесы часто начинается кратким монологом слуги или служанки, в котором сжато излагается содержание комедии и дается общая характеристика главных действующих лиц (см. монолог Финеты в 1-м явлении «Ссоры у мужа с женою»). Это в какой-то мере заменяло обычное тогда либретто пьесы.

Любопытной чертой ранних комедий Сумарокова является отсутствие в них указаний на то, где происходит действие: ни в «Тресотиннусе», ни в «Третьем суде», ни в «Ссоре у мужа с женою» не дано никаких ремарок соответствующего характера; только в «Нарциссе» (и то, вероятно, потому, что эта комедия была издана в конце 1760-х годов, когда молодые комедиографы специально уделяли этому вопросу внимание) встречается почти ничего не говорящая справка: «Действие в Оронтовом доме». Нигде не говорится, что действующие лица садятся или сидят, что на сцене есть стулья или скамьи, словно все эти пьесы, как и шедшие одновременно с ними итальянские интермедии с «буффеном» и «буффонкой», разыгрывались стоя, перед занавесом, а не на театральных подмостках, без декораций, без элементарной обстановки, как бы вне времени и пространства. Ремарок в этих комедиях мало: они скупо характеризуют движение или интонации действующих лиц, но не ставят своей целью обрисовку интерьера.

Эти особенности, связывающие ранние комедии Сумарокова с итальянской комедией масок, в основном сохранились и в последующих его произведениях.

Памфлетный характер первых комедий Сумарокова определял и манеру «построения» языка главных персонажей. Будучи незаурядным пародистом и любя этот литературный жанр, Сумароков удачно и, по-видимому, живо передавал язык Тредиаковского, петиметров, подъячих, прототипа Фатюня и «Нарцисса»-Бекетова. Эта пародийно-карикатурная манера помогала драматургу делать своих героев легко узнаваемыми, забавными, а порою и вовсе смешными. Однако она имела и отрицательное значение: на фоне яркой, заметно стилизованной, пародийной речи главных персонажей как-то сглаживался, утрачивал выразительность язык остальных действующих лиц.

Обращает внимание еще то, что персонажи, когда им приходится выражать идею пьесы (как, например, слуга Кимар в «Соре у мужа с женою» в 7-м явлении), говорят не обычным своим языком, как в других местах комедии, а более высоким, даже несколько книжным, напоминающим язык прозы самого Сумарокова. В результате этого ранние комедии Сумарокова не оставляют целостного впечатления в отношении языка.

Не касаясь в комедии больших общественных вопросов в отличие от Фонвизина и Капниста, Сумароков все же наметил основные объекты осмеяния, которые и в последующие десятилетия привлекали к себе внимание комедиографов. Так, популярными персонажами в комедиях начала 1760-х годов становятся петиметры и «вертопрашки», подъячие-взяточники, лукавые слуги и т. д.

В нашем распоряжении нет, к сожалению, никаких указаний на то, как были восприняты современниками сумароковские комедии 1750 г., если не считать упоминавшегося критического «Письма» Тредиаковского по поводу двух первых комедий Сумарокова — «Тресотиниуса» и «Третьейного суда»; собственно о второй комедии Тредиаковский не пишет ничего, а по поводу первой делает ряд замечаний, в которых упрекает Сумарокова в несамостоятельности и в желании нанести моральный удар ему, Тредиаковскому.

Уже в следующем десятилетии ранние комедии Сумарокова вышли из моды. Так, С. Г. Домашнев, упоминая в 1762 г. в статье «О стихотворстве» о Сумарокове и называя его «великим стихотворцем» и «славным трагиком», перечисляет все написанные Сумароковым к этому времени трагедии, а о комедиях молчит вовсе, хотя о баснях, эклогах и эпиграммах находит возможным сказать несколько слов.³²

В 1765 г. В. И. Лукин писал по поводу комедий Сумарокова: «Читал я некогда комедии, на старые наши игрища весьма похожие, о которых мне сказывали, будто бы они сделаны сими строгими судьями, которые почитают их в правилах театральных рас-

³² См.: Ефремов П. А. Материалы. . ., с. 191—192.

положенными и порядочно в характерах выдержанными и предлагают их начинающим писателям в пример комических сочинений. Но против чаяния сих господ наставников все читатели не находят в них ни завязки, ни развязки, а 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».³³

В этом, несомненно полемически преувеличенном отзыве Лукина, кроме знакомых нам по критическому «Письму» Тредиаковского обвинений Сумарокова в заимствованиях, обращает на себя внимание сравнение комедий 1750 г. (из остальных в это время могла быть известна тогда только комедия «Приданое обманом») со «старыми игрищами». Для Сумарокова, резко подчеркивавшего свое отрицательное отношение к игрищам, это обвинение было безусловно самым огорчительным. Выдвигая его, Лукин имел в виду прежде всего сюжетную слабость комедий 1750 г. («ни завязки, ни развязки», «странное расположение и сплетение» характеров). А это наблюдение, как мы видим, не так уж далеко от подлинного положения вещей: интрига у Сумарокова крайне упрощена, даже примитивна, играет она действительно подчиненную роль, и это сближает его комедии с почти бессюжетными игрищами.

Еще через несколько лет театрал и драматург Александр Волков в «Известии о некоторых русских писателях» (1768), напечатанном на немецком языке в одном лейпцигском журнале, также неодобрительно отозвался о комедиях Сумарокова: «Шесть комедий Сумарокова не так удачны. Несмотря на множество рассеянных в них комических и остроумных шуток, на многие едкие сатирические черты, они по общему составу своему не имеют на сцене достаточной занимательности».³⁴ Характерно, что сдержанный отзыв А. Волкова распространялся не только на комедии 1750 г., но и на новые, относящиеся уже к 1760-м годам. Очевидно, для него вообще была неприемлема сумароковская комедийная манера.

В начале 1770-х годов М. М. Херасков в «Рассуждении о российском стихотворстве», расточая похвалы русским писателям 1750—1760-х годов, в том числе и Сумарокову, о комедиях последнего говорит сухо и уклончиво: «Что же принадлежит до комедий, то г. Сумароков, во всех почти родах стихотворства упражнявшийся, первый в России открыл училище Талии. Сочинил много комедий прозою».³⁵

Даже известный своими симпатиями к Сумарокову Н. И. Новиков, говоря в «Опыте исторического словаря о российских писа-

³³ Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Сочинения и переводы, с. 83.

³⁴ Ефремов П. А. Материалы... с. 133—134. Об А. Волкове как авторе «Известия» см.: Берков П. Н. Кто был автором лейпцигского «Известия о русских писателях?». — Изв. Отд-ния обществ. наук АН СССР, 1931, № 8, с. 937—952.

³⁵ Херасков М. М. Рассуждение о российском стихотворстве. — Литературное наследство, № 9—10, М., 1933, с. 294.

телях» об авторе «Хорева», только называет его комедии, не давая им никакой специальной оценки и ограничиваясь общим указанием, что «все сочинения Сумарокова любителями российского стихотворства весьма много почитаются».³⁶

Наконец, в «Драматическом словаре» (1787), где часто встречаются сочувственные, а иногда и восторженные отзывы о разных пьесах русского репертуара 1750—1780-х годов, все комедии Сумарокова только описаны и не сопровождаются никакими оценками (за исключением «Приданого обманом», о котором сказано, что эта комедия «много раз представлена была на российских театрах и всегда публикою была принята благосклонно»)³⁷. Все это свидетельствует, что к концу 1780-х годов комедии Сумарокова, как ранние, так и более поздние, перестали быть актуальным явлением русской сцены.

³⁶ Ефремов П. А. Материалы. . . , с. 102.

³⁷ Драматический словарь. М., 1787, с. 110. О его авторе, А. Анненкове, см.: П. Н. Берков. «Драматический словарь» и его автор. — В кн.: Из истории русских литературных отношений XVIII—XX веков. М.—Л., 1959, с. 152—165.



*Комедия в первых русских театрах в конце 1750-х—
начале 1760-х годов. — Комедийный репертуар
Российского театра (1757—1763). — Комедии
в репертуаре Московского университетского театра
(1757—1761)*

1

5, 6 и 8 февраля 1757 г. состоялось публичное открытие Российского театра. И сразу же встал вопрос о репертуаре. Было ясно, что пьесы школьного театра и сопровождавшие их интермедии исключались из возможного репертуара Российского театра, именно в силу того что последний возник как составная часть новой культуры, внецерковной, секуляризованной.

Новая русская драматургия в те годы состояла из пяти трагедий Сумарокова, двух — Ломоносова, одной — Тредиаковского. Оригинальных русских комедий было и того меньше: четыре комедии Сумарокова 1750 г., из которых «Нарцисс» по цензурным условиям не мог исполняться, и его же пятая, «Приданое обманом», написанная, по-видимому, уже к открытию Российского театра. Из-за враждебного отношения Сумарокова к Ломоносову трагедии последнего не ставились, а трагедия Тредиаковского «Деидамия» вообще была непригодна для сценического исполнения.

Поэтому сразу же начались поиски новых пьес. Особенно трудно оказалось обеспечить репертуар трагедиями. По требованиям тогдашней эстетики трагедия должна была быть в стихах. Это условие распространялось и на переводные пьесы данного жанра. В первые два года существования нового театра приходилось ограничиваться постановкой одних только трагедий Сумарокова. В 1758 г. Н. Хрущев отважился перевести «христианскую трагедию» П. Корнеля «Полиевкт-мученик», которая уже в январе следующего года шла на сцене. Тема настоящей работы не позволяет нам уделить специальное внимание вопросу о развитии трагедийной части репертуара Российского театра, но все же следует отметить, что и в последующее десятилетие проблема эта стояла очень остро.

Гораздо проще и быстрее был решен вопрос о репертуаре комедийном. Здесь не было необходимости переводить только в сти-

хах. Сумароков, все комедии которого были в прозе, являлся авторитетным примером для переводчиков-прозаиков.

Прежде всего были использованы уже существовавшие переводы. Так, в октябре и декабре 1757 г. шли комедии Мольера «Скапиновы обманы» и «Принужденная женитьба» в переводе Василия Теплова, еще в 1752 г. игранные на сцене Глуховского театра у графа К. Г. Разумовского;¹ вероятно, в 1757 г. шла комедия Делиля «Арлекин дикой» в переводе Г. Н. Теплова. Ставились в 1757 г. три «большие» комедии Мольера — «Скупой», «Школа мужей» и «Тартюф» в переводе И. И. Кропотова, напечатанные в Москве без даты, но, по-видимому, в 1759 г. В декабре же 1757 г. шла комедия Сентфуа «Грации» в переводе Андрея Нартова. Возможно, что в первый год существования Российского театра были исполнены и другие какие-то переводные пьесы.

Поиски комедийного репертуара вызвали со стороны тогдашних театралов из числа офицеров привилегированных гвардейских полков, расположенных в Петербурге, стремление испытать свои силы в области перевода. В 1758 г. к продолжавшим свою переводческую деятельность И. И. Кропотому (в октябре 1757 г. он перевел комедию Л. Гольберга «Гордость и бедность», поставленную на сцене в мае 1758 г.) и А. А. Нартову присоединились новые переводчики: П. С. Свистунов, один из первых актеров-любителей в Сухопутном шляхетном корпусе в конце 1740-х—начале 1750-х годов, работавший в администрации Корпуса, И. П. Чаадаев и в особенности Александр Волков, в течение трех лет обогативший репертуар нового театра не менее чем десятью переводными комедиями Мольера, Леграна, Руссо, Реньяра и Мариво.

Известно также, что в 1758—1760 гг. пробовали свои силы в области перевода комедий и академические переводчики И. И. Акимов и А. Л. Дубровский.

Таким образом, приток новых комедий, хотя и переводных, был новооткрытому театру в конце 1750-х годов обеспечен. В это же время — по-видимому, в 1757 г. — был организован театр при Московском университете, где в свою очередь появились переводчики. Ездили в Москву и некоторые петербургские переводчики-офицеры, которые ставили там свои комедии и печатали их. В количественном отношении комедийный репертуар уже к на-

¹ Первые сведения о тепловском переводе «Принужденной женитьбы» были сообщены В. И. Резановым в статье «Рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова в Академии наук» (отд. оттиск из «Известий ОРЯС», 1904, кн. 2, с. 13). Рукопись этого перевода, находившаяся в начале текущего столетия в рукописном отделении Библиотеки Академии наук (Ленинград), сейчас хранится в Архиве АН СССР (шифр: разр. II, оп. 1, № 141, л. 171—198). «Принужденная женитьба» была в XVIII в. издана дважды: в 1779 и 1788 гг., причем оба раза без указания имени переводчика. Комедия «Скапиновы обманы» в переводе В. Теплова не была издана. Рукопись этого перевода очутилась каким-то образом в Париже, где ее приобрел известный французский писатель Жюль Кларти (см.: Патуйе Ж. Мольер в России. Берлин, 1924, с. 76).

чалу 1760-х годов не мог идти в сравнение с тем, что было в момент открытия Российского театра.

Что представляли собой переводные комедии 1750-х годов? Сравнение их с оригиналами показывает, что переводчики были чрезвычайно точны, придерживались самым строгим образом текста переводимого произведения, позволяя себе лишь незначительные отклонения от подлинника. Иногда эти изменения оригинала любопытны своими эстетическими основаниями. Так, например, в «Принужденной женитьбе» Мольера Сганарель мечтает об удовольствиях, которые ему принесет брак с Дорименой; в частности, он радуется, что жена будет «искать» у него в голове. Очевидно, это показалось переводчику В. Теплову (1752) слишком грубым, и он передал это место так: «Жена» будет нежить и гладить по спине, как я устану».²

Перевод сделан довольно чистым русским языком, но галлицизмы встречаются: «ты имеешь резон», «я сильны резоны имею жениться», «он с добрым манером все изволил сделать». Некоторые французские слова ставили В. Теплова в тупик, и он оставлял их без перевода, например: «Какое веселье будет, как я увижу около себя креатурки малиньки» (явл. 1); «Партия изрядная! не мешкавши же женись, не мешкавши» (явл. 1); «Вся ты в маей воле будешь, в маей дискреции» (явл. 2); «Мне топерича только малинький скрупул в голову вошел о женитьбе» (явл. 3).

Как и во всех произведениях комедийного жанра 1750—1780-х годов, в «Принужденной женитьбе» наряду со средним литературным языком употребляется и просторечная лексика, например: «Боже мой, вить ища (еще, — П. Б.) эта не к спеху» (явл. 3); «От этого хохряка отделаяся наскоре» (явл. 6) и т. д. Через весь перевод проведена форма «хто» вместо «кто», а также аканье («таво», «кали», «не тваё дело», «всякова небось ахота вазмёт»). Трудно сказать, является ли аканье результатом индивидуальной речевой манеры В. Теплова или перед нами элемент стилистический. Дело в том, что даже во времена Гоголя над аканьем на Украине еще посмеивались (ср. сцену аудиенции запорожцев у царицы в «Ночи перед Рождеством»). В других переводных комедиях этого периода, дошедших до нас в изданиях 1757—1761 гг., аканье не соблюдается; возможно, что оно устранялось типографской корректурой.

Обращает на себя внимание (не только в «Принужденной женитьбе» в переводе В. Теплова, но и в других переводных комедиях этого времени) соблюдение принципа ёканья. Так, в мольеровской комедии «Жорж Дандин, или В смятение приведенной

² Все ссылки даются по рукописи «Принужденная женитьба. Комедия, переведена из Мольера и представлена в Глухове на театре его исьневельможности гетмана и ковалера в 1752 годе генваря „(пропуск)“ дня» (28 лл.), хранящейся в Архиве АН СССР (шифр: разр. II, оп. 1, № 141, л. 171—197). Орфография печатных изданий этой комедии (1779 и 1788) подновлена.

муж» в переводе Ивана Чаадаева слуга Клитандра Любин рассказывает герою о своем господине: «Я этакова честнова человека не видывал. Он дал мне три золотых за то только, чтобы я этой бабе сказал, что он её полюбил и хочет с нею поговорить <...> Я нашол тут девку, зовут её Клодина, она догадалась, что мне надобно, да тотчас и привела меня к своей хозяйке <...> Муж и в голову не берёт, что у него растёт великой нос» (д. I, явл. 2).

Впрочем, в других переводных комедиях эта особенность проводится не слишком последовательно; очевидно, у актеров уже установилась традиция исполнять роли «ёкая», и специальных указаний им уже не требовалось. Поэтому, например, в комедии Леграна «Новоприезжие» (изданной в 1759 г. в Москве без указания места и года издания), переведенной Александром Волковым, в одном и том же явлении в двух рядом стоящих репликах Багенодиера мы встречаем разное написание одинаково произносимых слов: «Хорошо, что Доримонт ушел, тово-то я и дожидался <...> Да зачем сюда *пришол* негодной сын мой?» (явл. 11).

С начала 1760-х годов, насколько позволяют утверждать наблюдения, в практике переводчиков устанавливается обычай, при котором главные герои, в основном дворяне, говорят литературно, т. е. вместо «ё» произносят по-славянски «е» под ударением; второстепенные же персонажи или происходящие не из дворянских кругов (купцы, мещане, крестьяне, слуги) «ёкают». Таким образом, эта черта произношения становилась до известной степени признаком социальным. В конце же 1750-х годов этого еще не было. Поэтом в «Жорже Дандине», переведенном Иваном Чаадаевым, и дворянка Анжелика, и ее родители бароны Сотанвилли, и виконт Клитандр произносят «ё», так же как и Жорж Дандин и слуги Любин и Клодина.

Перед переводчиками конца 1750-х годов стояли значительные языковые трудности. Образцов комедийного языка не существовало. Комедии Сумарокова не были еще напечатаны, да и, кроме того, язык их являлся слишком индивидуальным, чтобы служить образцом. Поэтому по существу именно переводные комедии В. Теплова, И. Кропотова, И. Чаадаева, П. Свистунова, А. Волкова и др. были тем материалом, на основе которого формировался комедийный язык эпохи. Интересные в качестве источника для суждения о театральных требованиях зрителей этого времени, переводные комедии заслуживают также серьезного внимания со стороны истории литературного языка и несомненно должны стать предметом специального научного исследования. Предложенные выше, а также следующие ниже разрозненные наблюдения над языком переводных комедий конца 1750-х годов не ставят целью сколько-нибудь полно осветить этот вопрос, задача их только наметить некоторые существенные для последующего развития русской комедии моменты.

Одним из вопросов, стоявших перед переводчиками тех лет, была передача в переводе особенностей языка слуг и вообще лиц

«низкого состояния». Так, например, в «Жорже Дандине» И. Чаадаева слуга Любин говорит, употребляя диалектную частицу «то», которая у него к тому же еще склоняется: «Не глупа ли это ночь-та, что так темна? <...> Желал бы я знать, сударь, от вас, как от ученова человека, для чего ночью-то не так светло, как днём? <...> Печать-ту я читаю, только письменнова читать не выучился» (д. III, явл. 1).

П. Свистунов в переводе «Амфитриона» Мольера (СПб., 1761) проводит любопытное разграничение в применении указательных местоимений. Герои низкого происхождения (слуга Амфитриона Созия, жена Созии Клеанфа) употребляют у него «этот» и «тот»; Юпитер, Альямена и (не совсем последовательно) Амфитрион почти всегда говорят «сей» и «оний», например: «Тотчас после того сделала ты мне сей знатный подарок» (д. II, явл. 2); «Припадая к стопам твоим, прошу у тебя одного ради сей нежной и страстной любви, которую только ты одна в сердце моем воспламенить в состоянии» (д. II, явл. 6). У А. Волкова, И. Чаадаева и других переводчиков эта подробность не встречается: она представляет, по-видимому, индивидуальную особенность П. Свистунова.

В свистуновском переводе «Амфитриона» останавливает внимание еще одна интересная закономерность. Передавая язык «высоких» персонажей, Юпитера и Альямены, Свистунов старается сделать их речь особо выразительной, не похожей на обычный бытовой язык Созии, Клеанфы и даже Амфитриона. Достигается это специальной расстановкой слов, отличающейся от привычного словорасположения в разговорной речи. Инверсия применяется как в отношении прилагательных и местоимений, так и глаголов.

Приведем, например, слова Юпитера: «Запрети, любезная Альямена, чтоб свет не освещал нас близко. Хотя он и подает мне удовольствие, что я могу прекрасное лицо твое лучше видеть, однако через то может открыться и мое сюда прибытие, которое мне еще надлежит таить до времени...» (д. I, явл. 3). Или Альямены: «Любезный Амфитрион! я беру великое участие в приобретенной тобою славе храбрыми твоими делами и чрезвычайно радуюсь об одержанной тобою победе» (там же).

Инверсионная расстановка слов, помещение сказуемого в конце предложения, более высокий лексический состав речи героев наводят на мысль, что П. Свистунов руководствовался в своей переводческой деятельности принципами «Российской грамматики» Ломоносова, вышедшей незадолго до того и бывшей для современников авторитетным руководством.

Опыт П. Свистунова интересен еще в одном отношении. Если внимательно проанализировать речи Юпитера и Альямены, даже в тех отрывках, которые приведены выше, то обращает на себя внимание стремление переводчика придать прозе некоторую мерность, известную музыкальность. В конце фразы почти всегда и довольно часто внутри предложения перед паузой ставится слово,

имеющее ударение на третьем (реже на четвертом) слоге от конца (дактилическое или гипердактилическое). Так, Юпитер произносит: «Однако страждущее мое сердце просит у тебя милосердия <...> Скоро прекращу я сам свое жестокое и нестерпимое мучение. Мое горестное состояние приводит меня в отчаяние <...> Смерть моя <...> не оставит в душе твоей ни малейшей ненависти» (д. II, явл. 6).

В патетических тирадах Алькмены также заметно стремление выдержать этот ритм, придающий речи возвышенность, торжественность и выразительность. Приведем один только пример из речи Алькмены: «Я знаю, ревность имеет такую силу, которой сердце наше противиться не может. И самой разумной человек имеет в таком случае великую трудность обуздать страсть сию; однако сердце вспыльчивое и заблуждением ослепленное всегда имеет в себе нечто, чем оно может успокоить и удовлетворить учиненную обиду, и любовь, произведшая самой жесточайший гнев, находит по крайней мере какие-нибудь причины к своему извинению <...> Ах! этот удар так нестерпим моему сердцу, что я не могу об нем вспомнить без озлобления» (д. II, явл. 6).

То, что с особой отчетливостью проявилось как осознанное стремление в свистуновском переводе «Амфитриона», встречается, но не в столь яркой форме, в «Комедиях из театра господина Мольера, переведенных Иваном Кропотовым», т. I («Скупой», «Тартюф, или Лицемер», «Школа мужей», «Школа жен»), а отчасти и в мольеровской же комедии «Сицилианец, или Любовь-живописец» в переводе Александра Волкова.

Общей особенностью всех переводов 1757—1761 гг. следует признать некоторую — правда, очень слабую — русификацию текста. Часто переводчики употребляют такие слова, как «боярин», «молодец», «детинка», реже — «баба» и т. д. Денежный счет все переводчики заменяют русским. Так, в «Скупом» в переводе И. Кроптова Фрозина говорит Гарпагону: «Две тысячи пятьсот рублей на игру, тысячу рублей на платье, пятьсот на кушанье, итovo будет четыре тысячи рублей» (д. II, явл. 5). В «Новоприезжих» Леграна в переводе Александра Волкова также счет идет на рубли. Один из персонажей пьесы, Багенодиер, произносит, смотря на серьги: «Две тысячи рублей! Это очень дешево...» (явл. 4).

Еще больше проявляется русификация в замене французских оборотов русскими. Впрочем, здесь уже сильно сказывается и индивидуальная манера отдельных переводчиков. У И. Чаадаева, например, это более заметно, чем у И. Кроптова и П. Свистунова. В разных комедиях А. Волкова эта черта проявляется по-разному.

Приведем несколько примеров. В комедии «Жорж Дандин» в переводе И. Чаадаева встречаются такие выражения: «Теперь уже на нашей улице праздник» (д. III, явл. 8); «Разве это хорошо, что пьянствовать целую ночь, а молодую бабу оставлять бедную одное дома?» (д. III, явл. 11).

В комедии «Новоприезжие» в переводе Александра Волкова: «Они таковы, что иногда под веселой стих и червонные бросают за окошко» (явл. 1); «Вить и мне не аридовы веки жить» (явл. 4); «Черт меня возьми, естли оба эти болваны не дураки преузорочные» (явл. 7).

Обращает на себя внимание, что подобная русификация, как правило, проявляется в речах лиц из низшего сословия; очевидно, переводчики таким путем стремились передать стилистические особенности языка различных в социальном отношении персонажей французского или немецкого оригинала.

Остановиться на вопросе о языке переводчиков Российского театра 1757—1763 гг. необходимо потому, что несомненно это был большой и важный коллективный опыт разработки комедийного языка; это была своеобразная лаборатория, способствовавшая созданию и индивидуальных манер отдельных переводчиков, и общего языка русской комедии начала 1760-х годов. Этим опытом не замедлили вскоре же воспользоваться авторы первых (после Сумарокова) оригинальных русских комедий.

До сих пор переводные комедии рассматривались нами больше в плане истории русского комедийного языка, чем в общем соотношении с историей Российского театра 1757—1763 гг. Сравнительно бегло были сообщены выше сведения о первых шагах Сумарокова как комедиографа. Сейчас мы постараемся дать более подробную картину развития переводного комедийного репертуара.

В распоряжении историков русской комедии находятся материалы, опубликованные уже в начале нашего века, но почему-то не привлекавшие до сих пор должного внимания;³ первые сведения об этих материалах были сообщены уже в середине XIX в.⁴ Мы имеем в виду описание некоторых русских рукописей, находящихся в славянском отделении рукописного отдела Парижской национальной библиотеки. Коллекция эта состоит из четырех переплетенных томов оригинальных и переводных пьес, главным образом трагедий и комедий Сумарокова, а частью переводов И. Кропотова, А. Волкова, П. Свистунова, И. Чаадаева и др. Большая часть переводов приходится на 1757—1758 гг. Описание этого собрания позволяет уточнить даты переводов и постановок отдельных комедий, иногда имена переводчиков и некоторые другие сведения. Кроме текстов пьес, в одной из рукописей (шифр ее: Slave 41) вклеены три листа, занятые записями, сделанными разными почерками и представляющими большой интерес для истории репертуара Российского театра в первое пятилетие его существования.

³ Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. СПб., 1907, с. 1 и сл.; то же: Известия ОРЯС, 1907, т. XII, кн. 2, с. 135—169.

⁴ Martinoff P. Les manuscrits slaves de la Bibliothèque impériale de Paris. Paris, 1858, p. 109—110.

Один из листов (л. 123—123 об.) представляет начисто переписанный «Реестр трагедиям и комедиям, которые на Российском театре были уже представлены».⁵ Приведем полностью текст этого «Реестра».

6 трагедий сочинения господина бригадира Александра Петровича Сумарокова.

Трагедия Полиевкт сочинения Петра Корнелия. Переводил Николай Хрущев.

Большие комедии сочинения г. Мольера:

1. Скупой, в 5 актов, переводил Иван Кропотов;
2. Скапиновы обманы, в 3 акта, переводил Василий Теплов;
3. Школа мужей, в 3 акта, переводил Иван Кропотов;
4. Тартюф, в 5 актов, переводил Иван Кропотов;
5. Мещанин в дворянстве, в 5 актов, переводил Петр Свистунов;
6. Лекать поневоле, переводил Петр Свистунов;
7. Жорж Дандин, в 3 акта, переводил Чадаев.

Сочинения г. Гольберха:

8. Генрих и Пернилла, в 3 акта, переводил Андрей Нартов;
9. Гордость и бедность, в 5 актов, переводил Иван Кропотов.

Сочинения г. Детуша:

10. Привидение с барабаном, в 5 актов, переводил Андрей Нартов.

Малые комедии.

Сочинения г. Сумарокова:

1. Сора у мужа с женою; 2. Третьейной суд; 3. Тресотиниус; 4. Приданое обманом; 5. Драма Пустынный.

Сочинения Мольера:

6. Принужденная женитьба, переводил Василий Теплов;
7. Любовь-живописец «Сицилианец», переводил Александр Волков.

Сочинения г. де Сентфуа:

8. Оракул, переводил Свистунов;
9. Грации, переводил Андрей Нартов.

Соч. г. Лэграна:

10. Река забвения
 11. Опекун
 12. Новоприезжие
- } переводил Александр Волков.

Соч. г. Руссо:

13. Обвороженной пояс, переводил Александр Волков

Соч. г. Мариво:

14. Арликин, в любви вразуменной, переводил Александр Волков.

Соч. г. Гольберха:

15. Зганарелево путешествие, переводил Андрей Нартов.

Соч. г. Детуша:

16. Тройкая женитьба, переводил Иван Акимов.

Из итальянского театра:

17. Кристин — слуга, драгун и нотариус.

Содержащиеся в «Реестре» подробности позволяют сделать некоторые наблюдения. Так, при перечислении трагедий Сумарокова он назван бригадиром. В день коронации Екатерины II в сентябре 1762 г. был издан указ, согласно которому бригадир Сумароков переименовывался в статского советника; следовательно, рассматриваемый нами «Реестр» относится ко времени, предшествующему изданию указа, т. е. составлен не позднее осени 1762 г.

⁵ Резанов В. И. Парижские рукописные тексты..., с. 31—33.

Упоминание пьес, даты постановок которых нам известны, позволяет установить время, раньше которого «Реестр» не мог быть написан. Так, среди прочих комедий в «Реестре» названы «Генрих и Пернилла» и «Троякая женитьба», поставленные одновременно 27 января 1760 г. Пьес, поставленных ранее, в этом перечне нет. Таким образом, можно считать, что рассматриваемый нами список пьес, игранных на сцене Российского театра, был составлен между концом января 1760 г. и сентябрем 1762 г.

Обращает на себя внимание, что в документе, относимом нами ко времени не позже начала 1760-х годов, уже упомянута комедия Сумарокова «Приданое обманом», обычно приурочиваемая ко второй половине 1760-х годов. Это является еще одним подтверждением того, что комедия была написана Сумароковым в годы его директорства в Российском театре. Как указано выше, на титульном листе первого издания этой комедии, выпущенного в 1769 г., после заглавия напечатано: «Представлена в первый раз на имп. театре в Санкт-Петербурге в 1756 году». По-видимому, «Приданое обманом» сперва представлялось в 1756 г. непосредственно во дворце, а с февраля 1757 г. — на сцене Российского театра.

«Реестр» дает нам новые интересные данные. В первую очередь это относится к трем комедиям — «Лекарь поневоле», «Арликин, в любви вразуменной» и «Зганарелево путешествие»; первую обычно относят к значительно более позднему периоду истории русской комедии — к 1780-м годам; две последние вовсе не упоминаются в репертуаре русского театра.

В перечне есть неясности; так, среди «малых комедий» на последнем месте значится «Криспин — слуга, драгун и нотариус», относительно которой сказано: «Из итальянского т. ». Здесь, очевидно, имеется в виду «Théâtre italien» Э. Герарди (Ghéardi) (Paris, 1695; 1698—3 vol.; 1741—6 vol.), но в этом издании названной пьесы нет. Переводчиком «Оракула» Сентфуа указан в «Реестре» П. С. Свистунов; в литературе этот перевод приписывается Андрею Нартову. Комедия Данкура «Опекун обманут, бит и доволен», переведенная А. Волковым в 1758 г. и 29 октября того же года поставленная на сцене Российского театра, в «Реестре» отнесена к комедиям Леграна, причем переводчик указан правильно.

Материал в «Реестре» расположен в определенном порядке, отвечавшем, очевидно, значению перечислявшихся пьес: сначала идут оригинальные трагедии Сумарокова, затем указывается единственная переводная («Полиевкт» Корнеля в переводе Н. Хрущева), далее следуют комедии, разделенные на «большие» и «малые». «Большими» считались комедии, состоявшие из пяти или трех действий, «малыми» — одноактные и двухактные. Среди «больших» на первом месте названо семь комедий Мольера, затем две Л. Гольберга и одна Дегуша. «Малые» комедии, как и трагедии, открываются перечислением оригинальных русских произведений этого жанра — «сочинениями г. Сумарокова». Обращает на себя внимание, что «драма Пустынник» отнесена составителем «Реестра»

к числу «малых комедий». После них идут две комедии Мольера, две — Сентфуа, три — Леграна, по одной — Руссо, Мариво, Гольберга, Дегуша и др.

В. И. Резанов, обследовавший эту парижскую коллекцию из пьес раннего репертуара Российского театра, привел еще некоторые существенные для нашей темы материалы из той же рукописи. Это перечень пьес, написанный одним почерком, с приписками, принадлежавшими владельцу коллекции. Почерком владельца сверху сделана надпись по-французски: «Список всех имеющихся у меня пьес» («Liste des toutes les pièces que j'ai»).⁶ Из этого перечня и из примыкающего к нему чернового списка также с пометками владельца видно, что четыре тома пьес, находящихся в Национальной библиотеке, составляют только часть всей коллекции. В перечне указано 34 пьесы; в черновом списке, помимо некоторых повторяющихся названий комедий из основного перечня, есть еще 7 или 8 (две записи не были прочтены В. И. Резановым) новых пьес. Таким образом, всего у владельца коллекции было 41—42 пьесы. В Париже хранится только половина (20 пьес, из них одна — «Димиза» — отсутствует в перечнях). Утратилась ли не дошедшая до нас часть коллекции во Франции? По-видимому, нет, так как в одном месте основного перечня, как раз против ряда пьес, отсутствующих в сохранившейся части коллекции, рукою владельца собрания была сделана приписка по-французски: «Я оставил их актерам для репетиций» («J'ai les laissé aux comédiens pour leurs répétitions»).⁷

Кто же был владельцем этого ценного собрания, оставившим важные материалы по истории первого пятилетия Российского театра? В. И. Резанов, опубликовавая собранные им материалы, коснулся отчасти этого вопроса и осторожно назвал владельца «каким-то лицом, близко стоявшим к театру сумароковского времени».

Как и когда попала коллекция русских пьес в Национальную библиотеку, в литературе данных нет. Была ли она привезена в Париж кем-либо из русских путешественников, имевших отношение к Российскому театру, или ее приобрели в России посторонние лица и потом перевезли во Францию, — все эти вопросы, столь существенные для выяснения судьбы одного из источников ранней истории русского театра, остаются нерешенными.

Ясно только одно — перед нами частная коллекция; на это указывают слова: «Список всех имеющихся у меня пьес». Вместе с тем помета владельца собрания против ряда пьес: «Я оставил их актерам для репетиций» — говорит о том, что это лицо имело отношение именно к Российскому театру (о Московском университетском театре в «Реестре» упоминаний нет) и что помета сделана не в Петербурге. Приходится предположить, что эта коллекция принадлежала лицу, совершившему между январем 1760 и осенью

⁶ Там же, с. 33—34.

⁷ Там же, с. 34.

1762 г. путешествие в Париж и захватившему часть собрания с собой. Возможно, что листы 121—123, по словам В. И. Резанова, «случайно вклеенные в середину рукописи Slave 41»⁸ и содержащие «Реестр трагедиям и комедиям, которые на Российском театре были уже представлены», а также списки пьес, принадлежавших владельцу, являются набросками для какого-то сообщения или какой-то статьи о русском театре. Отметим, что в послужном списке Александра Волкова, имя которого так часто упоминалось нами выше и с которым нам придется еще не раз встречаться в дальнейшем, есть указание: «был послан по имянному указу 1761 курьером в Варшаву, Вену, Оксбург (Аугсбург, — П. Б.) и Париж».⁹

Возвращаясь вновь к репертуару Российского театра в первое пятилетие его существования, следует указать, что список владельца коллекции позволяет установить любопытный факт: пьес в собрании оказалось значительно больше, чем было представлено на Российском театре; сопоставление обоих перечней приводит к выводу, что «репертуарный голод» первых лет уже был устранен и образовался запас из комедий, которые не шли пока на сцене. Впрочем, возможно, что «Реестр» не вполне точно отражал действительное положение вещей. Так, например, в нем отсутствуют две пьесы Сумарокова, шедшие в этот период, — «Новые лавры» (1759) и «Прибежище добродетели» (1759). Не упомянут в «Реестре» также мольеровский «Мизантроп, или Нелюдим» в переводе И. П. Елагина; но в перечне пьес коллекции эта комедия имеется; в «Драматическом словаре» сказано, что она «переведена на русский язык в 1757 году в Санктпетербурге»;¹⁰ по-видимому, она была «отдана на театр» позднее.

Так как для суждения о принципах отбора пьес для постановки в Российском театре существенно выяснить, какими ресурсами располагала дирекция, мы приведем названия тех комедий, которые находятся в списке владельца коллекции, хотя, вероятно, несмотря на свою относительную полноту, и она не отражала всего репертуара. В числе пьес, которые не были поставлены в 1757—1762 гг., находятся 5 комедий Мольера — «Школа жен» (перевод И. Кропотова), «Мизантроп» (перевод И. Елагина), «Больной мнением» (перевод А. Волкова), «Жеманные щеголихи» и «Докучливые» (переводчик не указан); 6 комедий Реньяра — «Тимон нелюдим» (перевод А. Волкова), «Арлекин дикой» (перевод Г. Н. Теплова), «Богатство в тягость» (перевод Адриана Дубровского), «Нечаянное возвращение» (перевод А. Волкова), «Игрок»

⁸ Там же, с. 31.

⁹ Берков П. Н. Кто был автором лейпцигского «Известия о русских писателях»? — Изв. Отд-ния обществ. наук АН СССР, 1931, № 8, с. 950, прим. 5, 6.

¹⁰ Драматический словарь. М., 1787, с. 79. Рукопись перевода Елагина находится в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (шифр: 20. 2. 73).

(переводчик не указан) и «Задумчивый» (перевод А. А. Нартова); 2 комедии Леграна — «Расточенные имении» (перевод А. Волкова), «Друг всесветной» (перевод И. Кропотова); 1 комедия Данкура — «Жмурки» (переводчик не указан; возможно, это был перевод самого владельца коллекции).

Сейчас мы имеем более или менее полное представление о том комедийном репертуаре, который привлекал внимание переводчиков-дилетантов, группировавшихся вокруг Российского театра. На первом месте, что вполне понятно, стоят комедии Мольера (их было переведено 14, ставилось 9); далее идут комедии Реньяра (переведено 6, не поставлено ни одной), Леграна (переведено 4, поставлено 2),¹¹ Гольберга (2, обе поставлены), Детуша (2, обе поставлены), Сентфуа (2, обе поставлены), Данкура (2, поставлена 1) и, наконец, Руссо и Мариво (по одной комедии переведено и поставлено).

Каковы были мотивы, которыми руководствовались дилетанты-переводчики, останавливаясь на том или ином авторе и отбирая из всех его комедий только определенные? При всем возможном элементе случайности отдельных переводов несомненно одно: отбирались авторы и пьесы наиболее популярные в придворном кругу, знакомые, вероятно, по постановкам трупп Сериньи и Аккермана. Понятным становится и круг переводимых авторов. Выбор Мольера ясен, его слава была общеизвестна. Далее идут эпигоны Мольера — Реньяр, Данкур, Легран, Сентфуа, т. е. комедиографы, ставившие своею целью не «поучать», а «развлекать». Даже Л. Гольберг, Детуш и Мариво представлены не своими лучшими, серьезными комедиями, а «забавными». Очевидно, первые театральные переводчики отбирали для перевода комедии, отличавшиеся веселостью, а не поучительностью. В сумароковском определении комедии:

Свойство комедии издевкой править нрав:
Смешить и пользоваться прямой ее устав. —

(I, 340)

переводчики Российского театра явно выбрали только одну часть, сулившую, однако, много лестных для их авторского самолюбия успехов, — «смешить».

В этом стремлении сделать театр средством развлечения, забавы, привлекать зрителей смехом и шутками или насмешками, направленными против людей из недворянского круга («Жорж Дандин» и «Мещанин в дворянстве» Мольера, «Новоприезжие» Леграна, где высмеиваются разбогатевшие нечестными путями и ле-

¹¹ Кроме перечисленных в «Реестре» и в перечне пьес коллекции, можно указать еще один рукописный перевод из Леграна, находящийся в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского: «Оленья ловля. Комедия балетная в трех действиях господина ле Грана, королевского французского комедианта. Переведено с французского языка Александром Волковым. В Санкт-Петербурге 1759 года в мае месяце» (79 стр.) (шифр: 2.1.100).

зущие в дворянство мещане и крестьяне), отчетливо сказывается характер Российского театра в первое пятилетие его истории.

Труднее ответить, почему не ставились те или иные из переведенных комедий, в частности Реньяра, который в 1760-е годы привлекал такое внимание переводчиков. Возможно, что причиной этого были личные вкусы, «репертуарная политика» Сумарокова, его взаимоотношения с отдельными переводчиками. Следует признать несомненную заслугу переводчиков-дилетантов: благодаря их деятельности Российский театр не страдал от недостатка пьес и не прекратил своего существования.

Однако переводные комедии могли удовлетворять театральные потребности русских зрителей сравнительно недолго. Недостаток оригинальных русских пьес этого жанра стал, очевидно, ощущаться довольно скоро.

2

О Московском университетском театре известно очень мало, несмотря на то что именно на основе его развился в дальнейшем Московский театр 1760-х годов.¹²

Точная дата его возникновения не установлена.¹³ Во всяком случае то обстоятельство, что 27 июля 1757 г. в «Московских ведомостях» было помещено объявление о приглашении на службу в Московский университет женщин и девиц, имеющих «способность и желание представлять театральные действия, тако ж петь и обучать других», показывает, что студенческий театр к этому времени уже существовал и нуждался в пополнении женским персоналом.

О репертуаре Московского университетского театра документальных данных не сохранилось. Можно предположить, что была играна трагедия М. М. Хераскова «Венецианская монахиня», изданная в Москве в 1758 г., как и напечатанная там же в 1759 г. комедия Леграна «Новоприезжие» (в переводе Александра Волкова). Вероятно, студентами ставились пьесы из репертуара Российского театра.

Из пьес, шедших в Московском университетском театре, наибольший интерес для истории русской комедии представляет «героическая комедия» Хераскова «Безбожник», поставленная 10 июля 1761 г. и в том же году изданная. Комедия была названа «герои-

¹² О Московском университетском театре 1757—1761 гг. см.: Всеволодский-Гернгросс В. Н. История театрального образования в России, т. 1 (XVII и XVIII вв.). СПб., 1913, с. 242—249; Вирен В. Н. Студенческий театр при Московском университете. — Вестник Московск. ун-та, 1949, № 7, серия обществ. наук, № 3, с. 71—81. См. также: Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. Л., 1959, с. 94—95.

¹³ См. по этому вопросу мою рецензию на книгу проф. Д. Д. Благого «История русской литературы XVIII века» (М., 1946): Вестник Ленингр. ун-та, 1947, № 8, с. 130—131 (там приведена литература вопроса).

ческой», потому что написана «героическим» (т. е. шестистопным ямбическим) стихом. В русской драматической литературе это был первый опыт. У Сумарокова для пародических целей в прозаические комедии 1750 г. были введены стихи («Красоту на вашу смотря...» в «Тресотиниусе», «Богиня красоты, драгая Инфимена...» в «Чудовищах», «Твоих умильных блеск очей...» в «Нарциссе»). В «Сицилианце, или Любви-живописце» в переводе Александра Волкова есть серенада, написанная не особенно гладкими стихами. Перевести же какую-либо комедию в стихах не отваживался в эти годы никто. Херасков рискнул не перевести, а написать первую русскую комедию в стихах и первую вообще комедию после Сумарокова.

По своему содержанию и характеру «Безбожник» Хераскова резко отличается от привычного переводного комедийного репертуара этого периода. Герой комедии Руфин представляет воплощение пороков: он злобен, коварен, лишен родственных чувств, разрывает узы дружбы, питает отвращение к своей невесте, стремится обольстить жену своего друга. Любимым оружием интриг Руфина является клевета; с ее помощью «безбожник» Руфин сажает в тюрьму своего друга Мезара с женой, ни в чем не повинной Пульхерией. Когда его козни разоблачены и отец его, Леон, родоначальник будущего ампула «благородных отцов», произносит патетическую фразу:

Ступай: с мучением ты сей оставишь свет;
Ты все грехи свершил, —

Руфин, «вынув шпагу, бросается на отца», восклицая: «Сего недостает» (явл. 12). Вбегает освобожденный из-под стражи брат Руфина Фидеон, спасает отца и хочет предать злодея Руфина в руки правосудия, но «ударяет гром, отверзается пропасть, и Руфин погибает». Хераскову этого мало, он заставляет положительных героев — Ксению, Фидеона, Мезара и Леона — поочередно произносить подходящие случаю тирады, а затем все хором поют назидательные куплеты:

О безбожники! страшитесь
Силы вышнего творца;
Наказанья берегитесь,
Беззаконные сердца.

Вы, отцы, детей любите,
Им не жертвуя сердец,
Если рваться не хотите,
Как безбожников отец.

(Явл. 13)

Анализируя «Безбожника», В. В. Сиповский писал, что Херасков представил «в главном лице „общечеловеческий“ образ атеиста-безбожника-нигилиста, который отвергает не только бога, но и все человеческие установления. Хотя этот образ и представ-

лен очень отвлеченно, но в нем нетрудно найти черты, присущие русскому бытовому типу „вольтерьянца“». ¹⁴ С мнением В. В. Сиповского согласиться нельзя. Комедия настолько неконкретна, настолько лишена каких-либо ярких местных черт, настолько положительные герои ходульно-добродетельны, а отрицательный настолько является воплощением пороков, что ничего, кроме голого назидания, усмотреть в ней сейчас нельзя. Руфин ничего общего даже в отдаленной мере не имеет ни с вольтерьянцами, ни с нигилистами.

И все же, несмотря на всю абстрактность, комедия Хераскова выросла на почве русской (точнее, московской) действительности конца 1750-х—начала 1760-х годов. Как раз в то время, когда Херасков писал это произведение, он издавал журнал «Полезное увеселение» (1760—1761), в котором так же настойчиво жаловался на клеветников. Клевета, как писал Херасков в «Прибаске», помещенной в «Полезном увеселении», таскается повсюду

Под видом старух, стариков,
Под видом святош, дураков,
Под видом ученых людей,
Купцов, петиметров, судей.

И заключает он эти стихи словами:

Невинных поставить стремится в вине
И, может быть, сети сплетает и мне. ¹⁵

Осторожное «может быть» в последней строке, без сомнения, поставлено для создания впечатления, что автор нападает на порок вообще, а не на каких-то конкретных людей. Однако слишком частые упоминания о клевете и клеветниках заставляют предположить другое. Очевидно, и «героическая» комедия «Безбожник», посвященная теме клеветы, служила борьбе Хераскова со своими врагами, но в отличие от Сумарокова, придававшего своим комедиям характер памфлета, Херасков пошел по линии абстрагирования от конкретной действительности и по линии наивной морализации. Трудно допустить, что в «Безбожнике» изображен, хотя бы и в измененном виде, какой-либо реальный случай из жизни московского дворянского общества тех лет. Слишком уж сгущены мрачные краски, слишком напоминает герой мелодраматических злодеев следующего века. Усиливая отрицательные черты своего героя, Херасков шел иными, чем Сумароков, путями к ху-

¹⁴ Сиповский В. В. Из истории русской комедии XVIII века. (К литературной истории «тем» и «типов»). — Изв. ОРЯС Академии наук, 1917, т. XXII, кн. 1, с. 208—209.

¹⁵ Полезное увеселение, 1761, август, с. 71. О теме клеветы в журнале «Полезное увеселение» см.: Гукровский Г. А. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750—1760-х годов. М.—Л., 1936, с. 43—44.

дожественному обобщению, к обобщению в форме морализующей абстракции. Отсюда проистекают такие особенности «Безбожника», как исключительно иностранные имена действующих лиц, которые почти все имеют смысловой характер. Так, Руфин означает «рыжий», Фидеон происходит от латинского слова *fides* — «вера», Пульхерия — от латинского же слова *pulchra* — «красивая»; имя отца Руфина и Фидеона, Леон (лат. *leo* — «лев»), может быть понято как «благородный», «великодушный», «подобный льву».

Своим «Безбожником» будущий автор прославленной «Россиады» положил начало новой разновидности русской комедии — «морализующей».

Таким образом, наряду с переводной развлекательной комедией в конце 1750-х—начале 1760-х годов под пером Сумарокова («Приданое обманом») и Хераскова оригинальная русская комедия сделала новые шаги по пути своего развития.

Следовало бы ожидать, что начавшееся создание оригинальных русских комедий будет продолжено, может быть, даже теми же переводчиками, которые в течение 1757—1761 гг. достаточно удачно справлялись с добровольно взятыми на себя обязанностями. Однако политические события ближайших двух лет помешали естественному росту русской комедии и всего русского театра. В течение второй половины 1761 г. Елизавета Петровна была серьезно больна, и в связи с этим спектакли не давались; после ее смерти в ноябре того же года и после вступления на престол Петра III был объявлен придворный траур, и театр снова бездействовал. 28 июня 1762 г. произошел дворцовый переворот, возведший на престол Екатерину, и в течение ближайших нескольких месяцев, до переезда двора в Москву на коронацию новой императрицы, спектаклей не было. В Москве труппа под руководством Ф. Г. Волкова играла в январе—феврале 1763 г., а затем наступил великий пост, когда театр вообще не функционировал; к тому же Волков, заболевший тифом во время уличного маскарада «Торжествующая Минерва», 4 апреля 1763 г. умер, и спектакли возобновились только после возвращения двора в Петербург.

Таким образом, период с 1750 по 1763 г. в развитии русской комедии должен рассматриваться как единый, хотя в его пределах и существовали некоторые внутренние различия.



Комедия начала 1760-х годов. — Первые опыты «склонения на наши нравы» (И. П. Елагин и его кружок). — В. И. Лукин как теоретик этого течения

1

Второе десятилетие истории русской комедии XVIII в. представляет важный этап в ее развитии. В это время у ряда писателей отчетливо обозначилось стремление придать комедии национальный характер, отказаться от переводов и создать настоящий русский театр.

Одним из наиболее ярких выразителей новых настроений русского общества начала 1760-х годов был В. И. Лукин. Он явился продолжателем ломоносовских традиций, с одной стороны, и народно-фольклорных — с другой. Лукин вдумчиво отнесся к народному театру, к сатирическим игрищам, к другим видам театральной инициативы народа. Обращение к этому материалу было плодотворным для него: по мере своих скромных творческих возможностей Лукин попытался связать русский театр с русской действительностью, с социальными отношениями того времени. Вместе с тем от Ломоносова, воспитывавшего в русском юношестве сознание своих патриотических обязанностей, настойчивость и веру в историческую роль русского народа, Лукин унаследовал серьезное понимание общественных задач писателя.

Историческое значение деятельности Лукина и его вклада в развитие русской драматургии и театра нельзя правильно осознать без учета состояния русской театральной жизни тех лет. Накопленный литературоведами и театроведами материал, относящийся к началу 1760-х годов, характеризует этот период как очень важный в истории русского театра вообще и в истории русской комедии в особенности. Своеобразие этого десятилетия станет ясно лишь после того, как мы рассмотрим вопрос о тогдашнем зрителе, о его вкусах, с которыми и дирекция театра, и авторы, и актеры не могли не считаться.

В. И. Лукин в предисловии к своей оригинальной комедии «Мот, любовь исправленный» говорит, что дал такое название,

«чтобы иметь способы угодить всем зрителям, по различию их склонностей». Свою мысль он поясняет далее: «Одна, и весьма малая, часть партера любит характерные, жалостные и благородные, мыслями наполненные, а другая, и главная, веселые комедии». Здесь, к словам «веселые комедии», Лукин делает примечание: «Те, что по-французски *pièces d'intrigue* (комедии со сложной интригой) и *farces* (фарсы) называются». Относительно первой, «весьма малой части партера» Лукин говорит: «Вкус первых с того времени утвердился, как они увидели де-Тушевы и Шоссеевы лучшие комедии».¹ Таким образом, Лукин связывает театральные интересы этой части русских зрителей с проникновением в репертуар французского театра в Петербурге и в Париже (где бывали многие русские путешественники) так называемой «слезной комедии». Факт, отмеченный Лукиным, представляет значительный интерес: он подтверждает успех переводных комедий 1757—1761 гг. (очевидно, и ближайших последующих лет) и одновременно объясняет этот успех.

В переделке комедии Буасси «Болтун» (у Лукина эта пьеска озаглавлена «Пустомеля») Лукин заставляет героя комедии Неумолкова, персонажа отрицательного, отозваться о «веселых комедиях». Они ему «ужасным образом понравились, а особливо „Обвороженной пояс“, „Новоприезжие“, „Генрих и Пернилла“, „Привидение с барабаном“». «И я очень жалею, — продолжает Неумолков, — что последних двух не видал, а особливо того хотелось бы мне посмотреть, как кучер делает фигли и как он с товарищами барабана пугается. От этого, я чаю, животики со смеху надорвешь! Я, читая, в этом месте надсеялся смеявшись, и можно сказать, что господа сочинители этих комедий великие забавники. Подлинно, что умеют они кстати подшутить и людей позабавить. Они и мертвого смеяться принудят» (явл. 12).

Лукин неоднократно, в других своих комедиях и в предисловиях к ним, возвращается к вопросу о смешных и бессодержательных комедиях и о зрителях, которые «того лишь желают, чтобы им посмеяться» (с. 113). Перечисляя при этом неприемлемые, по его мнению, комедии, Лукин называет, кроме указанных в реплике Неумолкова, такие комедии, как «Принужденная женитьба» Мольера, «Опекун обманут, бит и доволен» Данкура, как оригинальная комедия Александра Волкова «Чадолубие» и некоторые другие. Если присмотреться к списку комедий, отвергаемых Лукиным из-за их бессодержательности, и обратить внимание на переводчиков этих комедий, то выясняется, что удары направлены преимущественно по Александру Волкову и Андрею Нартову, очевидно воплощавших для Лукина развлекательное направление в тогдашней русской комедии. Отвергая этот репертуар, создаю-

¹ Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Сочинения и переводы. Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1868, с. 11 (далее все цитаты из сочинений Лукина приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте).

щий «худое мнение о нашем вкусе и знаниях», Лукин далек, однако, от непризнания исторических заслуг переводчиков 1750-х годов. «Оные, может быть, тогда по нужде от слова до слова переводить начали, чтобы чем ни есть поддержать восстановленный театр, подлинных комедий не имеющих» (с. 115—116).

Лукин, по-видимому, был прав, утверждая, что идейная сторона переводных комедий не воспринималась тогдашними зрителями. «Многие зрители, — пишет он в предисловии к «Награжденному постоянству», — от комедии в чужих нравах не получают никакого поправления. Они мыслят, что не их, а чужестранцев осмеивают» (с. 117). Отсюда он делал вывод, что комедии, точно переведенные с какого-либо иностранного языка, служат только развлекательным, а не воспитательным целям.

С осени 1763 г.² в репертуаре Российского театра замечаются некоторые новые элементы, получившие вскоре дальнейшее развитие.

В первых театральных опытах самого Лукина³ еще очень неуверенно и робко пробивалось вполне здоровое и законное стремление преодолеть развлекательную тенденцию репертуара Российского театра и превратить сцену в учреждение более серьезное.

Сезон 1764/65 г. принес еще более важные изменения в области комедии; усилилось стремление превратить театр из средства развлечения в национально-воспитательное учреждение, придать зрелищам идейный смысл, использовать сцену для общественно-педагогических целей. Попытки эти исходили от группы литераторов, связанных служебными отношениями с видным писателем тех лет и в то же время крупным придворным сановником — И. П. Елагиним. В группу эту, как можно заключить из скудных материалов, входили, помимо самого Елагина, его секретари — упоминавшийся В. И. Лукин и Д. И. Фонвизин, а также Б. Е. Ельчанинов, Ф. А. Козловский, возможно С. В. Нарышкин. Недостаточность данных не позволяет утверждать, что елагинский кружок представлял четко оформленное объединение. По-видимому, на самом деле этого и не было, а была у перечисленных писателей только некоторая общность театрально-эстетических взглядов, некоторое единство требований, предъявлявшихся ими к литературе и театру.

И. П. Елагин (1725—1793) в начале 1760-х годов, после вступления на престол Екатерины II, которая ему покровительствовала, был заметным в придворных кругах лицом. В конце 1764 г. он уже действительный статский советник, кабинет-министр и

² Осенью 1763 г. театральный сезон начался, по-видимому, не позднее 21 августа, так как именно в этот день шла комедия «Жеманные щеголихи» Мольера. См. рукописный перевод этой комедии в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (шифр: 19.2.8), на обложке которого указана дата первого представления.

³ Переводы комедии Реньяра «Менехмы, или Близнецы» (поставлена 9 декабря 1763 г.) и комедии Кампистрона «Ревнивой, из заблуждения выведенной» (поставлена 21 августа 1764 г.).

вице-президент главной дворцовой канцелярии. К высокому служебному положению присоединялось и то, что Елагин был видным писателем, в прошлом поэтом, одним из первых и ревностных последователей Сумарокова, а затем противником «отца русского театра». В течение 1756—1758 гг. Елагин выпустил в своем переводе четыре части знаменитого романа аббата Прево «Приключения маркиза Г***» и снискал славу одного из лучших русских прозаиков. В конце 1750-х годов он перевел комедию Мольера «Мизантроп, или Нелюдим»,⁴ а в конце 1760-х годов сделал перевод трагедии Бразе «Безбожный».⁵ Но наибольшее значение имела его комедия «Русский француз», поставленная 12 января 1765 г. Это была одна из трех наиболее выдающихся постановок сезона 1764/65 г. В этот же сезон, но несколько ранее, 10 ноября 1764 г., состоялась премьера стихотворной комедии начинавшего свою литературную карьеру Д. И. Фонвизина — «Корнион». Третья значительная пьеса этого сезона называлась «Награжденная добродетель» и представляла обработку вольтеровской «Шотландки», сделанную капитаном Б. Е. Ельчаниновым (1744—1770), служившим в это время в Сухопутном шляхетном корпусе. Пьеса до нас не дошла.

18 июня 1764 г. при дворе шла комедия Ф. А. Козловского (1747—1770) «Любовник в долгах» (или «Одолжавший любовник»). Козловский известен в литературе XVIII в. как один из наиболее последовательных русских вольнодумцев. Он находился в тесной дружбе с Д. И. Фонвизиним и Н. И. Новиковым, занимал одно время должность секретаря («сочинителя») в частной комиссии «о разборе родов государственных жителей» при Комиссии для сочинения проекта нового уложения. Не напечатанная и не сохранившаяся в рукописи комедия его «Любовник в долгах» была, по словам Лукина, сочинена как одна из «комедий прямо российских, осуждающих главные наши пороки». Козловский перевел также комическую оперу «Аннетта и Любим» Фавара и несколько комедий с французского.

Около этого же времени С. В. Нарышкиным была написана «во вкусе Дидеротовом» комедия «Истинное дружество», также не дошедшая до нас. Сведений о ее постановке не сохранилось.

В условно называемый нами кружок Елагина входил, как уже указывалось, и В. И. Лукин (1737—1794).

Ни в документах Лукина, ни в литературе о нем не сохранилось данных о его происхождении. Известно только с его слов, что

⁴ В 1788 г. эта комедия вышла анонимно, но в «Драматическом словаре» (М., 1787, с. 79) указывается, что перевод этот сделан в 1757 г. И. Е., т. е. И. Елагиным. В Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского есть список конца 1750-х годов, на титульном листе которого повторены те же сведения (шифр: 20.2.73). Печатный текст 1788 г. с очень незначительными изменениями воспроизводит текст этого списка.

⁵ Первое издание этой пьесы вышло в 1771 г.; позднее она дважды была переиздана: в 1786 и 1787 гг.

он «родился на свет к принятию одолжений от сердец великодушных». В предисловиях к своим комедиям он подчеркивал собственную необеспеченность, отмечал, что, «не имея деревень, с крестьянами живал мало и редко с ними разговаривал» (с. 186). Из аттестатного списка фушштатских офицеров (1761) следует, что «за отцом его числилось 60 душ крестьян» (с. 512). Д. И. Фонвизин, проходивший службу у И. П. Елагина одновременно с Лукиным и сперва относившийся к последнему благосклонно, позднее, с 1766 г., в письмах к родным и к Елагину постоянно отмечал «низкую породу» Лукина, называл его «человеком, коего и самая природа и все на свете законы сделали ниже» его, Фонвизина. Он приводил слова Елагина о Лукине, из которых особенно важна социальная характеристика последнего; для Елагина, если верить Фонвизину, Лукин — один «из тех, которых отцы и предки во весь свой век чинов не имели и родились служить, а не господствовать».⁶

Не будучи дворянином, В. И. Лукин не мог получить образования в петербургском Сухопутном шляхетном корпусе, в котором воспитывалось большинство дворянских писателей второй четверти XVIII в. В 1765 г. в комедии Лукина «Щепетильник» одно из действующих лиц пьесы говорит о главном герое произведения: «Отец Щепетильника был офицер и хотя жил в бедности, однако сына своего так воспитал, как и дворяне редко воспитываются, и, терпя нужду, обучил его языкам и другим наукам в такое время, когда государевых училищ для недворян еще не было» (явл. 1). Слова эти имеют несомненно автобиографический характер: отец Лукина хотя и был офицером (в XVIII в. так назывался всякий, находившийся на государственной службе, не обязательно военной), но не был дворянином; сам Лукин действительно хорошо владел французским языком, знал латынь и немецкий и был, как видно по его произведениям, хорошо образованным по тому времени человеком.

В отличие от дворянских детей, выходящих из корпуса сразу же офицерами в гвардию или, в худшем случае, в армию, Лукин с пятнадцатилетнего возраста поступил на службу в Сенат, в Департамент герольдии, на очень мелкую должность «копииста», т. е. переписчика. Через четыре года «в ранге полевого (армейского) сержанта» он перешел на такую же должность в «лейб-кампанию» — в особо привилегированную гренадерскую роту Преображенского полка, осуществившую в 1741 г. государственный переворот в пользу Елизаветы. Переход из Сената в лейб-кампанию способствовал быстрому продвижению Лукина по ступеням служебной лестницы. Во время Семилетней войны Лукин в течение 1760—1761 гг. находился в действующей армии в Пруссии, а за-

⁶ Возможно, здесь содержался намек на то, что отец Лукина, Игнатий, был придворным лакеем. По крайней мере в придворном штате на 1729 г. значится придворный лакей Игнатий Лукин, см.: Общий архив Министерства императорского двора, ч. 1. СПб., 1888, с. 44.

тем, с 1762 г., служил секретарем у графа К. Г. Разумовского. Около этого времени началась и его литературная деятельность.

В 1764 г. он анонимно издает переведенную им с французского «гишпанскую повесть» «Любовь сильнее дружбы».⁷ В том же году печатается его перевод «Забавной повести о двух турках».⁸ О переведенных им пьесах 1764 г. было упомянуто выше.

На службе у Разумовского В. И. Лукин оставался недолго и в конце 1764 г. перешел к И. П. Елагину.⁹ Следует отметить, что на службу к Елагину за год и два месяца до Лукина поступил Д. И. Фонвизин. Возможно, что этому обстоятельству способствовали театральные интересы патрона и обоих его секретарей.

На первых порах оба секретаря Елагина находились в дружеских отношениях, однако через некоторое время между ними возникли разногласия. По-видимому, «не весьма скромные отзывы» Фонвизина о литературной деятельности Лукина послужили причиной охлаждения, а затем и вражды двух близких по своим теоретическим позициям писателей.

Если принять во внимание характер отношения Лукина к Елагину, становится особенно существенным то, что в своих предисловиях Лукин настойчиво подчеркивает «учительство» Елагина только в области «российского языка». Во всех же тех случаях, когда Лукин высказывал свои взгляды на необходимость создания национального театра, на значение народных игр и т. д., он никогда не связывал подобные суждения с именем Елагина, тем самым утверждая свою самостоятельность в этой области. Таким образом, мы едва ли будем далеки от истины, если снова повторим, что елагинский кружок не представлял сколько-нибудь четко оформленного объединения и что членов его в основном связывало сходное понимание задач театрального искусства.

Это общее понимание заключалось прежде всего в том, что комедия воспринималась ими не просто как развлечение, а как нужное и полезное общественное дело. Такая точка зрения была сформулирована Лукиным в первом явлении комедии «Щепетильник». Положительный герой Чистосердов, обращаясь к своему племяннику, приехавшему в столицу из провинции, говорит: «Несколько раз видел ты комедии, и меня обрадовал, что они тебе, в противность мнения многих людей, которые зрелищи пуше порчею, нежели поправлением нравов почитают, показались в истинном их виде. Ты почел их не увеселением для глаз, но пользою для твоего сердца и разума».

⁷ Данные об этом см.: Архив АН СССР, ф. 3, оп. 1, кн. 1149, л. 39, 39 об., 47, 53, 57, 116, 148, 154. В этих же документах идет речь о продаже Лукиным академическому инспектору И. Ильину какой-то книги «Попп».

⁸ Архив АН СССР, ф. 3, оп. 1, кн. 283, л. 330—334.

⁹ Сенатский архив, т. XIV. СПб., 1910, с. 550. См. также: Степанов В. П. Новиков и его современники. (Биографические уточнения). — В кн.: XVIII век, сб. 11. Л., 1976, с. 211—215.

Очевидно, Лукин дорожил этими мыслями, так как счел нужным отметить в предпосланном «Щепетильнику» письме к Ельчанинову, что «действие начавшие лица», т. е. Чистосердов и племянник, «суть против аглинския сатиры прибавленные...» (с. 186); иными словами, мысли, выраженные этими «прибавленными» персонажами, отсутствуют в источнике комедии «Щепетильник» и принадлежат самому Лукину.

Три основных комедии сезона 1764/65 г. объединены еще тем, что это были не простые «словесные», т. е. дословные, переводы, и даже не «вольные» переводы, а переделки, приспособленные к русской обстановке, к «русским нравам». Стремление «приноровить» переводную комедию к русским условиям, переделать ее на «нравы национальные», представляло важный и значительный шаг вперед. Если зрители, видя на сцене переведенные комедии, «мыслят, что не их, а чужестранцев осмеивают», то, следовательно, необходимо заменить в переводе «иностранное» «своим»: перенести действие из Парижа в Петербург или Москву, заменить французские или вообще условные комедийные имена (типа Оронт, Валер, Клариса и т. п.) именами русскими, внести элементы специфически русской речи (например, выводя крестьянина, окрасить его речь диалектными чертами), называть русские учреждения, праздники, порядки и т. д.

К сожалению, из трех упоминавшихся выше главных комедий сезона 1764/65 г. в полном виде сохранилась только одна — «Корнион» Фонвизина. «Награжденная добродетель» Ельчанинова не дошла до нас вовсе, как, впрочем, и «Русский француз» Елагина, но о последней пьесе можно все же сделать кое-какие заключения. Между тем эти три пьесы, повлекшие за собой длинный ряд подобных же переделок, заслуживают того, чтобы на них остановиться несколько подробнее.

Перечисляя три новые комедии, поставленные в 1764/65 г., Лукин замечает, что они «вытерпели жестокое нападение и, хотя оное совсем неосновательно было, однако многих поборников по себе имело». Дальше Лукин еще определеннее подчеркивает борьбу вокруг этих комедий: «Словом, ничто не могло удержать ядовитой зависти, на них вооружившейся: не только удовольствие многих зрителей, ниже благоволение, от двора оказанное» (с. 113).

Первой Лукин называет комедию «Русский француз», о которой в примечании сообщает, что она «из театра барона Гольберга, предложена статским действительным советником и кавалером господином Елагиным» (с. 113).

Обращение к Гольбергу Елагина, стоявшего уже в начале 1760-х годов близко к придворному театру, не было неожиданным: пьесы этого датского драматурга входили в репертуар еще в 1757—1761 гг. У Елагина, по-видимому, были особые причины выбрать для перевода именно пьесу «Jean de France». Лукин глухо упоминает об этом, не раскрывая, однако, существа дела. Говоря о зависти, «вооружившейся» на авторов трех «предложен-

ных» (а не переведенных) комедий, Лукин продолжает: «Не мне защищать переделавших сия комедии. Первый из них и одною причиною, которая его к преложению побудила, совершенно уже оправдан, не приобретающая к тому прочих его в письменах (литературе, — П. Б.) трудов» (с. 113—114).

Причину, побудившую Елагина переделать комедию Гольберга, Лукин объясняет дальше. В комедии «Русский француз», по его словам, «четыре главные лица — герой, его отец, мать и тесть — живо наших образцов представляют, и сия комедия очень нужна для отучения многих молодчиков от вздорного и постыдного французским шалостям подражания» (с. 114). С данным указанием Лукина вполне совпадает любопытная запись С. А. Порошина в его известных «Записках». 17 октября 1765 г. он отмечает, что «комедия была русская „Jean de France“, балет „La coquette rusie“ (малая пьеса «Неудачливое упрямство»). Большую комедию государыня очень изволила хвалить и говорить, что она разве тем только может не нравиться, кои в ней себя тронутыми найдут; что в ней все такие правды, кои оспорить не можно; что перевод весьма вольной и смелой и приведен на наши обычаи весьма удачно: переводил Иван Перфильевич Елагин <...> В нашей ложе она комедия такой аппробации, — прибавляет Порошин, — не имела».¹⁰

Очевидно, самому Порошину комедия эта не понравилась; по крайней мере, упоминая о ней в первый раз в своих «Записках», он ограничивается простой констатацией факта ее постановки 12 января 1765 г.¹¹

Из подробной записи Порошина от 17 октября 1765 г. явствует, что «Русский француз» Елагина представлял какое-то памфлетное «преложение» «Jean de France» Гольберга, которое метило в определенных лиц и было «приведено на наши обычаи весьма удачно».

Как известно, в печати перевод Елагина не появлялся, и других сведений о нем в литературе не имеется. С другой стороны, «Драматический словарь» приводит данные о какой-то другой пьесе Елагина, которая здесь называется «Жан де Моле». Автор «Драматического словаря» так характеризует эту пьесу: «Жан де Моле. Комедия в пяти действиях, сочинения г. Елагина (так!). Она пьеса была играна неоднократно как в Петербурге, так и в Москве. Заслуживает похвалу тем, что автор, стараясь своим соотечественникам, как отцам, так и детям, показать в оригинале слабость некоторых отцов и матерей и развращение детей, кои, к сожалению нашему, будучи в чужих краях, возвращаются подобными персонажу „Жана де Моле“, не обрета ничего, кроме тщеславия и нетерпения своего языка, а потому и желательно бы было, дабы таковые уподоблялись путешествующим с успехом и возвращающимся с пользою к своему отечеству».¹²

¹⁰ Порошин С. А. Записки. Изд. 2-е. СПб., 1881, стлб. 480—481.

¹¹ Там же, стлб. 233.

¹² Драматический словарь, с. 55.

Из этого изложения может возникнуть предположение, что перед нами разные пьесы, хотя и в «Русском французе», переделке комедии Гольберга, и в «Жане де Моле» стержнем является возвращение на родину сына, «развратившегося» «в чужих краях». Однако можно смело утверждать, что «Русский француз» и «Жан де Моле» — одна и та же комедия, известная под двумя названиями. Данные для этого можно почерпнуть из источника, обычно (и не без основания) не принимаемого в расчет при изучении истории русского театра XVIII в.: это печально знаменитая «Хроника русского театра» И. Носова.

Изданная в 1883 г. Е. В. Барсовым, «Хроника» Носова ненадежна ни с хронологической, ни с библиографической стороны.¹³ Тем не менее несомненно, что в отдельных случаях составитель ее пользовался некоторыми документальными материалами, а именно афишами спектаклей XVIII в. Не все эти афиши были датированы, и автор «Хроники» впадал сплошь и рядом в грубейшие хронологические ошибки; что же касается перечней действующих лиц и, вероятно, исполнителей, здесь ошибок меньше. В отношении «Жана де Моле» «Хроника» Носова дает ценный материал: в ней дважды — под 9 июня 1759 г.¹⁴ и 10 февраля 1761 г.¹⁵ — приведены афиши комедии «Жан де Моле», названной в первый раз «драмой в 5 д.», во второй — «комедией в 5 д. в прозе, соч. Слагина (так!)». Из сравнения обеих афиш видно, что вторая более точна. Утверждение это основывается на сопоставлении перечня действующих лиц комедии «Жан де Моле», или, как она еще чаще называется в «Хронике», «Жан де Моль» (что представляется, как будет показано ниже, более правильным), с афишей «Jean de France» Гольберга.¹⁶

Бюргеру Гросману пьесы Гольберга в афише «Русского француз» соответствовал г-н Постоянин, соседу Гросмана Францу — г-н Мягкосердов, г-же Франц — г-жа Мягкосердова; Жан де Франс, сын Франца, согласно афише, назывался Жан де Моль (I); барышня Лизхен, дочь Гросмана, превратилась в Елизавету, г-н Либгольд, влюбленный в барышню Лизхен, — в г-на Любимцева и, наконец, слуга Михель — в Михайлу. Если принять во внимание, что по-французски *molle* означает «мягкий», то очевидно, что имя героя пьесы — «Жан де Моль» — представляет переделку имени «Иван Мягкосердов».

¹³ См. о ней: Берков П. Н. «Хроника русского театра» Ив. Носова. (Страница из истории русского театроведения). — Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1948, т. 67, кафедра русской литературы, с. 57—70.

¹⁴ Носов И. Хроника русского театра. М., 1883, с. 169.

¹⁵ Там же, с. 192—193.

¹⁶ При сравнении принимался во внимание не датский оригинал комедии «Jean de France» — «Johann Franzens», а немецкий перевод этой пьесы, так как переводы из Гольберга в конце 1750-х и в начале 1760-х годов делались с немецкого. См.: Jean de France, oder Der deutsche Franzose. Aus dem Dänischen des Herrn Professor Holbergs übersetzt von M. George August Detharding. — In: Die deutsche Schaubühne. Hrsg. von J. G. Gottscheden. Th. II. Leipzig, 1746, S. 411—486.

Таким образом, «Русский француз», или «Жан де Моль», Елагина являлся пьесой, продолжавшей линию сумароковских комедий, направленных против петиметров и кокеток, против Дюлижей, Деламида и Дюфуза. Насколько злободневной была эта тема, видно из того, что вскоре же после комедии Елагина (не позднее 1767 г.) Александр Карин пишет комедию в пяти действиях «Россияне, возвратившиеся из Франции», оставшуюся неизданной (о ней см. ниже); затем появляются «Бригадир» Фонвизина (1769) и «Воспитание» Д. В. Волкова (1774); в 1783 г. известный впоследствии Д. И. Хвостов издает комедию в стихах «Русский парижанец». Новая волна «обличительных» комедий против «русских французиков» начнется, как будет показано в главе, посвященной комедии 1790-х годов, в эпоху борьбы с французской буржуазной революцией.

Таким образом, если Сумароков в пьесах «Чудовищи» и «Ссора у мужа с женою» лишь коснулся этой темы, то Елагин полностью посвятил ей большую комедию — свою переделку пьесы Гольберга; он заставил не только смеяться, но и рассуждать по поводу поставленных комедией проблем, подняв тем самым русскую комедию на более высокую ступень.

Значительно меньше сохранилось данных о комедии Б. Е. Ельчанинова «Награжденная добродетель». Упомянув о ней в предисловии к своей пьесе «Награжденное постоянство», Лукин писал в примечании: «Подлинное сочинение англичанина господина Гюма, именуемое „Вольный дом, или Шотландка“, на французский язык преложено господином Вольтером, а с оного уже на российский господином Ельчаниновым; и сия драма, преобразившись в нашу одежду, обогащена еще многими изящными мыслями» (с. 113).

Александр Волков в своей анонимной статье «Известие о некоторых русских писателях» писал о комедии Ельчанинова: «... „Награжденная добродетель“ <...> есть подражание „Шотландке“ Вольтера. Она очень хороша, и автор, наверное, всегда пользовался бы одобрением публики, если б в пьесе его не было излишней изысканности. Героиня его, как и у Вольтера, сирота, благородная, очень добродетельная, но нежность ее слишком искусственна и часто впадает в слезливость. Остальные характеры хорошо схвачены и тщательно обработаны, так что Ельчанинов мог бы поспорить с подлинником Вольтера».¹⁷

Около этого же времени Ельчанинов перевел «Побочного сына» и «Отца семейства» Д. Дидро и его трактат «О драматической поэзии». К сожалению, из этих произведений Б. Е. Ельчанинова до наших дней не дошло ничего, и о творчестве писателя мы можем судить только по его комедии «Наказанная вертопрашка», о которой подробно будет сказано ниже.

¹⁷ См.: Ефремов П. А. Материалы для истории русской литературы. СПб., 1867, с. 139; ср. с. 155.

Единственная полностью дошедшая до нас комедия из числа тех, которые отметил как достижение сезона 1764/65 г. Лукин, это упомянутый уже выше «Корион» Фонвизина. Здесь впервые на сцену был выведен русский крестьянин, хотя еще как эпизодическое лицо. Появление этого персонажа на сцене сопровождается насмешливо-неприятной репликой слуги Кориона Андрея:

Да что за чудо мне в глаза теперь попало?
Какое странное и глупое лицо?¹⁸

(Д. I, явл. 1)

Но в дальнейшем Крестьянин (имени этот персонаж в пьесе не имеет) изображается с симпатией и явным желанием вызвать к нему сочувствие. Фонвизин несколько расширил роль Крестьянина по сравнению с оригиналом, в частности им вставлено следующее. По ходу пьесы слуга Кориона Андрей посылает Крестьянина в Москву. Тот просит не разорять его вконец. Между Крестьянином и возражающим ему Андреем происходит следующий диалог:

А н д р е й

Уж ты, брат, мне и скучишь!
Одной поездкою себя ты не измучишь:
Какая тягость та?

К р е с т ь я н и н

Да мы разорены.

А н д р е й

Скажи мне, отчего вы в то приведены?

К р е с т ь я н и н

Платя-ста барину оброк в указы сроки,
Бывают-ста еще другие с нас оброки,
От коих уже мы погibli-сто вконец,
Нередко ездит к нам из города гонец,
И в город старосту с собою он таскает,
Которого-сто мир, сложившись, выкупает.
Слух есть, что сделан вновь в приказе приговор,
Что цасце (чаще, — П. Б.) был такой во всем уезде сбор.
Немало и того собирается в народе,
Цем кланяемся мы поцасту воеводе.
К тому же сборщики драгуны ездят к нам
И без поцасты бьют кнутама по спинам,
Коль денег-ста когда даем мы им немного.

При последних словах Крестьянина Андрей, несомненно выражая взгляды автора, восклицает:

¹⁸ Цит. по: Фонвизин Д. И. Собр. соч., т. I. М.—Л., 1959.

О, о! Мне кажется, уж это слишком строго!
Какую бедную крестьяне жизнь ведут,
Коль грабят их и те, которым предан суд!..

(Д. I, явл. 7)

Гуманная идея Фонвизина — изображением Крестьянина вызвать сочувственное отношение к крепостным — не имела успеха, и прежде всего не была воспринята актером, исполнявшим эту роль.

«Корион» обычно не привлекает внимания историков театра и литературоведов; между тем в развитии русской стихотворной комедии он бесспорно имеет значение, в особенности если сравнить его с «Безбожником» Хераскова. Отдельные стихи у Фонвизина очень выразительны, легки, и в них можно видеть те ростки, которые дадут через шестьдесят лет «Горе от ума».

«Корион» интересен и в другом отношении. Хотя эта пьеса переводная и Фонвизин во многом зависел от оригинала Грессе, однако это уже не был перевод в прежнем виде. Правда, за исключением слуги Андрея герои носят условные комедийные имена, вроде Кориона, Менандра и Зеновии, но в тексте упоминаются Москва и Петербург, Крестьянин говорит на местном диалекте, а в то время этого было уже достаточно, чтобы пьеса воспринималась как русская. Очень важны были для той эпохи такие образы, как Менандр и Корион. Первый из них — лицо эпизодическое, необходимое для провозглашения со сцены ряда благородных сентенций и, с другой стороны, чтобы дать возможность главному герою в диалоге с другом раскрыть свое душевное состояние; Менандр выражает мысли, имевшие в те времена и в той обстановке большое социально-воспитательное значение. Еще большего внимания заслуживает образ Кориона, главного героя комедии Фонвизина. При всей его схематичности и психологической неотчетливости он представляет интерес как первый эскиз столь упрочившегося позднее, в литературе 20—30-х годов XIX в., типа разочарованного молодого человека, уязвленного несправедливостями общественной жизни.

Комедии сезона 1764/65 г. вызвали значительные толки и споры. В особенности недовольны были сторонники развлекательного направления. Дело в том, что, по-видимому, именно в тот же сезон появились две оригинальные «малые» комедии Александра Волкова — «Чадолюбие» и «Неудачное упрямство»,¹⁹ ставившие своей задачей расширить комедийный репертуар развлекательного

¹⁹ Отнести эти комедии к сезону 1764/65 г. заставляют нас следующие основания: в «Реестре трагедиям и комедиям, которые на Российском театре были уже представлены» (см. об этом в предыдущей главе) комедий А. Волкова нет; так как мы датируем этот список 1760—1762 гг., можно считать, что они были написаны позднее этой даты. «Неудачное упрямство» упоминается Порошиным в записях от 3 ноября и 1 декабря 1764 г. О «Чадолюбии» как о пьесе, игранной во Всенародном театре в 1765 г., говорит Лукин в письме к Ельчанинову (с. 188).

характера оригинальными произведениями за счет уже приевшихся переводных. Потребность в национальном репертуаре была столь сильна, что даже сторонник развлекательного направления А. Волков вынужден был в комедии «Чадолубие» дать действующим лицам русские имена и сделать под заглавием пьесы пометку: «на нравы национальные». Вероятно, у той части партера, которая, подобно Неумолкову из лукинского «Пустомели», любила веселые комедии, новые пьесы А. Волкова имели успех. Лукин же отнесся к ним (точнее, к «Чадолубию», так как о «Неудачном упрямстве» он не упоминает) отрицательно. В следующей главе о пьесах А. Волкова будет сказано подробнее, а сейчас нужно отметить, что их появление одновременно или почти одновременно с тремя комедиями-переделками и с действительно оригинальной комедией Лукина «Мот, любовь исправленный» способствовало постановке ряда важных вопросов театральной эстетики. Роль теоретика нового направления в истории русской комедии выпала, как уже отмечалось нами выше, на долю Лукина.

2

Для Лукина литература и театр представляют одно из средств воспитательного воздействия на публику. Как и многие его современники, он верил в могущество слова («мнения правят миром»). Придавая большое значение деятельности драматурга, Лукин писал: «Всякий в письменах упражняющийся ведает, что <...> долгое время долженствует он ждать плода от семян, им посеянных; почему и я не отчаиваюсь, чтобы мое предприятие хотя некоторые не сделало пользы и не исправило сердец, подвластных порокам, мною обличенным» (с. 7).

На свое комедийное творчество Лукин смотрел очень серьезно и видел в нем не удовлетворение личного честолюбия, не искание выгоды, а общественное служение. «По моему мнению, — писал он, — всякий человек, увидя другого в ослеплении, должен всевозможно стараться подать оному просвещение и через то его исправить и привести на путь истины. Сие называется и вечно называться будет долгом истинного гражданина и честного человека, желающего пользы как своему отечеству, так и всей ему подобной твари» (с. 110). Отсюда Лукин заключает, что «для сделания писанием пользы общественной надлежит иметь весьма превосходные достоинства» (с. 6—7), которых он, по его словам, у себя не находит. Все же он считает, что «когда таковых писателей в роде комическом еще не видно, то и начинающим», в число коих он «без самолюбия» считает возможным причислить и себя, «можно от усердия льститься сделанием некоторых пользы своим соотчицам» (с. 7).

Придавая такое большое значение педагогическому воздействию театра, Лукин обнаруживает при этом очень своеобразное пред-

ставление о пределах и условиях этого воздействия. Он полагает, что комедия лишь в том случае способна оказать воспитательное влияние на зрителей, когда она касается русских обычаев. Он не признает простых переводов, а требует переделки иностранных пьес, приурочения их к русским условиям, «преложения на наши нравы».

Для Лукина очевидна зависимость литературных образов от реальных, жизненных «образцов». По мере того как формировались взгляды Лукина на общественно-воспитательное значение театра, упрочились и его воззрения на национальные задачи драматического искусства. Он резко выступает против комедий Сумарокова 1750-х годов, строившихся в значительной мере на принципах итальяно-французской комедии и сохранявших условные комедийные имена, отношения и «нравы». Возражал Лукин и против позиций второго поколения русских драматических писателей — знакомых нам переводчиков, группировавшихся вокруг Российского театра.

Та часть публики, против вкусов которой вооружался Лукин, требовала, по его словам, сохранения прежнего репертуара и возражала против новшеств Лукина и его сперва немногочисленных единомышленников. Все же на какие-то, хоть и не слишком обширные, группы зрителей, сочувствующих его взглядам, Лукин мог опереться. Он писал: «Мне всегда несвойственно казалось слышать чужестранные речения в таких сочинениях, которые должны изображением наших нравов исправлять не столько общие всего света, но более участные (т. е. конкретные, — П. Б.) нашего народа пороки; и неоднократно слышал я от некоторых зрителей, что не только их рассудку, но и слуху противно бывает, ежели лица, хотя по несколько на наши нравы походящие, называются в представлении Клитандром, Доронтом, Циталидою и Кладиною и говорят речи, не наши поведению знаменующие. Негодование сих зрителей давно почитал я правильным и всегда с оным был согласен» (с. 112).

В особенности возмущают Лукина в комедиях Сумарокова и Александра Волкова несообразности, заключающиеся в смешении зарубежных и русских обычаев. С негодованием приводит Лукин пример из «Тресотиниуса» Сумарокова. «Кажется, — пишет он, — что в зрителе, прямое понятие имеющем, к произведению скуки и сего довольно, если он однажды услышит, что русский подьячий, пришед в какой ни есть дом, будет спрашивать: „Здесь ли имеется квартира господина Оронта?“ — „Здесь, — скажут ему, — да чего ж ты от него хочешь?“ — „Свадебный написать контракт“, — скажет в ответ подьячий. Сие вскрутит у знающего зрителя голову. В подлинной российской комедии имя Оронтово, старику данное, и написание брачного контракта подьячему вовсе не свойственны». Приведя эти соображения, направленные против условности ранней русской комедии, Лукин с горечью констатирует: «Однако иные говорят, что и сие им не противно» (с. 118—119).

Исходя из театральной практики своего времени, знавшей два вида комедии — «характерную» и «смехотворную», Лукин заявляет, что русский автор должен наполнить их своим, русским содержанием: «Положим, что он намерится писать комедию, и если назначит ей быть характерной, то назовет ее или коварным наущником, или гнусным льстецом, или подлым такальщиком, или вредным ябедником, или бездушным ростовщиком; если же не характерная, а какое-нибудь смехотворное деяние образующая, то как-нибудь оную наименоует, но всегда свойственно своему языку и нравам, а никогда не придет ему в голову назвать ее „Слуга Ванька, барабанщик, гусар, повар, берейтор и нотариус“» (с. 119).

Смысл этого выпада Лукина станет особенно понятным, если иметь в виду комедию Лесажа «Криспин — слуга, драгун и нотариус», пользовавшуюся у зрителей огромным успехом. Об этой комедии еще в 1787 г. «Драматический словарь» сообщал, что она «часто была представляема на театрах в Санктпетербурге и в Москве, завсегда не выходящая изо вкуса забавным и замысловатым слогом».²⁰ Переведена была эта комедия Лесажа тем же Александром Волковым.²¹

Не менее важно перечисление «характеров», которые рекомендует Лукин для изображения подлинно национальному драматургу. Дело в том, что перечень Лукина противопоставляется тому списку «характеров», который был дан Сумароковым в его «Эпистоле о стихотворстве» в 1747 г. и почитался непогрешимым.

В списке Лукина мы находим «пороки» значительно более важные в общественном смысле, нежели перечисленные у Сумарокова. У последнего «пороки» имеют сословный, классовый, а не общенародный характер. И щеголь, и педант, и подьячий, и судья, и ростовщик, и «гордый, раздутый как лягушка» — все это и личные враги Сумарокова, и общие враги «дворянского корпуса». «Характеры» у Лукина не имеют личной или сословно-классовой дворянской природы, по крайней мере не обнаруживают ее.

Ценный материал по этому вопросу дают предисловия Лукина к комедиям «Мот, любовь исправленный» и «Щепетильник». В первой из названных комедий выводится слуга Василий. В связи с нападками недоброжелателей из противного лагеря, иронизировавших над дидактической тенденцией автора, Лукин счел нужным дать подробное и чрезвычайно интересное объяснение в предисловии.

²⁰ Драматический словарь, с. 70.

²¹ Рукопись комедии — «„Криспин — слуга, драгун и нотариус“ А. Волкова, переведена (полустерго). В Санкт-Петербурге 1758 года мая 20 дня. Представлена в первый раз на придворном Российском театре 1759 году января 21 дня» — находится в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (шифр: 20.3.66). В 1788 г. в Москве вышло печатное издание перевода этой комедии. Текст А. Волкова был слегка отредактирован, изменена орфография и несколько модернизирован язык, очевидно за тридцать лет очень уж устаревший.

словии к переизданию «Мота» в «Сочинениях и переводах». Здесь и откровенное признание того, что искусство рассматривается как прикладная мораль (образ добродетельного Василия для того и создан, чтобы служить образцом), и новое осуждение комедий, в которых изображаются слуги, «не свойственные» нашим нравам, и наконец вера в то, что с помощью театра можно очистить «подлый род» от «подлости», т. е. откровенное стремление быть «полезным» читателям.

Особенно показательное следующее место в том же предисловии. Лукин отклоняет возможные предположения в заимствованиях из комедии Дегуша «Мот»: «Кажется, — пишет он, — что я не подражал де-Тушу и не можно меня почесть вором, обокравшим красоты его. Сходны у нас с ним последние явления <...> но и тут всякий знающий театр найдет у меня противоположение. Слуга де-Тушева Мота вольный, а Василий крепостной. Тот, будучи вольный, дает деньги господину своему в самой крайности; признаюсь, что добродетель от толь низкого человека великая, но Васильева большая. Он отпускается на волю и получает награждение, но того и другого не приемлет. Положим, что деньги для него безделица, но вольность сия драгоценная вещь, о которой они паче всего пекутся и для которой добрые из них молодые свои леты усердно нам прослуживают, дабы в старости из кабалы освободиться, однако Василий презирает вольность и остается при господине своем. Вот примерная добродетель, и такая, которая и в боярах общею назваться не может» (с. 12).

Без сомнения, Лукину такое самоотречение Василия представлялось исключительным проявлением добродетели, и, признаваясь, что образ этого слуги сделан, «чтобы произвесть ему подобных», и что «он должен служить образцом», Лукин, очевидно, не предполагал, что тем самым способствует воспитанию рабской психологии. Между тем сочувствие Лукина крепостной массе не подлежит сомнению и должно быть отмечено как одно из проявлений и в то же время как одна из причин общей прогрессивности его литературной позиции. В предисловии к комедии «Щепетильник» Лукин касается положения крепостных: «Немного, — пишет он, — сыщется помещиков, в состоянии сих бедняков по должности христианской входящих. Есть довольно и таких, которые от чрезмерного изобилия о крестьянах иначе и не мыслят, как о животных, для их сладострастия созданных. Сии надменные люди, живучи в роскошах, нередко добросердечных поселян, для пробавления жизни нашей трудящихся, без всякия жалости разоряют. Иногда же и то увидишь, что с их раззолоченных карет, с шестью лошадыми без нужды запряженных, течет кровь невинных земледельцов». В заключение Лукин говорит, что жизнь крестьян известна только тем, которые «с природы человеколюбивы, почитают их равным созданием и потому и об них пекутся» (с. 186—187).

Эта горячая, смелая и искренняя проповедь Лукина в защиту крепостных безусловно вызывает уважение. Ведь нельзя забывать,

что цитированный отрывок был опубликован в 1765 г., за несколько лет до новиковских «Трутня» и «Живописца» с их программой борьбы за улучшение положения крепостного крестьянства. И тем более удивительно отмеченное выше противоречие во взглядах и высказываниях Лукина: с одной стороны, энергичная защита «добросердечных поселян», признаваемых «равными созданными»; с другой — пропаганда рабской морали, выставление в качестве идеального слуги Василия. Но как ни удивительно это противоречие, для той эпохи даже такая противоречивая и непоследовательная проповедь в защиту крестьян являлась фактом исключительной серьезности и важности.

Сочувственное и серьезное отношение Лукина к народу отразилось и в его трактовке вопроса о так называемом Всенародном театре 1765 г., организованном наборщиками Академической типографии и просуществовавшем очень недолго.²²

В посвящении комедии «Щепетильник» Лукин сообщил многочисленные сведения об этом любопытном и малоизвестном проявлении народной самодеятельности и дал весьма сочувственную характеристику Всенародному театру. Обращаясь к своему другу Б. Е. Ельчанинову, находившемуся в то время в Глухове, Лукин в посвящении писал: «О сем позорище (т. е. зрелище: речь идет о Всенародном театре, — П. Б.), может быть, ты и не слышал, живучи в стране, о театре ни мало не пекущейся,²³ и я согрешил бы перед тобою, не уведолив тебя о том, что сведения всякого человека, пользу общественную любящего, достойно. Со второго дня святых пасхи открылся сей театр; он сделан на пустыре за Малою Морскою. Наш низкия степени народ толь великую жадность к нему показал, что, оставя другие свои забавы, из которых иные действием не весьма забавны, ежедневно на оное зрелище сбирался. Играют тут охотники, из разных мест собранные, и между оными два-три есть довольно способностей имеющие, а склонность чрезмерную». После этой благосклонной характеристики театра, актеров и зрителей Лукин переходит к оценке возможного значения этого интересного начинания. «Сия народная потеха, — пишет Лукин, — может произвести у нас не только зрителей, но со временем и писцов (т. е. писателей, — П. Б.), которые сперва хотя и неудачны будут, но вследствие исправятся». «Словом, — обращается Лукин к своему адресату, — я искренно тебя уверяю, что сие для народа упражнение весьма полезно и потому великия похвалы достойно» (с. 184).

²² Сведения о Всенародном театре долго ограничивались только тем, что сообщал об этом начинании демократической интеллигенции Лукин. В конце 1950-х годов неутомимый исследователь архивных источников по литературе XVIII в. Д. Д. Шамрай отыскал документальные материалы о Всенародном театре 1765—1766 гг., см.: Шамрай Д. Д. «Всенародный театр» академических наборщиков. — В кн.: XVIII век, сб. 4. М.—Л., 1959, с. 404—414.

²³ Очевидно, о глуховских спектаклях начала 1750-х годов, о которых говорилось выше, в это время уже забыли.

Признавая большое облагораживающее воспитательное значение Всенародного театра, Лукин вместе с тем проявлял строго критическое отношение к народному творчеству и лубочной литературе. Так, желая уколот своих литературных противников (прежде всего Сумарокова), он приравнивает их комедии к «народным игрищам» (с. 83 и 118). Большой интерес представляет то, как трактует Лукин проблему репертуара Всенародного театра. Для него ясно, что вначале, временно, здесь «лишь одни смех производящие сочинения играть надлежит» (с. 186); поэтому он включает в репертуар Всенародного театра те переводы конца 1750-х—начала 1760-х годов, на которые он систематически нападал. Это переводы И. Кропотова, П. Свистунова, А. Нартова, А. Волкова и оригинальная пьеса последнего «Чадолубие», неоднократно ехидно осмеивавшаяся Лукиным. Можно думать, что своего «Щепетильника» Лукин предназначал в конечном счете для Всенародного театра, и этим, по-видимому, объясняются некоторые особенности этого «предложения», в частности введение диалектной речи работников Василия и Мирона. В народном театре такой прием встречался довольно часто. В русской же литературной комедии это один из первых случаев сознательного — и при этом не в комических целях — введения локально окрашенной речи крестьян. Интересно здесь отметить, что сам Лукин жалел о том, что «разговора крестьянского» не мог изобразить достаточно «живо» (с. 186).

Вообще вопрос о языке занимает у Лукина серьезное место. Так, он отмечает желание якобы неизвестного ему автора «Щепетильника» «показать свойство российского языка». Он подчеркивает, что имеет «к чужестранным словам, язык наш безобразящим, совершенное отвращение» (с. 190). Вместе с тем Лукин ценит народный язык как источник обогащения языка литературного. Относясь несколько критически к игрищам из-за их сюжетной аморфности и, очевидно, грубости комизма, Лукин с почтением отмечает в них «русские характеры» и «слова <...> потребные для познания силы, пространства, а иногда и красоты природного своего языка» (с. 118).

Забота о «русских характерах» сильно занимала Лукина; он счел нужным в предисловии к «Моту, любовь исправленному» указать, что «старался всевозможно сделать лица» своей комедии русскими и что, по уверению его приятелей, ему «несколько это и удалось» (с. 12).

Приведенными данными далеко не исчерпывается эстетическая программа Лукина, но и из этого материала видно, как много важного для последующего развития русской литературы, театра и критики содержалось в его высказываниях. Как ни ополчались против него в 1760—1770-х годах противники, идеи Лукина сумели пробить себе дорогу и повлиять на его современников и на последующие поколения русских драматических писателей и критиков.

«Преложения» и оригинальная комедия Лукина «Мот, любовь исправленный» не менее интересны, хотя эта сторона его деятельности обычно привлекает меньше внимания. В чем состояли «преложения» Лукина, каково было их отношение к оригиналу, служившему исходным пунктом, как далеко шел Лукин в «склонении» на «русские нравы» — все это вопросы, заслуживающие изучения.

Сравнение комедий-«преложений» Лукина с их оригиналами позволяет установить, что такие пьесы, как «Пустомеля», «Щепетильник», «Награжденное постоянство», значительно переработаны по сравнению с подлинниками. Обычно Лукин открывал комедии своими оригинальными сценами и лишь в дальнейшем вкрапывал отдельные реплики, а местами и значительные по объему эпизоды из «прелагаемой» комедии. Сохранялся в основном сюжетный костяк пьесы, но и то не всегда.

Особенно легко проследить это на одной из наиболее известных и показательных для лукинского творчества комедий — на «Щепетильнике». Устарелым для нашего времени словом «щепетильник», т. е. «продавец мелких галантерейных товаров», Лукин перевел заглавие французской пьесы «Boutique de bijoutier» К.-П. Патю, являвшейся в свою очередь переводом сатирической комедии Р. Додсли «The Toy-shop» («Галантерейная лавка»).²⁴ Сравнение русского текста с французским переводом показывает, как далеко зашла переработка Лукина. Во-первых, он вводит действующих лиц, отсутствующих в оригинале (майор Чистосердов и его племянник, работники Мирон и Василий и др.); во-вторых, он сокращает число женских персонажей с четырех до двух; в-третьих, наконец, иностранные «обыкновения» заменяет русскими, в том числе и образы-маски переводимой комедии заменяет русскими «подлинниками», о чем, между прочим, и сам говорит в напечатанном перед «Щепетильником» письме к Ельчанинову: «Верхогляд, Самолюбов суть лица также почти вымышленные» (с. 187).

Переработка «Галантерейной лавки» в «Щепетильника» сделала пьесу Лукина только в общих чертах похожей на ее источник: сохранен сюжет, если он может назваться сюжетом, так как пьеса состоит из бесед Щепетильника со сменяющимися друг друга покупателями, а «характеры» — придворный, щеголь, ханжа, самовлюбленный писатель и пр. — взяты из русской жизни.

Переделывая иностранную комедию, «склоняя» ее на «нравы национальные», Лукин прежде всего русифицировал имена дейст-

²⁴ Комедия Р. Додсли «The Toy-shop» (1735) была переведена на французский язык сперва Патю в книге «Choix de petites pièces du théâtre anglais» (1756) под названием «Boutique de bijoutier», а затем г-жой Тиру-д'Аргувиль под заглавием «Bijoutier-philosophe» (1767). Лукин переделал пьесу Додсли с перевода Патю. В 1799 г. вышел перевод пьесы Додсли, сделанный А. Красовским непосредственно с оригинала под заглавием «Галантерейная лавка». В этом издании опубликованы предисловие Додсли и письмо к нему А. Попа, обратившего внимание публики на данную пьесу.

вующих лиц. Если вспомнить имена героев у Сумарокова в комедиях 1750-х годов, в «Безбожнике» Хераскова, в переводных комедиях 1757—1761 гг., в переводах самого Лукина в 1760—1764 гг., даже в «Корионе» Фонвизина, то новизна метода Лукина станет особенно разительной. Один только «Жан де Моль, или Русский француз» Елагина с его Мягкосердовым, Постоянным, Любимцевым мог до известной степени служить образцом для Лукина. Но в основном, очевидно, Лукину принадлежала заслуга создания на русском языке поэтики «говорящих имен», сразу раскрывающих «содержание» их носителей. В его первой большой пьесе, пятиактной комедии (кстати сказать, вообще первой большой комедии на русском языке; до того были только «малые», одноактные, и большие, но трехактные комедии, например «Третейный суд» и «Приданое обманом» Сумарокова), а именно в «Моте, любовь исправленном», действуют Добросердовы, Зорадов, Пролазин, Правдолюб, Докукин, Безотвязный. В «Пустомеле» героями являются Прямик, Мягкосердов, Неумолков, Добро нрав; любопытны здесь женские имена: Софья, добронравная и благоразумная девица (София — по-гречески «мудрость»); Пульхерия, имя которой означает «красивая женщина». В «Награжденном постоянстве» Лукина действующих лиц зовут Евграф, Аристарх, Клеопатра, Пульхерия, но наряду с этим есть здесь и г-жа Староселова. Еще более выразительные «говорящие имена» встречаются в «Щепетильнике»: Чистосердов, Притворов, Вздорюлов, Легкомыслов, Обиралов, Верхоглядов, Старосветов, Самохвалов. Новым был «реалистический» принцип наименования слуг у Лукина: вместо сумароковских Арликинов, Кимаров, Пасквинов, вместо Финет, Тирц и Телид мы находим Василиев, Иванов, Миронов, Степанид, Панфилов, Дарий, Андреев, Фадеев, Настасий и т. д. Любопытно также, что в переводах-«преложениях», изданных Лукиным после 1765 г., эта манера наименования действующих лиц не применяется; исключения составляют комедии «Тесть и зять» и «Задумчивый».²⁵ Во второй комедии среди персонажей есть г-жа Бранюкова, Чистосердов, слуги Устин и Марина.

Лукин позволяет себе и такие новшества в тогдашнем русском театре, как введение имен и отчеств действующих лиц вместо одних только имен — Ипполит Артемович, Аристарх Васильевич («Разумный вертопрах»), Софья Менадровна, Филат Фадееч («Тесть и зять»), Орест Васильевич, Виктор Семенович («Задумчивый»), как употребление уменьшительных имен («Моя Клеоша» — вместо «Клеофида») и т. д. Еще больше, чем Сумароков, уснащал Лукин речь своих героев пословицами и поговорками.

²⁵ Комедия Реньяра «Задумчивый» была сперва переведена Лукиным, а затем переделана. Перевод до нас не дошел, а подзаголовок сохранившегося текста «Задумчивого» у Лукина (с. 354) таков: «Вновь исправленная и преложенная на российские нравы с комедии г. Ренара (I), называемой „Le Distrait“».

Характеризуя игрища, Лукин отмечал также силу и красоту их языка. В связи с этим большой интерес представляет язык комедий самого Лукина. Современники отмечали и высмеивали в сатирических журналах 1769 г. бросавшиеся в глаза индивидуальные особенности лукинской речи. Однако язык комедий Лукина заслуживает значительно более серьезного внимания: в нем мы находим много принципиально нового, хотя и все старые достижения в этой области им учтены.

Лукин стремился значительно разнообразнее, чем предшественники, передавать индивидуальные особенности языка выводимых им в пьесе персонажей. У Сумарокова мы видели эти опыты только в отношении подьячих, педантов, петиметров и кокеток. Но это скорее пародийный, шаржированный язык, чем действительная речь живых людей. Еще ограниченнее были эти возможности у переводчиков Российского театра. Лукин же широко применяет метод индивидуализации языка персонажей. Так, стряпчий Пролазин у него пересыпает свою речь славянизмами или, по крайней мере, словами, относящимися к церковному обиходу: «как всякому христианину довлеет», «надобно по обещанию отслужить молебен и побывать у вечерни», «довлеет мне по должности христианской», «этим еще спасение души получишь», «способ, который в самом безнадежном случае употреблять довлеет» («Мот, любовью исправленный», д. III, явл. 6). Ростовщики Докукин и Безотвязный каждый по-своему уснащают речь диалектными и сугубо бытовыми черточками: в разговоре со слугой Василием они, как и Крестьянин в фонвизинском «Корионе», прибавляют почти в каждой фразе к глаголам, а иногда и к другим словам частицы «сте» и «ста» («желаю-сте», «скажи-сте пожалуй», «что-сте», «хорошо-сте», «ин я-ста», «слушаю-ста», «никако нет-сте», «все ли-сте» и т. д.). Безотвязный, говоря со своим должником — дворянином Добросердовым, сперва выбирает слова более «высокого», торжественного стиля («Куда изволите идти, благодотробие ваше? Вы очень неблагородно поступаете со мною. . . Это не по-дворянски! И это не самоблагородное дело!» — д. III, явл. 11), а затем переходит к обычной разговорной речи; в беседе же со слугой Василием он пускает в ход словечки «щепетко», «великатный», «приломанный» и т. д. В «Щепетильнике» прежде всего обращает на себя внимание диалектный язык крестьян-работников Мирона и Василия, которые «с неделей двадцать из Галица прибыли» в Петербург. Их речи впервые в таком объеме воспроизводят на театре язык крестьян: смещение «ц» и «ч», употребление местных слов, особый синтаксис. Нельзя не отметить, что как раз костромской (галичский) говор отразился в народном игрище «Барин», о котором говорилось в I главе. Кроме того, в «Щепетильнике» воспроизводится речь петиметров и кокеток, молодящегося старичка и т. д.

Несколько сложнее обстоит дело с двумя персонажами «Щепетильника» — Верхоглядовым и Самолюбовым. По поводу них Лу-

кин в предпосланном «Щепетильнику» письме к Б. Е. Ельчанинову, явно стремясь остановить внимание его и читателей на этих образах, писал следующее: «Не трудно было мне заметить, что Верховглядов и Самолюбов суть лица, также почти вымышленные; но не мог я угадать, на каких характеров оными целено» (с. 187). Конечно, современники легко могли узнать, кого изобразил в этих персонажах Лукин. Что касается Самохвалова, то это нетрудно определить и нам: это Сумароков. Самохвалов утверждает, что ему «писать не для кого», так как его трудов «никто не разумеет». «Учиться мне не у кого, следственно, и подражать некому, — говорит он далее, — а могу я счесть равными с собою некоторых чужестранных писцов, а не пишу ныне для того, что не хочу больше показать своего искусства» (с. 221). Следует помнить, что в начале 1760-х годов, по крайней мере до конца 1764—начала 1765 г., Сумароков действительно ничего в драматическом роде не писал. Самохвалов обещает Щепетильнику завтра же начать писать ему «похвальный епитр» (послание). «А на молодых вралей — комедию и подлинно сделаю смеху...», — прибавляет он (с. 222). Характерно, что выражающий взгляды автора Щепетильник в одном месте, когда Самохвалов обещает расхвалить его, говорит в сторону: «Боюсь, чтоб не сказали: кто его хвалит? протухлая ветчина!». Таким образом, Лукин в лице Самохвалова и осмеял Сумарокова, и выразил о нем мнение как о писателе, утратившем литературное значение.

Сложнее дело обстоит с Верховглядовым. Его речь — утрированная речь Дюлижа из сумароковских «Чудовищ» и «Пустой ссоры»; он является на сцену с такой тирадой: «А пар дие! Рад я, что тебя вижу в добром здравье, господин Щепетильник. О! проклятый твой титул колет и дерет уши. Пожалуй, брось это варварское имя, а называйся галантерейщиком. Это будет тре-галан, и ты и сам галант-омом почитаться станешь» (с. 214—215). На слова Щепетильника, что он не хочет никогда быть «галант-омом» и не переменит своего названия, потому что оно правильно «на нашем языке», Верховглядов возражает: «О, фидом! на нашем языке! Вот еще какой странный экскуз! Наш язык самой зверской и коли бы не мы его чужими орнировали словами, то бы на него добрым людям без орёру дискурировать было не можно. Кель диавле! уже нынче не говорят риваль, а говорят солюбовник. Ха, ха, ха! Какое инициранство! Да пусть бы говорили, а то уже и пишут, и я слышал, что комедию „Троа Фрер-Риво“ назвали „Три брата солюбовники“. Три брата солюбовники! Ах! эти слова умертвят меня» (с. 215). Здесь отразился реальный факт литературной жизни тех лет: в 1757 г. Александр Волков перевел пьесу Лесажа «Crispin rival de son maître» под заглавием «Криспин — риваль своему господину»,²⁶ которая позднее была переименована им

²⁶ Опись библиотеки Д. Н. Шереметева. СПб., 1883, с. 415; Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. СПб., 1907, с. 35.

в «Криспина — соперника своего господина».²⁷ В том же 1757 г. П. Свистунов перевел комедию Лафона «Три брата соперники» под названием «Три брата солюбовники», но поставлена она была только 27 августа 1764 г.²⁸ Таким образом, в словах Верхоглядова отразились какие-то реальные факты тогдашних литературно-театральных споров.

Вообще вся сцена с Верхоглядовым, несмотря на бесспорную шаржировку, дает очень много для понимания такого явления, как французомания 1750—1760-х годов. При всей карикатурности образа Верхоглядова в нем нашли отражение какие-то черты тогдашней современности. Недаром Лукин предупреждал, что «лицо» Верхоглядова «почти вымышленное», т. е. «неправдоподобное», но в то же время и не совсем вымышленное. Мы лишены возможности указать, кого конкретно имел в виду Лукин в Верхоглядове, но к какому кругу принадлежал этот герой, объяснил сам автор в 15-м и 16-м явлениях «Щепетильника».

Остановившись на образах Самохвалова и Верхоглядова, мы обнаружили, что в качестве основы их взяты реальные, хотя и не всегда (как в случае с Верхоглядовым) известные нам, лица того времени. Иными словами, в создании этих персонажей Лукин шел по пути осмеиваемого им Сумарокова, т. е. по пути памфлета. Возможно, что и в других случаях у Лукина имело место памфлетное изображение современников, но в общем при чтении его комедий и предисловий к ним создается прочное убеждение, что его прежде всего интересуют «характеры», и при этом «русские характеры». Мы уже касались отчасти этого вопроса, рассматривая теоретические взгляды Лукина.

Оказали ли народные игрища влияние на теорию и практику Лукина? Если искать в персонажах или ситуациях комедий Лукина прямых совпадений или аналогий с известными нам игрищами, то ответ должен быть, конечно, отрицательным. Если же

²⁷ Рукопись исправленного перевода этой комедии хранится в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского: «Криспин — соперник своего господина. Комедия в одном действии. Переводил А. Волков». 1764 года генваря 15 дня оная списана» (шифр: 20. 2. 70). На обороте титульного листа надпись: «В первый раз представлена на Придворном театре 1769 года декабря 11 дня». Комедия «Криспин — соперник своего господина» в переводе А. Волкова пользовалась успехом и в начале XIX в., она была возобновлена постановкой в 1809 г. (ср.: Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года, ч. II. СПб., 1877, с. 2). Вероятно, тогда была сделана вторая копия этой пьесы, также хранящаяся в Театральной библиотеке (шифр: 20. 2. 71); в этом экземпляре против имен действующих лиц указаны фамилии актеров, исполнявших соответствующие роли: В. Асенкова, Рамазанов и др. Вольф указывает, что эта пьеса шла еще в сезон 1826/27 и 1828/29 гг. (Вольф А. Хроника петербургских театров..., ч. II, с. 2, 10).

²⁸ Рукопись комедии «Три брата солюбовники. Комедия де-ла-Фонта. Перев. П. Свистунов. СПб., 1757. Представлена в первой раз на Придворном театре 24 августа 1764 г.» хранится в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (шифр: 2. 3. 101).

иметь в виду общий принцип эстетики народного театра, точнее, народных игрищ, т. е. стремление брать типичные явления народной жизни, представлять их в основных, важнейших отношениях, показывать социальные аспекты этих отношений, пользоваться живым, выразительным, порою — для большей жизненной правдивости — диалектно окрашенным языком,²⁹ то это позволит сказать, что на Лукина игрища оказали серьезное воздействие, они помогли ему «войти прямо в свойство театра», позволили осознать цели и задачи комедии, ее национально-воспитательное значение.

В лице Лукина народный театр впервые начал влиять на новую русскую комедию.

Все свои теоретические положения, сформировавшиеся в 1764—1765 гг., Лукин попытался применить в оригинальной комедии «Мот, любовь исправленный» (1765), о которой подробнее будет сказано в следующей главе.

²⁹ См.: Берков П. Н. О языке русской комедии XVIII века. — Изв. ОЛЯ, 1949, вып. 1, с. 34—49; Князькова Г. П. Лексика народной разговорной речи в комедии и комической опере 60—70-х годов XVIII века. — В кн.: Материалы и исследования по лексике русского языка XVIII века. М.—Л., 1965, с. 136—225.



Развитие комедии во второй половине 1760-х годов — от «преложений на русские нравы» к оригинальным пьесам. — Памфлетная, развлекательная и морализующая комедия. — «Мот, любовью исправленный» В. И. Лукина. — Развитие в комедии обличительных тенденций. — Ранний «Недоросль» и «Бригадир» Д. И. Фонвизина

Появление «преложений», комедий, «склоненных на нравы национальные», вызвало протесты со стороны определенной части тогдашних театрально-литературных деятелей. «Некоторые люди без всякой причины, — писал В. И. Лукин в 1765 г., — стали жестоко негодовать и поныне негодуют на сие, не только невинное, но и доброжелательное намерение и оное вовсе отвергают <...> Словом, ничто не могло удержать ядовитой зависти, на них (т. е. «прелогателей» — Елагина, Фонвизина и Ельчанинова, — П. Б.) вооружавшейся».¹

Несмотря на негодование и насмешки противников «преложений», идея Лукина о «склонении» на «русские нравы» постепенно начала приобретать сторонников. Правда, в 1765—1766 гг. появляются еще переводы А. Нартова из Гольберга («Плутус», «Превращенный мужик»), Б. Ельчанинова и С. Глебова из Дидро («Побочный сын», «Отец семейства»), И. Богдановича из Вольтера («Нанина»), но в эти же годы ставятся на сцене или печатаются многочисленные «преложения». Так, М. Попов «предлагает» комедию Кронека «Недоверчивый» (1765), комедию Брюйеса и Палапра «Немой» (1766). По поводу этой последней Александр Волков писал в лейпцигском «Известии»: «Михаил Попов <...> перевел с французского комедию Брюйеса и Палапра „Немой“, но не буквально: он изменил подлинник в тех местах, где приводились обычаи, существующие во Франции, и заменил их нравами (Gewohnheiten), свойственными нашей стране и нашему времени».² Нам

¹ Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Сочинения и переводы. Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1868, с. 113.

² См.: Ефремов П. А. Материалы для истории русской литературы. СПб., 1867, с. 144, 160.

придется в следующей главе подробнее коснуться как этой, так и других переделанных М. Поповым комедий. Сейчас мы отметим только, что «преложением» комедий стали заниматься после 1765—1766 гг. многие писатели. Лукин, переведший ранее в обычной манере 1757—1761 гг. комедию Реньяра «Le Distrait» под заглавием «Задумчивый», в 1769 г. издает ее в свет, как уже указывалось, в переработанном виде, с подзаголовком: «вновь исправленная и предложенная на российские нравы».

Крупнейший актер того времени И. А. Дмитриевский переделывает, следуя принципам Лукина, комедии «Демокрит», «Раздумчивый» и «Лунатик». Даже Сумароков, раньше резко возражавший против «преложений», уступил, наконец, новому направлению, все более и более захватывавшему литературно-театральные круги: он издал в 1768 г. комедию «Три брата совместники», представляющую переделку комедии Лафона «Три брата соперники». Комедия эта была переведена П. С. Свистуновым в 1757 г. и поставлена в 1764 г. Очевидно, свистуновский перевод уже не удовлетворял публику, и Сумароков, может быть, желая, по своему обыкновению, показать, что он никому из современных литераторов ни в чем не уступает, обратился к комедии Лафона и «преложил» ее на «русские нравы». Действие у него перенесено в Москву; фамилия четы, спорящей о выдаче дочери замуж, — Тигровы (вероятно, замена распространенной фамилии Львовы, подобно тому, как много позднее у Герцена в романе «Кто виноват?» Негровы заменяют Араповых); имена трех братьев-соперников — Изяслав, Ярослав и Светослав Радугины. В комедии упоминается Андреевский монастырь, «госпиталь ради бешеных» (т. е. первый русский дом для умалишенных); действующие лица по сумароковскому обыкновению употребляют пословицы, называют русские песни, — словом, автор прилагает много усилий, чтобы получилась «комедия на нравы национальные». Уступка со стороны Сумарокова, очевидно, означала победу этого направления.

Новые тенденции наблюдаются и в выборе переводимых комедий. Если раньше на первом месте (после Мольера) стояли Реньяр, Легран, Сентфуа, Данкур и прочие авторы развлекательных комедий, то теперь все больше и больше привлекают внимание «высокая комедия» и «мещанская драма». В конце 1750-х годов была переведена А. Нартовым только одна комедия Детуша, да и то не лучшая, — «Ночной барабан», названная в русском переводе «Привидение с барабаном, или Пророчествующий женатый».³ В середине же 1760-х годов Елагиным, по словам А. Волкова, были пе-

³ Часть архива А. Нартова сохранилась в библиотеке Казанского университета. Среди бумаг Нартова есть комедия «Задумчивый», помеченная как «сочинение А. Нартова на 23 году от рождения его, когда он был артиллерии майором. 1760, октября 21 дня. Петербург». См.: Артемьев А. И. Описание рукописей, хранящихся в библиотеке Казанского университета. СПб., 1882, с. 87—88.

реведены «почти все драматические сочинения Детуша». «Эти переводы, — характеризует их далее Волков, — без сомнения, могут по чистоте языка и текучести выражений считаться образцовыми».⁴ Переводы Елагина не были напечатаны и не сохранились в рукописи. Знаменитого «Мота» Детуша перевел в конце 1760-х и не позже 1771 г. князь Н. Н. Трубецкой,⁵ сводный брат М. М. Хераскова; но и этот перевод не сохранился. Как уже упоминалось выше, в середине 1760-х годов появились переводы обеих комедий Дидро — «Побочного сына» и «Отца семейства», сделанные «на соревнование» Б. Е. Ельчаниновым и С. И. Глебовым. В 1764 г. Андрей Нартов переводит пьесу «Лондонский купец, или Приключения Георгия Барневеля» Джона Лилло. По-видимому, около этого же времени был переведен «Игрок» Реньяра, о котором много лет спустя писал «Драматический словарь»: «Пьеса часто представляемая на театрах повсюду, не выходящая никогда изо вкуса».⁶

Гораздо интенсивнее и интереснее развивалась в течение второй половины 1760-х годов оригинальная русская комедия. Этих пьес становится все больше, так что в дальнейшем полностью учесть их становится невозможно и приходится останавливаться на характерных явлениях и ограничиваться наиболее показательными образцами и наиболее известными авторами.

Комедий, относящихся к концу 1760-х годов, дошло до нас не очень много. Но то, что мы знаем о них, свидетельствует, что пьесы эти в большинстве своем за несколько лет до сатирических журналов 1769—1774 гг. ставили вопросы не только о взяточничестве чиновников, о дурном воспитании, о галломании дворянства, но и о тяжелом положении крепостных. Эти темы затрагиваются в комедиях прогрессивно настроенных дворянских писателей — Д. И. Фонвизина, М. И. Вережкина, И. П. Елагина и др. Необходимо отметить также, что начиная со второй половины 1760-х годов авторами комедий все больше становятся лица недворянского происхождения (М. Д. Чулков, М. И. Попов, А. О. Аблесимов).

Русская комедия последней трети XVIII в. в своих лучших образцах имела остро политический, обличительный характер.

Остановимся на тех разновидностях комедийного жанра этого времени, которые сложились еще в 1750-х—начале 1760-х годов, — на «памфлетной», «развлекательной» и «морализующей» комедии. Характерно, что даже в таких разновидностях русской комедии в определенной мере сказались обличительные тенденции.

⁴ Ефремов П. А. Материалы. . ., с. 136, 152.

⁵ Там же, с. 112.

⁶ Драматический словарь. М., 1787, с. 63. Рукопись комедии «Игрок» в 5 действиях, в переводе И. Кропотова, находилась в библиотеке Д. Н. Шереметева, см.: Опись библиотеки Д. Н. Шереметева. СПб., 1883, с. 408 (№ 841).

Памфлетное направление комедии приобрело в 1760-х годах неожиданно большое значение в связи с возникшим в сатирической журналистике в 1769 г. спором о пределах и характере сатиры. Еще со времени Кантемира в русской литературе установилась точка зрения, что осмеивать и бичевать «общий порок» можно, только отталкиваясь от изображения отдельной конкретной «порочной» личности. Стоя на этой точке зрения, старые сатирики, в том числе и авторы комедий, как Сумароков, протестовали против обвинений их в «личности», т. е. в снижении общезначимого содержания и смысла сатиры за счет памфлетного, пасквильного ее истолкования. 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 «Трутне», — чтобы Мольеров *Гарпагон* писан был на общий порок. Всякая критика, писанная на лицо, по прошествии многих лет обращается в критику на общий порок; осмеянной по справедливости Кашей (герой сумароковской комедии «Лихоимец», — П. Б.) со временем будет общий подлинник всех лихоимцев. Я утверждаю, что критика, писанная на лицо, больше может исправить порочного».⁷

Продолжая писать комедии в так понимаемой памфлетной манере, Сумароков создает в это время группу комедий о скупом, задуманную, возможно, еще тогда, когда сформировались его взгляды на комедийный жанр, т. е. во время создания «Епистолы о стихотворстве» (1748). Объединяет эти комедии образ одного и того же героя, в сущности мало отличающийся в каждом из этих произведений. Принимая это во внимание, можно было бы отнести комедии о скупом к одному времени, но они писались все же в разные периоды. Так, существует текст «Приданого обманом», относящийся к 1756 г. и отличающийся несколько большей подробностью, чем печатный текст, изданный в 1769 г.⁸ Об «Опекуне» точно известно, что он был написан на рубеже 1764 и 1765 гг.⁹ Наконец, комедия «Лихоимец» была создана не позднее 1768 г. 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 шури драматурга — А. И. Бутурлин, женой которого была сестра Сумарокова, Елизавета Петровна.

⁷ Сатирические журналы Н. И. Новикова. Ред., вступит. статья и комментарий П. Н. Беркова. М.—Л., 1951, с. 137—138.

⁸ Резанов В. И. Парижские рукописные тексты сочинений А. П. Сумарокова. СПб., 1907, с. 26—29.

⁹ Рулин П. И. К хронологии и библиографии комедий А. П. Сумарокова. — Изв. ОРЯС, 1923, т. XXVIII, с. 133, 137.

Комедии о скупом сохраняют намеченную Сумароковым в комедиях 1750-х годов схему: это прежде всего памфлеты, еще более портретные, чем ранние сумароковские произведения в этом жанре. Здесь такое же второстепенное место занимает незамысловатая интрига; наконец, участие всех персонажей подчинено определенной задаче: выделить рельефнее основной «порок» главного действующего лица. Но если педанты и петиметры осмеивались в комедиях Сумарокова 1750-х годов только со стороны их невежества и самовлюбленности, то в комедиях о скупом Сумароков делает шаг вперед: Салидар, Чужехват и Кашей (в особенности последний) изображаются не только как скупцы, но и как невежественные, злые, лишенные нравственных устоев люди; безразлично для характеристики взглядов Сумарокова то, что его скупой — богохульник и ханжа одновременно.

Новым в комедиях о скупце является более широкое отражение русской действительности. Местных черт в комедиях Сумарокова 1750-х годов почти не было; в комедии же его 1760-х годов — очевидно, под влиянием направления, возглавлявшегося И. П. Елагиним и теоретически обоснованного В. И. Лукиным, — входит быт, иногда даже в таких мелких подробностях, как упоминание об уличном шуме, рубке мерзлых барок и т. д.

Близко к комедиям о скупом примыкает комедия Сумарокова «Ядовитый», относимая к 1768 г., но, вероятнее всего, в основном написанная ранее. Это в наибольшей мере памфлетная комедия Сумарокова. Принято считать, что в лице Герострата автор сводил счеты со своим литературным противником — писателем Ф. А. Эминым. Однако внимательный анализ намеков, рассеянных в комедии, показывает, что дело обстояло сложнее, что образ Герострата составлен из черт, характерных для различных литературных и других деятелей того времени. Принцип «расширения» первоначально заданного образа «ядовитого», т. е. клеветника, злоязычника, здесь обнаруживается в большей степени, чем в комедиях о скупом.

Влияние новых достижений русской комедии конца 1750-х — первой половины 1760-х годов сказывается в сумароковских комедиях 1760-х годов и в языке действующих лиц: благородные «любовники» говорят «высоким» стилем, речь их насыщена инверсиями, часто имеет дактилическое окончание. Особенно любопытно изменение языка Пасквины — Валериана в «Опекуне»: пока Пасквин — слуга, речь его груба, балагурна, изобилует пословицами; как только выясняется, что он дворянин, Валериан начинает говорить, как полагается благородному «любовнику». Под явным влиянием фонвизинского «Корриона» и лукинского «Щепетильника» Сумароков выводит в «Опекуне» старуху, в языке которой ощущаются диалектные черты («цесной», «яблоцко» и т. п.).

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, в комедиях о скупце основной мыслью является утверждение, что ростовщичество, которому и Елизавета, и Екатерина II при вступлении на престол объявляли в законодательном порядке войну, продолжает, несмотря на все, благополучно процветать.

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»: приведем в качестве примера слова Пасквина о Кашее, который «со всех лупит по двенадцати, по пятнадцати процентов, и все молчат» (д. I, явл. 4), и монолог самого Кашея (д. III, явл. 7—8), где он признается в том, что берет по 25—30 процентов. Попутно отметим, что только что указанные и другие, здесь не отмеченные высказывания в комедиях Сумарокова, касающиеся вопроса о ростовщичестве, о дороговизне съестных припасов, о деньгах и т. п., тесно связаны с его постоянным интересом к вопросу финансовой политики Екатерины. Среди его прозаических статей есть специально посвященные этой проблеме; вместе с аналогичными рассуждениями на эти темы в комедиях они могут представлять интерес для историков русской экономической мысли XVIII в.

Явно метит в Екатерину совершенно не связанная с сюжетом пьесы реплика героини «Опекуна» Состраты; на вопрос ростовщика Чужехвата, могут ли духовные лица быть презренны, героиня, выражающая взгляды автора, отвечает: «Да, сударь! и не только духовные, и государи те презренны, которые этого титла недостойны. Одни заключают нам пути ко временному благополучию, а другие к вечному; одни за малейшие слабости людей казнят, а другие проклинают и, разными образами отъемля свободу, отягощают естество человеческое». Правда, Сумароков спешит затушевать политические намеки и так кончает реплику Состраты: «А это мое толкование ни правосудным государям, ни добронравным духовным не может быть противно» (явл. 4). К чему вдруг в «характерной» комедии подобное рассуждение о недостойных государях, если считать, что в России царствует «правосудная государыня?». А если иметь в виду, что каждое произведение Сумарокова подвергалось в это время личной цензуре Екатерины и что по поводу комедии «Лихоимец» у него было прямое столкновение с «царственным цен-

зором»,¹⁰ тогда саркастические слова «разными образами отъемля свободу, отягощают естество человеческое» станут на свое место и сделают понятной эту очевидную 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 отчего у нас пустоголовых людей много» (явл. 6). Хотя «Опекун» был написан, как уже указывалось выше, в 1764—1765 гг., в печать он был отдан лишь в 1768 г., т. е. после первых «либеральных» манифестов Екатерины, после ее «лицемерного Наказа» (Пушкин), во время действия печально знаменитой «Комиссии для сочинения проекта Нового уложения», к которой Сумароков относился отрицательно. Об этом свидетельствует ироническая реплика Чужехвата: «... что взято, то свято, а эта присловица законная и в приказах наблюдалася ненарушимо; разве ныне по Новому уложению отставится» (явл. 4); реплика эта является также несомненной вставкой в первоначальный текст 1764—1765 гг., когда ни о каком «Новом уложении» еще не было речи.

Есть аналогичные выпады и в комедии «Ядовитый». Здесь возвратившийся «из Немецкой земли» Демифон говорит: «В Германии ругают безграмотность пиитов, а мне кажется, что безграмотность их не столько вредна, сколько безграмотность судей; однако судьи тамо все грамотны, потому что от грамоты судейской зависит общее и каждого участно блаженство. Потребно в порядке содержимое оружие, а в порядке содержимые законы еще потребные. Потребен ум военачальникам, а градоначальникам еще потребные» (явл. 4). Даже тогда, когда учрежденная комиссия как *deus ex machina* возвращает Менедему его имущество, последний произносит фразу, показывающую, что он (и, конечно, Сумароков) не верит в вечность подобных справедливых решений: «Продли, боже, благополучное царствование наша государыни и утверди вечно в России правосудие!» (явл. 14).

¹⁰ Характер екатерининской цензуры достаточно хорошо рисуют нам «Примечания безграмотной на подчеркнутые места комедии „Лихоимец“», опубликованные в «Сборнике Русского исторического общества» (т. X, СПб., 1872, с. 274—275). Как явствует из этого документа, цензура Екатерины сводилась в основном к охране престижа церкви и правительственных мероприятий, а также «благопристойности» и т. п. С «Примечаниями безграмотной» Сумарокову пришлось полностью согласиться. В письме к директору Академии наук графу В. Г. Орлову от 8 сентября 1768 г. по поводу напечатания комедии «Лихоимец» Сумароков писал: «Комедию я нижайше прошу ваш. сият. приказать напечатать; а рецензии, кажется, больше никакой ненадобно, ибо она была уже ради рассмотрения у высочайшей особы и по отметкам отставлено, что было благоволено к отмене» (см.: Семенов В. П. Материалы для истории русской литературы и для словаря писателей эпохи Екатерины II. СПб., 1914, с. 96). В печатном издании «Лихоимца» мест, «подчеркнутых» «безграмотной», нет.

Элементы памфлетной направленности в 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 10 тысяч (явл. 19), и т. д. Нужно здесь вспомнить давнюю борьбу Сумарокова с откупщиками, в частности с графом П. И. Шуваловым, который особенно охотно брал на откуп различные отрасли государственных доходов.

Памфлетное направление в комедии не исчерпывалось в то время одним только комедийным творчеством Сумарокова. К 60-м годам XVIII в. относится сугубо памфлетная комедия Ф. А. Эмина «Ученая шайка», в свое время не напечатанная, но дошедшая до нас в рукописи, пока еще не опубликованной.¹¹ Ф. А. Эмин (1735 (?)—1770), один из заметнейших писателей и журналистов 1760-х годов, отличался склонностью к сатире памфлетного характера. Таков его «Сон на 1765 год», за который он даже был подвергнут двухнедельному аресту;¹² таков же и его журнал «Адская почта» (1769).¹³ В комедии «Ученая шайка» Эмин сводит счеты с большой группой своих недоброжелателей из учебного, литературного и артистического мира Петербурга 1760-х годов. Главными действующими лицами «Ученой шайки» являются бездарный поэт Ергаст (Сумароков; под тем же именем Сумароков выведен Эминым в 1769 г. в журнале «Адская почта», в письме 11) и философ-дурак Петрокс (Я. П. Козельский); кроме того, в ней фигурируют учитель мореплавания Назон (И. Л. Голенищев-Кутузов), учитель грамматики Аннон (возможно, Н. Г. Курганов) и другие, среди которых находятся актеры и актрисы, петиметры и т. д.

В отличие от других памфлетных комедий этого периода «Ученая шайка» не имеет четко очерченного сюжета; основу ее составляет осмеяние различных категорий «пороков», проявляющихся в определенных реальных персонажах.

Высмеивая философа Петрокса, Эмин берет под свой сатирический обстрел как раз передовую философскую мысль того вре-

¹¹ Рукопись этой комедии хранится в Рукописном отделении Государственной Библиотеки СССР им. В. И. Ленина в Москве (шифр: ф. 526, собр. А. В. Федорова, № 2968), см.: Отчет Московского Румянцевского музея за 1883—1885 гг. М., 1886, с. 33. О датировке комедии и ее полемической направленности см.: XVIII век, сб. 3. М.—Л., 1958, с. 207—225.

¹² См.: Майков Л. Н. «Сон» Ф. А. Эмина. — В кн.: Майков Л. Н. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889, с. 323—341. Документ об аресте Эмина «за его продерзость в составлении некоторого пасквильного сочинения» (т. е. «Сна на 1765 год») хранится в Центральном государственном архиве древних актов в Москве (шифр: VII. № 2173, 1765 г.). Полностью документ воспроизведен в диссертации Д. Д. Шамрая «Из истории цензурного режима Екатерины II» (1947), хранящейся в Государственной Библиотеке СССР им. В. И. Ленина.

¹³ Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. Л., 1952, с. 258—265.

мени. Так, бездарный пиит Ергаст, издеваясь над Петроксом, говорит, явно отражая, хотя и в карикатурной форме, мнения самого Эмина: «Вор, конечно, родился из философа, ибо как философ все почитает за общественное, так и вор, может стать, по той причине грабит чужой дом, что и он, в мыслях своих философствуя, во всякого человека имении участие иметь думает». На это Петрокс отвечает: «Если он с такими мыслями ворует, то он не столько злобен, как о нем думает народ» (д. I, явл. 1).

К вопросу о характере собственности Эмин возвращается еще раз, заставляя жену Петрокса Эрнесту произнести следующую, опять-таки отражающую взгляды автора, сентенцию: «Философы почитают все за общественное, а ничего не имеют» (д. II, явл. 1).

В конце первого действия слуга Фарнасп, служивший ранее у поэта Ергаста, переходит на службу к Петроксу и, услышав предлагаемые ему условия, целует руки своего нового хозяина. В ответ Петрокс, согласно ремарке, «целует также руки слуги своего».

В связи с этим происходит такая сценка:

Фарнасп. Это что ж вы делаете? (Отскока на несколько шагов).

Петрокс. Это философская добродетель, у нас все люди равно почитаются, и что нам кто ни делает, то и мы ему взаимно оказываем. Прости, мой друг, пойду я читать философские книги. (Вышел).

(Д. I, явл. 9)

Таким образом, Эмин представляет в карикатурном виде учения передовых философов, утверждающих равенство людей и отрицающих частную собственность. Неудивительно поэтому, что устами Эрнесты Эмин дает такую характеристику философам: «Философ значит наполовину дурака, он разум имеет хорош, иногда в делах бывает важным мужем, но во обхождении весьма глуп, и что разуму ево ни представится, то и делает, несмотря ни на время, ни на обстоятельства» (д. II, явл. 1).

По-видимому, «Ученая шайка» была ответом Эмина на памфлетную комедию Сумарокова «Ядовитый».¹⁴

К памфлетному направлению должно отнести и комедию В. И. Бибикова «Лихоимец».

В. И. Бибиков (1740—1787), один из близких к Екатерине II придворных, известен был своими театральными увлечениями. Он являлся постоянным участником придворных любительских спек-

¹⁴ Дата написания «Ядовитого» неясна. Сам Сумароков указывал, что эта комедия была сочинена и напечатана в 1768 г. (Библиографические записки, 1858, № 14, стлб. 430). Однако из его же донесения в Академию наук от 23 октября 1768 г. видно, что «Ядовитого» Сумароков относит к «заготовленным драмам», которые у него «в рукописях»; он не называет эту комедию «новой», как «Лихоимца», или «новосочиненной», как трагедию «Вышеллав» (Семеновников В. П. Материалы для истории русской литературы и для словаря писателей эпохи Екатерины II, с. 98—99, 111). По-видимому, комедия написана около 1764 г., а перед отдачей в печать, в 1768 г., отредактирована.

таклей, в которых выступал вместе с другими известными нам театральными 1750—1760-х годов (И. И. Кропотовым, Александром Волковым, Н. С. Титовым, П. И. Мелиссино и др.) как в пьесах серьезного («Синав и Трувор»), так и развлекательного («Мнением больной» в переводе Александра Волкова; «Пустомеля» Лукина, «Филантроп») репертуара.

Однако для истории русской комедии представляет интерес не любительская и административно-театральная деятельность Бибикова, а литературная.¹⁵ А. А. Волков в своем «Известии» говорит, что «два года тому назад Бибиков написал комедию в пяти действиях, под названием Лихоимец, то есть судья, который вымогает деньги у бедных просителей. Сразу очевидно, что сюжетом комедии послужило личное приключение (eine persönliche Geschichte), и это и расположило публику в пользу пьесы. Есть надежда увидеть вскоре и другие комедии его».¹⁶ Таким образом, надо полагать, комедия Бибикова была написана в конце 1765 или начале 1766 г. Возможно, что русская комедия, о постановке которой упоминает под 25 января 1766 г. камер-фурьерский журнал, это и был «Лихоимец». Во всяком случае Н. И. Новиков свидетельствует в своем «Опыте исторического словаря о российских писателях» в 1772 г., что комедия Бибикова «многочратно на придворном российском театре была представлена с успехом и всегда принимана с особливою похвалою; но она еще не напечатана».¹⁷ «Впрочем, — продолжает Новиков, — надлежит засвидетельствовать справедливую похвалу сочинителю сей комедии, ибо он, держась театральные правила, сочинил ее точно в наших нравах; характеры всех лиц его комедии выдержаны порядочно и свойственно их подлинникам; завязка и предложение естественны и кажущиеся подлинными, и игры довольно; наконец, сказать должно, что комедия сия почитается за одну из лучших в российском театре».¹⁸

К сожалению, текст комедии до нас не дошел; по крайней мере, ни в одном из известных книго- и архивохранилищ «Лихоимца» нет. Новиков, как видно из приведенной выше цитаты, указывал в 1772 г., что комедия Бибикова еще не напечатана. Однако есть основания предполагать, что сведения Новикова были не вполне точны. Дело в том, что в то время как русские источники не сохранили, кроме приведенных, никаких иных сведений о комедии Бибикова, неожиданный материал о «Лихоимце» доставляет один французский источник.

В периодическом издании «Gazette universelle de littérature. Aux Deux Ponts» за 1770 г., вообще, по-видимому, интересовавшемся

¹⁵ О В. И. Бибикове см.: Берков П. Н. Неиспользованные материалы для истории русской литературы XVIII в. — В кн.: XVIII век, сб. 1. М.—Л., 1935, с. 370—376.

¹⁶ Ефремов П. А. Материалы..., с. 156—157 (перевод уточнен нами); ср. с. 140.

¹⁷ Там же, с. 15.

¹⁸ Там же.

вопросами русской литературы и театра, в отделе «Théâtre» была помещена рецензия, пополняющая наши сведения о пьесе Бибикова:

«*Лихоимец*, и т. д. Скупой судья. Комедия в трех действиях. Василия Бибикова, камер-юнкера е. и. в. и директора национального театра. Петербург, в восьмую долю листа (*Lichoimetz, etc. Le Juge avare. Comédie en trois actes, par M. Wasel de Bibikoff, Chambellan de S. M. I. et Directeur du Théâtre national. A Petersbourg, in 8°*).

Русские не ограничиваются тем, что обогащают свой театр лучшими пьесами французского, английского, немецкого и итальянского репертуара; у них существует также несколько пьес оригинальных, в которых мы встречаем старинную веселость, забавлявшую нас некогда во Франции и сейчас уступающую место чудовищным ужасам английских подмостков <...> Комедия, заглавие которой выписано выше, исполнена остроумия, но не вполне правильно построена (*peu régulière*). В ней изображается корыстный судья, берущий деньги у несчастных бедняков, обращающихся к нему за защитой от несправедливостей.

У него есть сын, который обзавелся своим домом и вследствие этого живет отдельно от отца. Среди имущества, представленного судьей сыну, наибольшая часть обременена серьезной тяжбой, дляншейся с давних пор; исход процесса сомнителен, и по этой-то причине судья и отступился от него. После передачи этого имущества судья получил повышение по должности и был назначен председателем высшей судебной инстанции, именно той, где должен был разбираться процесс, грозивший разорением его сыну.

Молодой человек, вынужденный в это время отправиться в путешествие, оставил доверенность одному из своих друзей, заклтому врагу его соперников. Этот друг, восхищенный представляющейся возможностью преследовать своих врагов, ведет дело от своего имени. Видя его пыл, судья не сомневается в том, что тот купил имение у его сына, чтобы иметь удовольствие судиться со своими противниками. Это убеждение его утешает, ибо ему было бы неприятно, если бы пришлось решить дело не в пользу сына. Он предполагает получить от тяжущихся возможно больше выгоды. Следует несколько забавных сцен с челобитчиками; к нему подсылают красивых женщин, но судья остается неподкупным. Ему намеками сулят деньги, и он как будто становится более доступным. В свою очередь к нему приходит друг его сына, чтобы просить о деле; друг не скрывает, что является подставным лицом, надеясь этим расположить судью в свою пользу. Но тот отказывается верить этому, не желая упустить обычных подарков; судья воображает даже, что это не что иное, как уловка со стороны нового владельца. В процессе следствия выясняется, что противники сына судьи неправы. Судье досадно, что он потерял бесспорно принадлежавшее ему имение, поскольку сын его продал. Истцы, которых закон должен осудить, снова являются, чтобы воздействовать на

судью, и предлагают ему четверть всего имения, если дело будет решено в их пользу. Этот посул соблазняет его, но, прежде чем окончательно принять решение, судья хочет посоветоваться с другом своего сына, т. е. попытаться, не даст ли тот ему чего-либо. Здесь происходит другая, очень забавная сцена, так как судья стесняется сказать этому молодому человеку, что может обеспечить ему выигрыш процесса. Тот не понимает, и, чтобы не скомпрометировать себя, слишком открывая свои карты, судья решает дело в пользу истцов. Его приговор делает их владельцами спорного имущества и присуждает ответчика к оплате всех издержек, а в случае его несостоятельности возлагает оплату на его семью. К великому изумлению судьи, к нему являются пристава с требованием уплаты издержек, так как его сын неплатежеспособен. Он в отчаянии, что не поверил другу своего сына, но уже слишком поздно. Он наказан за свое корыстолюбие.

Эта пьеса пользуется большим успехом в Петербурге; она построена на истинном происшествии, которое имело место недавно и которое все еще помнят. Нет сомнения, что это содействовало ее успеху. Автор, очевидно, знает истинные источники комического, и если он будет работать дальше и будет выбирать сюжеты еще более удачно, он может надеяться, что добьется славы на избранном поприще».¹⁹

Приведенная рецензия, написанная, очевидно, французом (см. в начале: «старинная веселость, забавлявшая нас некогда во Франции...»), раскрывает, таким образом, содержание комедии Бибикова и вновь подчеркивает реальный источник ее сюжета; однако при нынешнем состоянии наших знаний о XVIII в. невозможно сейчас установить, кто были живые участники того «личного приключения» (*persönliche Geschichte*), на котором построен «Лихоимец».

Останавливают наше внимание некоторые мелочи: и Волков и вслед за ним Новиков указывают, что пьеса Бибикова была в пяти актах; рецензия же говорит только о трех. Затем рецензия сообщает, что «Лихоимец» напечатан в Петербурге в восьмую долю листа (*in 8°*), тогда как Волков ничего не говорит о публикации, а Новиков даже отмечает, что комедия еще не напечатана. Можно предположить, что она все же была напечатана, но либо очень небольшим тиражом, для узкого круга лиц, либо была уничтожена осмеянными в ней сановниками.

Так как Бибиков принадлежал к «партии Екатерины», можно полагать, что судья-«лихоимец» — кто-либо из группы привержен-

¹⁹ Gazette universelle de littérature. Aux Deux Ponts, 1770, № XLVI, p. 366, col. α—367, col. β (перевод наш). В этом же издании была помещена в начале 1770-х годов статья «Essai sur le théâtre russe», построенная на материалах известной работы Я. Штелина. Статья эта была затем перепечатана в бельгийском журнале «Esprit des journaux» (1776, Mai, p. 227—234), а в 1852 г. в журнале «Bulletin du bibliophile belge» (t. IX, p. 136—141).

цев Елизаветы или Петра III; возможно, это был какой-либо сенатор, но кто именно — установить едва ли возможно.

В «Лихоимце» Бибикова обращает на себя внимание то обстоятельство, что «забавная» сторона — по крайней мере в изложении французского рецензента — перевешивает сатирико-памфлетную. Рецензент упоминает о нескольких «забавных сценах» в комедии; он подчеркивает, что автор «знает истинные источники комического». Можно предположить, что французский рецензент не слишком далек был от действительности, выдвигая в противоположность памфлетной стороне «Лихоимца» «забавную». Едва ли В. И. Бибииков, приближенный Екатерины II, использовал комедию в целях критики существовавшего строя; тех мотивов — личных и общественных, — которыми руководствовался в своих комедийных нападках на Екатерину Сумароков, Бибииков не имел, да и, будучи сторонником Екатерины, не мог иметь.

Таким образом, памфлетная по своему сюжету комедия Бибиикова оказывалась по существу комедией развлекательного направления, к которому мы переходим.

2

Из развлекательных оригинальных комедий 1760-х годов наибольшей известностью пользовались две, принадлежавшие многократно упоминавшемуся нами Александру Волкову, — «Чадолубие» (М., 1788) и «Неудачное упрямство» (СПб., 1779). Обе комедии были написаны не ранее 1764 и не позднее 1765 г., так как первую в апреле 1765 г. играли уже актеры-любители демократического Всенародного театра, а вторая ставилась на сцене придворного театра 3 ноября 1764 г.

А. А. Волков (1736—1788) принадлежал к родовитому дворянскому кругу, хотя и не имевшему связей с двором Елизаветы, но все же достаточно заметному в петербургской жизни середины XVIII в. В начале 1750-х годов, т. е. тогда, когда существовала кадетская труппа, игравшая при дворе, А. Волков учился в Сухопутном шляхетном корпусе, затем был офицером в Семеновском полку, принимал участие в первых масонских организациях 1750-х годов, находился в числе лиц, возведших Екатерину на престол. В связи с этим А. Волков был назначен в комиссию по коронации в 1762—1763 гг. Позднее он перешел на штатскую службу в Почтовый департамент, был депутатом в Комиссии 1767 г. В последние годы жизни он занимал видный пост — директора Департамента герольдии.²⁰

Но больше всего А. А. Волков известен своей причастностью к театральному искусству — и как пользовавшийся успехом актер (он обычно играл «смешные» роли), и как драматург. Современ-

²⁰ Об А. А. Волкове см.: Берков П. Н. Кто был автором лейпцигского «Известия о русских писателях»? — Изв. АН СССР, Отд-ние обществ. наук, 1931, № 8, с. 937—952.

ники высоко ценили драматические переводы А. Волкова. «Он известен также, — писал Новиков в своем «Опыте исторического словаря о российских писателях», — по многим изрядно переведенным им комедиям».²¹ В лейпцигском «Известии», принадлежащем Волкову, есть также оценка его переводов, представляющая добавление издателя журнала: «Он имеет также очень большие заслуги перед сценой благодаря хорошим переводам».²² Полного списка переводов А. Волкова у нас нет. Пока установлено, что им были переведены «Мнением больной» и «Сицилианец» Мольера, «Река забвения», «Расточенные имении», «Новоприезжие» и «Оленья ловля» Леграна, «Нечаянное возвращение» и «Тимон нелюдим» Реньяра, «Опекун обманут, бит и доволен» Данкура, «Обвороженной пояс» Руссо, «Арликин, в любви вразуменной» Мариво, «Криспин — слуга, драгун и нотариус» и «Криспин — соперник своего господина» Лесажа.²³

Однако больше славился Александр Волков у современников как автор оригинальных русских комедий. Новиков называет известные нам две пьесы Волкова «весьма изрядными малыми комедиями» и прибавляет, что «есть и еще малая комедия, им сочиненная, но она в свет не выдана».²⁴ М. М. Херасков, перечисляя

²¹ Ефремов П. А. Материалы..., с. 26.

²² Там же, с. 143, 159—160.

²³ О принадлежности перевода «Мнением больного» А. Волкову см.: Всеволодский-Гернгросс В. Н. Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в XVII и XVIII вв. — В кн.: Сборник Историко-театральной секции, т. I. Пг., 1919, статья 8, с. 12; Штелин Я. Краткое известие о театральных в России представлениях. — Санкт-Петербургский вестник, 1779, сентябрь, с. 170 (текст неполный; ср.: Haigold's Beulagen zum Neuveränderten Rußland, Bd. I. Riga und Mietau, 1769, S. 423; здесь указано, что перевод принадлежит А. Волкову). Сведения о других переводах Волкова или его оригинальных пьесах см.: «Сицилианец, или Любовь-живописец» — Резанов В. И. Парижские рукописные тексты..., с. 30; «Река забвения», «Новоприезжие», «Опекун обманут, бит и доволен», «Обвороженной пояс», «Арликин, в любви вразуменной» — там же, с. 31, 33; «Расточенные имении», «Тимон нелюдим» — там же, с. 35. В Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского находятся рукописи следующих пьес: «Криспин — соперник своего господина», «Криспин — слуга, драгун и нотариус», «Оленья ловля», «Обвороженной пояс», «Опекун обманут, бит и доволен», «Нечаянное возвращение». Я. Штелин приписывает Волкову перевод «Друга всесветного» Леграна (издан в 1788 г.); у Резанова же против этого перевода указана искаженная фамилия — Кролопов (Резанов В. И. Парижские рукописные тексты..., с. 35).

²⁴ Ефремов П. А. Материалы..., с. 26. В библиографиях иногда А. Волкову приписывают комедию в двух действиях «Тщеславный, или Чего очень хочется, тому и верится», впервые поставленную 21 октября 1789 г., а затем ставившуюся еще несколько раз (Архив Дирекции имп. театров, вып. I. СПб., 1892, отд. III, с. 175). Напечатана она была через пятьдесят лет, в 1838 г. Признать ее комедией А. Волкова никак нельзя: ни по содержанию, ни по языку она не может принадлежать писателю 1750—1760-х годов. По-видимому, это — произведение сына А. А. Волкова, которого тоже звали Александром; он был московским полицеймейстером и умер в 1838 г. В начале XIX в. был еще один Волков, Александр Григорьевич, также автор комедий, но он родился в 1775 г. и, конечно, не мог быть автором «Тщеславного».

в своем «Рассуждении о российском стихотворстве» (1772) имена русских комедиографов, вслед за Сумароковым и Фонвизиним называет Волкова: «Многие из сочинителей наших упражнялись в сем роде и наипаче г. Александр Волков и г. Лукин».²⁵ Таким образом, из приведенных материалов видно, что А. Волков считался в ряду крупнейших русских комедиографов 1760—начала 1770-х годов.

В какой мере отвечала эта известность А. Волкова реальным данным его творческой биографии, покажет разбор его комедий.

«Чадолюбие» называется в «Драматическом словаре» «сочинением российским на нравы национальные» — вероятно, потому, что действующие лица носят в пьесе русские имена. Так, герой комедии старик называется Хрисанфом, сын его, щеголь и мот, зовется Младоумом, слуга его (возможно, в напоминание об известном удачливом воре русских сказок) прозывается Бармой; имена стариков, друзей Хрисанфа, — Авдей и Харитон; «молодая вдова, любовница Младоумова» носит имя Милодора; наконец, ростовщики фигурируют под именами Багатона и Скопидома. Других внешних бытовых признаков русской действительности в «Чадолюбии» нет.

Содержание комедии следующее. Молодая вдова Милодора обобрала легкомысленного Младоума, который вынужден был из-за нее войти в долги, несмотря на предупреждения стариков Авдея и Харитона, друзей его отца. После этого Милодора стала проявлять к любовнику холодность. Чадолюбивый Хрисанф, переодетый цыганкой, появляется на сцене, чтобы в таком виде точнее разузнать о поведении своего сына. Плут Барма узнает в цыганке Хрисанфа и дает Младоуму совет разыграть в присутствии отца попытку самоубийства. Совет Бармы оказался удачен, Хрисанф прощает непутевого сына. Появившаяся Милодора объясняет, что пришла вернуть Младоуму его состояние, удержанное ею с целью помешать его расточить, а также сказать, что любит его по-прежнему. Все улаживается наилучшим образом, и даже плут Барма прощен на радостях.

В то время как в «Моте, любовью исправленном» Лукин проводил определенную идею — показать благородство крепостного слуги и благотворное нравственное воздействие любви, комедия Александра Волкова похожа на пародию, доказывающую, что ловкому пройдохе-слуге легко одурачить доверчивого отца своего господина и что вообще все проделки в конце концов благополучно сходят с рук. Может быть, «Чадолюбие» в какой-то мере связано с лукинским «Мотом», так как в обеих пьесах есть ряд одинаковых ситуаций (приход ростовщиков-заимодавцев и попытки избавиться от них); может быть, именно против морализации «Мота» направлена реплика Бармы в последнем явлении: «Ныне всякой черт стал нравоучителем».

²⁵ Литературное наследство, № 9—10, М., 1933, с. 294.

Выше мы указали, что в «Чадолубии» мало внешнебытовых отражений русской действительности. Следует, однако, указать, что как «Чадолубие», так и другие комедии того времени, оригинальные и переводные, отразили одну интересную особенность тогдашней русской жизни, несколько ранее обратившую на себя внимание писателей тех лет, — возрастающую роль денежных отношений.

Денежная тема затрагивалась в произведениях разных жанров: в стихотворениях, озаглавленных «Богатство», «Злато» (М. М. Херасков), «Деньги» (И. Ф. Богданович); в размышлениях, также стихотворных, о «нищете», о «роскоши», о «благополучии» (Херасков, А. А. Ржевский и др.); в мечтаниях о «золотом веке», когда «не знали злата человеки» (песня «Станем, братцы, петь старую песню...» Ф. Г. Волкова); наконец, в статьях на экономические темы (в «Ежемесячных сочинениях», «Собрании лучших сочинений», «Трудолюбивой пчеле», в частности в статьях Сумарокова, написанных в это время, но опубликованных только посмертно, — «О всегдашней разности в продаже товаров», «О домостроительстве» и др.).

Комедии дают нам в этом отношении не менее ценный материал. В частности, в волковском «Чадолубии» эта тема очень отчетливо выступает при отмеченной скудости внешнебытовых подробностей. Так, Барма, мотивируя свою, хотя и фиктивную, попытку покончить с собой одновременно с Младоумом, произносит: «И мне противен свет за то, что без денег нам в нем жить не можно, а люди несносны для того, что даром не хотят с алтыном расступиться» (явл. 10). Ростовщик Багатон, рассуждая в пространным монологе о деньгах, говорит: «Кто ж не мот, ежели все живут роскошно?» (явл. 4). Особенно интересна тирада Скопидома, узнавшего, что деньги, отданные им под проценты Младоуму, перешли к «бессовестным игрокам»: «О деньги, деньги! любезное мое серебрцо! в какие руки ты досталось! уйди от своих повелителей. Ах! нет, оно уйти само не может; отрубите мне мои ноги и отдайте ему (т. е. серебру, — П. Б.); пускай побегом своим спасет свою жизнь и мою» (явл. 5).

Но если в херасковских одах о «злате» и в других произведениях, где разрабатывалась тема денег, отношение к проблеме было серьезное, то в «Чадолубии» все это приобрело развлекательный характер. Даже для людей поколения 1780-х годов «Чадолубие» оставалось «комедией, довольно наполненной как множеством шуток, так и острыми словами»; так, по крайней мере, характеризует волковскую пьесу А. Анненков, автор «Драматического словаря» 1787 г.²⁶

В лейпцигском «Известии» 1768 г. и в «Опыте исторического словаря о российских писателях» Новикова указывается следующая последовательность комедий Александра Волкова: сперва «Ча-

²⁶ Драматический словарь, с. 155.

долюбие», затем «Неудачное упрямство». Если видеть в этом расположении названий указание на хронологический порядок появления этих комедий, тогда придется признать, что последняя была как бы вызовом современной (1764—1765 гг.) литературе. В то время как Елагин и его окружение пропагандировали «склонение» переводных комедий на «нравы национальные», Волков пишет пьесу, о которой, когда она была напечатана (правда, лет через пятнадцать), один тогдашний журнал в рецензии сказал: «На главном листе комедии „Неудачное упрямство“ не показано, перевод ли она или российский подлинник, но нам кажется она больше иностранкою».²⁷

В самом деле, в «Неудачном упрямстве» А. Волков как бы демонстративно отказывается от того, что предлагал Лукин, что вводили Елагин и Фонвизин, что стал признавать даже Сумароков, наконец, что делал сам Волков в «Чадолюбии». Действие происходит, очевидно, во Франции, «в Грисантовом саду»; героем комедии является одураченный упрямец г-н Грисант, жена его носит имя г-жи Грисанты, у друга его произносимое на французский лад имя одного из персонажей итальянской комедии масок — Трюфальдин, имена «любовников» — Леонора и Валер, слуг — Фронтин и Лизета; наконец, имя жениха, за которого хочет выдать свою дочь Грисант, — Ришесот (т. е. богатый дурак, от слов *riche* и *sot*).

«Неудачное упрямство» начинается как типичная комедия характеров. Г-н Грисант, открывая пьесу, характеризует самого себя следующим образом: «Вы знаете, что я упрям и что я ничьих советов не принимаю, а делаю единственно только то, что мне угодно» (явл. 1). В «Неудачном упрямстве» развлекательная тенденция сказывается еще резче, чем в «Чадолюбии». Сюжетно комедия эта во многом напоминает комедии Сумарокова: муж и жена намерены выдать дочь за разных женихов, нотариус за взятку вписывает в брачный договор имя «любовника» дочери — Валера. Может быть, поэтому то место в предисловии к «Награжденному постоянству» Лукина, в котором он иронизирует над появлением на сцене в комедиях русских авторов подьячего-нотариуса для написания брачного контракта, было направлено не только в Сумарокова (цитата, не вполне точная, была приведена из «Тресоти-ниуса»), но и в Александра Волкова.

Текст «Неудачного упрямства» дошел до нас только в печатном виде, в изданиях 1779 и 1787 гг. Не исключена возможность, что существовала более ранняя редакция. Время создания комедии остается неизвестным. Надо отметить, что в «Неудачном упрямстве» — опять-таки с развлекательной целью — мимоходом высмеиваются петиметры и «модные» словечки «вертопрашек» и «вертопрахов». Например, в 3-м явлении на сцену выходит слуга

²⁷ Санкт-Петербургский вестник, 1779, ч. III, март, с. 234.

Фронтин и, «делая всякие петиметрические движения», обращается к служанке Леоноры Лизете со следующими словами: «А! кого искал, с тем я и встретился. Позволь, любезная Лизета, чтоб я тебя своими нижайшими поклонами обеспокоил, которые употребляю я знаком к вам глубочайшего моего почтения. . . Ты, будучи ужесть как хороша, не поверишь, радость, что вить эти движения происходят, черт меня возьми! если не от чувствительного и тронутого вами сердца, которое ты, если не помилуешь, так, радость, умеришь. . . Ах! ты не отвечаешь! Конечно, нежное мое изъяснение тебе самым черствым показалось, или я на глазах ваших не важен?».

Обращает на себя внимание также второстепенный персонаж, Ришесот, неудачный претендент на руку Леоноры. Этот герой разговаривает только короткими фразами: «воля ваша», «очень изрядно», «точно», «конечно, правда», «так» и т. д. (явл. 9, 11 и 12). Очевидно, немногословность его речи должна была служить также комическим целям. Если вспомнить появившуюся почти одновременно с «Неудачным упрямством» комедию Лукина «Пустомеля», то своеобразная пародийность этого персонажа станет еще очевидней.

3

Выше нам приходилось упоминать одну реплику лукавого Бармы из «Чадолубия» А. Волкова: «Ныне всякой черт стал нравоучителем». Нравоучительное, морализующее направление в русской комедии 1760—начала 1770-х годов продолжало существовать. Наиболее заметным проявлением этой разновидности тогдашней русской комедии был «Ненавистник» М. М. Хераскова, зачинателя этого направления. Хотя она была поставлена на сцене придворного Российского театра только в июле 1779 г., написана она была значительно раньше. По крайней мере Херасков в своем «Рассуждении о российском стихотворстве» (1772) в заключительной части раздела о комедии писал: «Театр наш давно уже ожидал комедий в стихах, дабы убедиться, свойственно ли языку нашему стихосложение комическое. Сие ожидание удовлетворено, и комедия в стихах под титулом *Ненавистника* вскоре представлена будет на нашем театре».²⁸

Из приведенной только что фразы явствует, что своей ранней комедией «Безбожник» Херасков был, очевидно, недоволен и поэтому о ней не счел нужным даже упомянуть. По существу, «Ненавистник» представляет разработку отрицательного «характера» первой «героической» комедии Хераскова. Под воздействием комедийной традиции 1760-х годов Херасков назвал действующих

²⁸ Литературное наследство, № 9—10, с. 294. Впрочем, на титульном листе первого издания «Ненавистника» указано, что комедия сочинена в 1774 г. По-видимому, здесь имелась в виду окончательная обработка пьесы.

лиц «Ненавистника» условными русскими именами: главный герой — Змеяд, приезжий из деревни дворянин — Здоруст, дочь последнего — Прията, брат его — Добров, возлюбленный Прияты — Милат, появляющийся сначала «под именем Стовида»; молодой дворянин, разносящий вести, — Развед; дворецкий и слуга Змеяда — Гордей и Грублон; наконец, рептильный пиит — Бумагон.

Подобно тому как в «Безбожнике» все хитроspлетения Руфина, построенные на клевете, обратились против самого порочного героя, так и в «Ненавистнике» Змеяда за его козни постигает кара.

В последних явлениях комедии Змеяду вручена официальная бумага, которую он читает вслух:

«Узнав, что в обществе ты вредный человек,
Правительство тебя в изгнание осудило.
(В сторону:) Лютейшая мне казнь! (продолжает читать:)
Живи в деревне век,
Лишен чинов, сие правленье утвердило».

(Д. III, явл. 8)

А добродетельный Добров произносит сентенцию, которая должна выражать основную идею нравоучительной комедии Хераскова:

Всегда такой конец увидит,
Кто всякого бранит, кто ближних ненавидит.

(Д. III, явл. 9)

Но Хераскову и этого мало, и он заставляет Змеяда произнести «под занавес»:

Целую руку, мне погибель подписавшу
И сердцу моему раскаянье подавшу.
Казнитесь мною вы и возлюбите честь,
Когда подобные мне люди в свете есть!

(Там же)

В схематической и абстрактной комедии Хераскова все же наблюдаются черточки русской действительности 1760-х годов. Проявляется это, например, в обрисовке такого персонажа, как деревенский дворянин Здоруст, не совсем ясное имя которого становится понятным, если учесть своеобразную орфографию автора «Ненавистника»: Херасков вместо «вздор» по-старинному писал «здор» («Все будем принимать за здор и чепуху» — д. II, явл. 11). Глупый, словоохотливый Здоруст, быстро переходящий от одного решения к другому, любит при каждом удобном случае рассказывать эпизоды из собственной жизни, которые, по его мнению, напоминают аналогичные ситуации:

Вот так-то некогда пришел я к воеводе,
Как взятки брать у нас еще бывало в моде,

Я этого не знал, в каких он мыслях был,
Да рубль и заплатил, что мысли перебил.

(Д. I, явл. 8)

О! вижу век золотой, и вижу не во сне:
Торговка давича рассказывала мне...

(Там же)

Приведенные выдержки показывают, что отдельные реальные явления русской действительности Херасков по-своему отражал. Устами Здоруста Херасков льстит Екатерине, любившей слышать от писателей, что взяточничество при ней искоренено, что оно «когда-то было в моде», а теперь наступил «век Астреи», «золотой век»; вместе с тем слова о «золотом веке» продолжают самим же Херасковым разрабатывавшуюся в «Философических одах» тему о тлетворном влиянии денег и о блаженстве «золотого века», вовсе не знавшего денег.

Связывает «Ненавистника» с русской литературой конца 1760-х годов еще одна черта: разработка темы клеветы. На этом мотиве, как указывалось выше, была построена первая комедия Хераскова — «Безбожник». В «Ненавистнике» Змеяд, также олицетворяющий злобную клевету, собирается в театр, где, по его словам,

... нониче комедию представляют,
В которой, слышал я, злоречие бесславят,
И вредными людьми почли клеветников.

(Д. II, явл. 1)

Имеет ли Херасков в данном случае в виду реальную комедию — своего ли «Безбожника», сумароковского ли «Ядовитого», или комедию о клеветнике вообще, — не столь важно. Существенно только то, что этот эпизод дал ему возможность коснуться вопроса о сатире, волновавшего в 1769 г. русскую писательскую общественность. Может быть, комедия «Ненавистник» представляет в какой-то мере ответ Хераскова на этот общественный вопрос, поставленный самой жизнью. В «Ненавистнике» дается оценка сатирической литературы устами порочного Змеяда, который охотно готов применять ее в своих личных корыстных целях, но не желает признавать за другими людьми право критиковать его самого. После приведенных слов Здоруста о новой комедии, идущей «в театре нониче», Стовид, стремящийся завоевать его доверие, говорит:

Да! подлинно, такой писатель заслужил,
Чтобы против него ты свет вооружил,
Представил бы его отечества злодеем.

На это Змеяд отвечает:

Добро! О этом мы искусно порадеем.
Я слухи таковы во весь пускаю свет,
Что нам комедии составлены на вред,

Что ими от страстей не можно излечиться,
Что лъзя скорей по них к порокам приучиться.
Что нам о слабостях приличнее молчать,
Чем века ко стыду пороки обличать.
Умно, когда б стихи пинтам запретили,
Чтобы людьми они, как щепкой, не шутили. .
Теперь кто в обществе чуть-чуть не так живет,
За все ухватятся и выведут на свет.

(Д. II, явл. I)

Стихи эти нельзя рассматривать отдельно от следующей сцены «Ненавистника». Приходит отвратительный по своим нравственным качествам писака Бумагон, «наемный мой писатель», как рекомендует его Змеяд:

В сухом его мозгу идей ни малых нет,
Он речи острые мои в стихи кладет,
И тако мне врагов злословить помогает,
Из гривны для меня весь мир он разругает.

(Д. II, явл. 2)

Выясняется, что Бумагон принес сатирическую песенку на автора еще не поставленной комедии о клеветнике. Совестьливый Стовид подает реплику: «Комедию бранить, так надобно увидеть». На это Бумагон отвечает:

О! я и наугад могу легко обидеть.
Имею не перо, имею копьцо,
Когда не в книгу им, так мечу я в лицо.
Хоть нонича стихов таких и не читают,
Личные сатиры пасквилом почитают,
Однако нравится Змеяду этот род,
И я на ваш олтарь кладу мой лучший плод.

(Д. II, явл. 3)

Когда выясняется, что Бумагон, исполняя поручения Змеяда, одновременно пишет и на него такие же сатирические стишки, Змеяд прогоняет злополучного пиита и в раздражении соглашается с тем, что «недаром вредными поэтов величают». В ответ благородный Стовид замечает:

Однако от дурных хороших отличают,
И многие цари берут то имя в честь:
Во всяком званьи дурные люди есть.

(Д. II, явл. 4)

Все эти цитированные строки тесно связаны с борьбой между передовыми писателями 1769—1772 гг. и Екатериной II по вопросу о характере, задачах и пределах сатиры. Борьба развернулась, как известно, на страницах сатирических журналов этих лет и сводилась к тому, что Екатерина, в противоположность прогрессивной части литераторов, настаивала на том, что обличать надо пороки, а не их носителей, что в сущности нет даже пороков,

а есть только «слабости» и что всякие попытки обличить порочных проистекают от злого сердца обличителей. Вопрос о сатире возник не в 1769 г.; и в комедиях Сумарокова 1764—1768 гг. затрагивалась эта проблема, и как раз в формулировках, близких к тем, которые мы находим у Хераскова в «Ненавистнике». Так, в «Лихоимце» служанка Клара говорит о Кашее, что тот «сатиру и пасквиль за одно почитает» (д. III, явл. 5); в «Ядовитом», где этому вопросу уделено особенно много места, Герострат упоминает имена Буало и Мольера и говорит: «Один писал сатиры, а другой — комедии; а многие, к моему счастью, все за одно почитают и сатиру, и пасквиль, хотя это и правда, что одна нравы правит, а другая портит. Да мне какая нужда, правятся или портятся нравы! был бы только тот моим пером уколон, кого я не люблю» (явл. 7).

Таким образом, вопрос о сатире, комедии и пасквиле, поставленный Херасковым в «Ненавистнике», несмотря на всю абстрактность трактовки у него этой проблемы, связан с актуальными задачами тогдашней русской литературы. Нельзя все же не отметить, что у Хераскова нет настоящего решения вопроса о праве сатирика касаться «порочных лиц»; он предоставляет все такту писателя, считая, что «во всяком звании плохие люди есть», и в своей собственной писательской практике предпочитая отвлеченную разработку проблемы порока (в данном случае — клеветы) конкретно-памфлетной, как у Сумарокова.

4

До сих пор мы рассматривали развитие во вторую половину 1760-х годов тех жанров русской комедии, которые сложились в течение 1750-х—начала 1760-х годов, подчеркивая при этом воздействие на комедии этого направления новых теоретических взглядов и конкретной писательской практики; мы ограничивались, впрочем, только так называемыми «предложениями» или «склонениями на наши нравы», т. е. комедиями, переделанными из иностранных пьес и «приноровленными» к русским условиям. Мы отмечали попутно и известные нам по названию и в большинстве своем не дошедшие до нас оригинальные комедии, возникшие под воздействием «предложений».

Переходя к новым явлениям в области оригинальной русской комедии второй половины 1760-х—начала 1770-х годов, мы прежде всего обратимся к многократно упоминавшейся выше оригинальной комедии Лукина «Мот, любовь исправленный» (1765). Для задач настоящей главы эта комедия представляет специальный интерес. Это была по своему замыслу комедия тоже нравоучительная, но не в том духе, как это понималось Херасковым, почти не отражавшим русской жизни. Напротив, значение комедии Лукина в том и состоит, что и по теме, и по ее разработке «Мот» тесно

связан с русской действительностью конца 1750-х—начала 1760-х годов.

Выше было отмечено, что в русской литературе и журналистике тех лет привлекала особое внимание тема «денег», тема «золота», отражавшая складывавшиеся капиталистические отношения. В драматургии «денежная тема» также нашла отражение — появляется интерес к «характерам» «скупого», «мота», «игрока», «лихоимца» (ростовщика); в сатирической литературе конца 1750-х—начала 1760-х годов особенное внимание уделялось теме «откупничества» и «купечества».

На этом фоне «Мот, любовь исправленный» Лукина становится понятным как живой отклик на современные общественно-экономические и литературные явления. Однако в разработке взятой темы Лукин был вполне самостоятелен.

В центре комедии стоит положительный, но слабовольный герой Добросердов-большой, который по молодости и неопытности «промотал в два года отцовское имение», наделал долгов, не в состоянии их уплатить «и должен от тюрьмы магистратской из города уехать». Мнимый друг его, коварный Злорадов, толкает его на новые и новые дурные поступки, и добродетельному крепостному слуге Василию никак не удается воспрепятствовать плохому влиянию Злорадова. Вспыльчивый бездетный дядя Добросердова, видя непорядочное поведение племянника, уехал из Москвы, где происходит действие, в деревню и утвердил в правах наследства одного только младшего брата Добросердова, Добросердова-меньшого.

Добросердов-меньшой, любя брата, обещает после смерти дяди разделить с ним наследство поровну, но пока герою комедии грозит неминуемая тюрьма, так как подстрекаемые Злорадовым ростовщики, требуя своих денег и не получая ничего, собираются привести полицейских, чтобы арестовать Добросердова. Ко всему этому присоединяется еще одно важное обстоятельство: Добросердов влюбился в отвечающую ему взаимностью добродетельную Клеопатру, живущую у своей тетки, старой кокетки, Княгини. Любовь к Клеопатре, по словам слуги Василия, значительно изменяет Добросердова к лучшему. Чтобы видеться с Клеопатрой чаще, Добросердов поселяется у Княгини, «притворно показываясь» влюбленным в пятидесятилетнюю красавицу, которая сама не на шутку увлеклась им и «к свадьбе его понуждает». Добросердов намерен бежать с Клеопатрой в деревню к брату, чтобы там дожидаться смерти дяди или примирения с ним, но воспитанная в правилах строгой добродетели Клеопатра отказывается. Чтобы избавиться от грозящего ему ареста, Добросердов готов бежать один; он делит остающиеся у него деньги на две части, одну из них отдает преданному Василию и объявляет последнему, что дает ему волю. Но Василий, не желая покинуть любимого господина, отказывается от денег и воли. В самый последний момент, когда заимодавцы, подстрекаемые Злорадовым, приводят уже полицейских для ареста героя, по-

является неожиданно Добросердов-меньшой и, сообщив о смерти дяди и его предсмертном прощении старшего племянника, разрешает возникший конфликт.

На радостях Василия за его верность и порядочность награждают двумя тысячами рублей и отпускают на волю. Василий завершает комедию словами, которые должны быть восприняты как назидательный вывод из пьесы: «Милости ваши теперь я принимаю, и хотя вы на волю меня отпускаете, однако я вечно в знак моей благодарности служить вам буду. И когда уже вы благополучны стали, то нам еще того лишь пожелать должно, чтобы все девицы вашей любовнице уподоблялись, а устарелые кокетки, которые во гроб с жеманством сходят, следуя ея сиятельству, от того отвращение получили. Все бы моты по вашему примеру на истинный путь обращались, а слуги и служанки, как я и Степанида, верно господам служили. Наконец, чтобы неблагодарные и лукавцы, страшась гнусных своих пороков, от них отставали и помнили бы, что бог злодейства без наказания не оставляет» (д. V, явл. 15).

Из пересказа содержания «Мота, любовью исправленного» можно заключить, что перед нами комедия иного типа, нежели те, которые встречались в русской практике до этого времени. В самом деле, пьеса Лукина может быть названа комедией только в том смысле, что у нее благополучная развязка; это почти «слезная драма» с морально привлекательным, но неустойчивым героем, подвергающимся превратностям и испытаниям судьбы. В конце концов он, хотя и в результате случайных обстоятельств, благополучно выходит из затруднений. Самое существенное в лукинской комедии — желание показать нравственное возрождение героя под влиянием облагораживающего чувства любви. Однако тенденция автора проявляется чисто внешне: она заявлена в заглавии пьесы, декларируется в словах Василия, но, пожалуй, ни в чем больше в комедии не обнаруживается. Тем не менее для тогдашних зрителей все это на русской сцене было ново, это казалось интересным, даже увлекательным. «Первое действие до конца прошумели, прокашляли, просморкали и табак пронюхали <...> Второе действие побудило зрителей ко вниманию, а в последующих была тишина, редко случающаяся, — рассказывает Лукин о первой постановке своего «Мота». — Словом, в противность желания моих ненавистников, комедия большой успех имела, нежели я уповать мог».²⁹

Лукин, которого современники из противоположного лагеря обвиняли в гордости и самовлюбленности, с большой скромностью и достоинством объясняет успех своей комедии удачной игрой актеров. Часть предисловия к «Моту», в которой Лукин анализирует игру актеров, заслуживает большого внимания. Здесь впервые в русской литературе встречается признание драматурга в том, что пьеса его строилась с учетом возможностей исполнителей.

²⁹ Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Сочинения и переводы, с. 14.

Существенной чертой «Мота, любовь исправленного» было и то, что Лукин постарался изобразить на сцене «русские характеры» — так, как он их понимал. В лице братьев Добросердовых он хотел нарисовать образы хороших дворянских юношей: вполне положительного Добросердова-меньшого, воплощающего в себе лучшие свойства благородного человека, и слабохарактерного, но от природы мягкого и честного Добросердова-большого. Добросердов-меньшой, как полагается ему в соответствии с данной автором фамилией, добросердечен, деликатен, отзывчив, некорыстолюбив, но в то же время тверд, когда нужно преследовать негодных людей вроде Злорадова. Когда избитый в своем коварстве Злорадов выпрашивает у Добросердова-большого прощение, Добросердов-меньшой говорит: «Нет, братец! Не должно его прощать. Мы чрез то честным людям много вреда наделаем. Пусть он за свое злодейство получит достойное возмездие». В конце концов Добросердов-меньшой все же проявляет свою природную мягкость и добавляет: «А ежели исправится, то я помогать ему первый не отрекуся» (д. V, явл. 14).

Образ Добросердова-большого в сущности повторяет образ его младшего брата, с тем только отличием, что неумение героя благоразумно пользоваться предоставленными ему богатым отцом средствами и слабость воли, подчиняющая его Злорадову, сделали из него, по словам Василия, «совершенного мота». Таким образом, Добросердов-большой, по замыслу Лукина, не злостный мот, не закоренелый преступник, сознательно обманывающий заимодавцев, а временно заблуждающийся, хороший по натуре человек, поддающийся нравственному воздействию.

По сравнению с сумароковскими положительными героями комедий — Валерами, Доронтами и т. п. — братья Добросердовы Лукина представляют несомненный шаг вперед; как бы то ни было, но это уже «русские характеры», изображенные в соответствии с русской действительностью, т. е. характеры, взятые из русской жизни, а не из иноземной комедии.

О том, что Василий был задуман как положительный образ крепостного слуги и что и «прочие в комедии лица» Лукин «старался всевозможно сделать русскими», мы уже говорили. Современники, по его словам, уверяли автора, что это ему в известной степени удалось.

Среди «русских характеров», выведенных Лукиным в «Моте, любовь исправленном», находятся впервые изображенные в русской комедии купцы-ростовщики Докукин и Безотвязный и великодушный заимодавец — купец Правдолюбков.

Ростовщичество играло в XVIII в. огромную роль в жизни русского дворянства; известно большое количество людей из купечества, разбогатевших именно в результате занятий ростовщичеством. «Лихоимством» не брезговали и многие дворяне; в лице Кащея и Салидара Сумароков изобразил своего зятя А. И. Бутурлина. В сатирической журналистике 1769—1774 гг. борьба с ро-

стовщицеством занимала видное место. Поэтому появление купцов-ростовщиков в комедии Лукина никак нельзя признать случайностью. Характерно, однако, что, изображая отрицательные образы купцов-ростовщиков — Докукина и Безотвязного, Лукин все же счел нужным наряду с ними вывести на сцену великодушного Правдолюбова, чтобы не сплошь черными красками нарисовать купечество: «Надобно показать, — говорит Правдолюбов «в сторону», — что и в нашей братье есть честные люди» (д. III, явл. 7). Добродетельный Василий, услышав последние слова Правдолюбова, говорит: «Мы это знаем и в вас образцового видим».

Таким образом, Лукин хотел показать в своей комедии положительные «русские характеры» — дворян Добросердовых, купцов Правдолюбовых, крепостных Василиев, противопоставляя их отрицательным дворянам Злорадовым, купцам Докукиным и Безотвязным и «слугам-бездельникам», вроде выведенных в комедии «Чадолюбие» А. Волкова.

Положительное значение Лукина в развитии русской драматургии и литературы в целом состояло в том, что он (очевидно, не без влияния народных игрищ и Всенародного театра) хотел найти и в меру своих сил нашел «русские характеры» в различных слоях общества — среди дворян, купцов, разночинцев и, наконец, крепостных. Заслуга Лукина заключалась в теоретическом обосновании необходимости создания серьезной, воспитательной комедии в противовес развлекательной.

Таким образом, «Мот, любовью исправленный» Лукина представлял значительный шаг вперед в развитии русской комедии и несомненно оказал воздействие на драматические опыты современников. К сожалению, многие комедии второй половины 1760-х — начала 1770-х годов известны нам только по названию и не дошли до нас ни в рукописном, ни в печатном виде. Поэтому можно лишь предполагать, что, например, упоминавшаяся выше комедия Ф. А. Козловского «Одолжавший любовник» была, по-видимому, написана на тему, близкую к лукинскому «Моту». Во всяком случае комедия, приближавшаяся к «слезной драме», становилась все более и более модной.

5

Новое в оригинальной русской комедии второй половины 1760-х годов не ограничивалось только появлением элементов «слезной драмы». Заслуживают внимания стремления некоторых тогдашних драматургов вслед за Лукиным создать в пределах комедии, имеющей в основном сатирическое задание, положительный образ русского героя. В большинстве тогдашних комедий этот положительный герой отсутствует вообще или изображается в лице какого-нибудь ходульного добродетельного персонажа; в первом случае зрителям и читателям приходилось по контрасту с отрица-

тельными создавать в воображении положительные образы героев, во втором — верить, что все эти Добросердовы, Арсены, Добровы и т. д. не вообще добродетельные люди, а именно русские добродетельные люди.

Между тем интерес, который проявляли русские драматурги к «национальным нравам» в эти годы, настойчиво толкал их к созданию образа русского положительного героя. «Надлежит в русском быть чему ни есть русскому», — писал в предисловии к «Моту, любовь исправленному» Лукин в 1765 г.³⁰

Интересной попыткой создать образ русского положительного героя — не положительного героя вообще, а именно русского, — была комедия Б. Е. Ельчанинова «Наказанная вертопрашка».³¹ Сам Ельчанинов называет ее в предисловии к отдельному изданию комедии «первым опытом склонности» своей «к словесным наукам».³² Вряд ли следует понимать эти слова в прямом смысле, т. е. считать ее произведением, предшествовавшим не дошедшей до нас «Награжденной добродетели», поставленной, по указанию Лукина, в зимний сезон 1764/65 г. По своему содержанию и характеру «Наказанная вертопрашка» могла быть написана только в 1766 г., после пьес Лукина, новой серии комедий Сумарокова, «Чадолубия» Александра Волкова и других аналогичных произведений. Таким образом, слова Ельчанинова следует, очевидно, понимать либо как проявление авторской скромности и желания заручиться снисхождением читателя к начинающему писателю, либо в том смысле, что данная комедия — первое оригинальное произведение Ельчанинова, так как пьеса 1764 г. была «преложением».

«Вертопрашка» — молодая вдова Пульхерия (кстати, отметим, что наряду с Софьей это — одно из популярных женских имен в комедиях того времени). Пульхерия одновременно кружит голову нескольким влюбленным в нее людям — графу Новосветову, его сыну, фигурирующему в пьесе под именем молодого графа, придворным Никандру и Ерасту и, наконец, старику — судье Низкомыслову. Слуга Андрей, которого одинаково «подчивают пощечинами» и старый, и молодой граф, помогает графу Новосветову уличить кокетку Пульхерию в обмане, но «наказанная вертопрашка», «плача с досады», отправляется в маскарад, чтобы «их всех взбесить».

Если внимательно всмотреться в содержание «Наказанной вертопрашки» и сравнить эту комедию с ранее рассмотренными нами, станет понятным новое, внесенное Ельчаниновым в развитие этого жанра в России.

Исходя из широко распространенного в ту эпоху положения, что «мнения правят миром», комедиографы 1750—начала 1760-х

³⁰ Там же, с. 9, прим.

³¹ Представлена впервые на сцене Российского придворного театра 17 февраля 1767 г., но написана, по-видимому, значительно раньше.

³² Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Сочинения и переводы, с. 461.

годов считали, что достаточно им провозгласить в своей пьесе какую-либо нравственную истину, чтобы она сразу же оказала на зрителей и читателей положительное воздействие. Эта уверенность драматургов в силе сатирического поучения заставляла их кончать свои произведения наказанием порока и торжеством добродетели, о чем обычно в конце пьесы сентенциозно заявлял кто-либо из положительных персонажей. Все это придавало комедиям тех лет наивную оптимистичность, особенно рельефно проявлявшуюся в комедиях Хераскова, в «Моте, любовью исправленном» Лукина.

Однако тот же Лукин начал понимать ограниченность воспитательного воздействия драматической сатиры. В комедии «Щепетильник» он заставляет главного героя произведения высказать в конце несколько трезвых мыслей: «Я думаю, что моими поучениями мало дураков исправлю. Сегодня осмеял я с двадцать образцовых молодых, и только один исправился, а все рассердились, и я чуть ли не с двести нажил злодеев. Сатирически говорить весело, в этих разговорах время невидимо протекает, и они бывают всем приятны до тех пор, покуда находят чужие пороки; а ежели приметят сходство с своими, то вмиг прогневаются и тогда уже и мстить готовы бывают <...> Над собою никто смеяться не любит, а над ближним все готовы, от чего я их до тех пор отучать буду, покуда сил моих станет» (явл. 20).

Единомышленник Лукина Ельчанинов пошел еще дальше в том же направлении. Его «Наказанная вертопрашка» завершается только осмеянием героини, а не ее раскаянием. Порок вовсе не наказан и добродетель вовсе не торжествует: все, что показано в комедии, — это только один из возможных случаев, происходящих в жизни и нисколько не меняющих положения вещей. Вывод этот очень далек от оптимизма остальных комедий с их нравоучительными концовками. Скептицизм комедии Ельчанинова сознательно подчеркивается последней репликой Лукерьи, служанки Пульхерии: «...Но она уже ушла!.. Теперь я вижу, что легче построить на воздухе палаты, нежели к вертопрашеству привыкшую женщину сделать постоянною» (явл. 20).

Концовка «Наказанной вертопрашки» по существу полемична, она обращена против благополучных и примирительных развязок большинства тогдашних комедий нравоучительного характера. Пьеса Ельчанинова явилась свидетельством нарастания у ряда писателей здорового скептицизма по отношению к сложившемуся литературному шаблону.

«Наказанная вертопрашка» интересна не только своим критицизмом по отношению к наивной оптимистичности большинства комедий той поры, но и тем, что в ней, как указано выше, была сделана попытка наряду с осмеиваемыми порочными персонажами дать образ положительного русского героя. Таким персонажем является в этой комедии придворный Ераст. Легкомысленная Пульхерия характеризует его так: «этот грубиян», «этот умница, который в двадцать пять лет Катонем казаться хочет». «Вообрази

только себе это, — говорит она, обращаясь к молодому графу, — что он такой русак... Ему прежде надобно у вас поучиться» (явл. 10).

Как и во всех тогдашних комедиях, Ераста характеризуют не действия, а слова. Впрочем, только одно место в комедии и дает развернутую «словесную» характеристику «русака» Ераста; оно настолько интересно, что его необходимо привести полностью. В беседе принимают участие Пульхерия, молодой граф, Никандр и Ераст. Чтобы была понятна не только теоретическая, но и практическая позиция Ераста в вопросе о русском языке, следует указать, что первых три собеседника пользуются жаргоном щеголей и щеголих. Об этом в специальном примечании предупреждает Ельчанинов: «Известно всем, что так называемые петиметры и кокетки, или, яснее сказать, все те, кои от здравого рассудка отреклись, имеют особливый для себя язык: они не говорят уже по-русски. Никандр, молодой граф, а иногда и Пульхерия говорят этим языком».³³

Но обратимся к упомянутой сцене:

Молодой граф (*Пульхерии*). Я вам лучше расскажу, сударыня. За обедом сегодня у графа Глупозвякова не знаю какой-то педант сутенировал,³⁴ что будто русский язык... что этот варварский язык более приятности французского имеет... Мы с Никандром помирали со смеху, однако не могли игноранта³⁵ этого заставить молчать... И какой он вздор молот! У нас-де начинают писать, называл великими людьми Ломоносова и... Феофана какого-то. Великими людьми двух русаков! Вообразите себе только эту глупость!.. Слушай, мой дружище, сказал я ему, что тебе кажется велико, то еще не велико для других.

Пульхерия. Остро сказано.

Ераст. Но читал ли ты Феофана или Ломоносова?

Молодой граф. Я! Чтобы я читал вздор этот?

Никандр. Чтобы мы русские книги стали читать? Vous radotés, mon ami.³⁶

Ераст. Вот так-то эти господчики всегда судят! Однако хула ваша столько же мало может вредить великим этим людям, сколь мало ваша похвала может принести кому чести.

Никандр. Tais toi.³⁷ Я ведь давно знал, что ты прямой русский человек.

Ераст. Послушайте, право, совета моего: поучитесь прежде грамоте и после осуждайте сочинителей. Поверьте, друзья мои, что очень легко можно узнать, для чего вы язык свой ненавидите.

Никандр (*смеясь*). А для чего бы, сударь?

Ераст. Для того, что вы в молодости его не доучили. Вы показываете теперь, что будто бы противен вам выговор природного вашего языка. Вы называете его варварским... Но так, как в известной басне и львиная кожа не может скрыть нескладного зверя уши, так и сие притворство ваше не скрывает вашего невежества.

Никандр. Ха, ха, ха, ха! Граф, посмотри на него! И тот так же говорил сегодня. Какая прекрасная пара! Я бы их свел вместе. (*Смеются*).

³³ Там же, с. 473.

³⁴ Утверждал (от франц. soutenir).

³⁵ Невежду (от франц. ignorant).

³⁶ Вы говорите чепуху, мой друг (франц.).

³⁷ Ты молчи (франц.).

Ераст (*вставая*). Смейтесь, смейтесь, только я не знаю, кто из нас смешнее другого. (*Граф и Пульхерия также с кресел встанут*).

Молодой граф. Ну, Ераст, что же ты оробел? Претируй...³⁸ говори казанье свое.

Ераст. Я знаю, что, связавшись с вами, легко сделаться можно дураком.

Никандр. Ты хотел сказать: связавшись с дураками... Договаривай, топ аті, договаривай, не глотай слова. (*Обняв его одной рукой*). Ну!.. мы имеем счастье дураками тебе казаться. Да кто тебе сказал, дружище мой?

Ераст. Те, кои все вещи именами их называют и кои думают, что болезнь ваша неизлечима; для того и я о этом говорить с вами не люблю.

(Явл. 10)

Эта сцена полностью обрисовывает образ Ераста, и мало значения уже имеет то обстоятельство, что, случайно подслушав мнение Пульхерии о себе и о Никандре, Ераст с негодованием уходит от пристыженной, но не раскаявшейся кокетки. Конечно, неверно предположение легкомысленного Никандра, что Ераст может утопиться и повеситься от отчаяния. Устами Ераста автор хотел высказать ряд передовых для того (и не только для того) времени мыслей и противопоставить положительного героя отрицательным персонажам из мира петиметров и кокеток, из мира судей Низкомысловых и недостойной уважения новой знати вроде графа Новосветова. Напомним, что в литературе середины XVIII в., едва ли не с легкой руки Сумарокова, слово «граф» служило признаком плохого, недавнего дворянского происхождения. происхождения времен Петра и даже более позднего. Поэтому у Сумарокова мы встречали графа Откупщикова, у Ельчанинова — графа Пустозвякова и Новосветова; такое явление будет наблюдаться и в дальнейшем.

Обращает на себя внимание еще одна тенденция Ельчанинова — стремление показать, что Ераст не одиночка, что у него есть немало единомышленников. Так, молодой граф упоминает какого-то «игноранта» (невежду), хвалившего русский язык и называвшего Ломоносова и Феофана Прокоповича великими людьми. На вопрос Никандра Ерасту, кто ему сказал о том, что петиметры — дураки, Ераст, как мы видели, ответил во множественном числе: «Те, кои все вещи именами их называют и кои думают, что болезнь ваша неизлечима». Эти слова Ераста предваряют пессимистический итог всей комедии, выраженный в словах Лукерьи. «Наказанная вертопрашка» — отнюдь не веселая комедия о попавшей в затруднительное положение кокетке, это — суровое осуждение так называемой «аристократической» молодежи, осуждение, вложенное небогатым дворянином-чиновником Ельчаниновым в уста якобы придворного Ераста, в котором, однако, черт придворного не дано никаких.

Таким образом, «Наказанная вертопрашка» при всей несложности своего сюжета и проблематики представляет попытку показать «болезнь неизлечимую» придворной молодежи.

³⁸ Проповедуй.

Почти одновременно с «Наказанной вертопрашкой» Ельчанинова ставилась на сцене Российского театра пятиактная комедия А. Г. Карина (174?—1769) «Россияне, возвратившиеся из Франции».³⁹

Биографические сведения об А. Г. Карине крайне скудны. Известно, что он учился сперва в гимназии при Московском университете, одновременно с Д. И. Фонвизиным, Н. И. Новиковым, Г. А. Потемкиным, а затем в Московском университете, по окончании которого служил в лейб-гвардии Конном полку до самой своей смерти. Умер он в чине поручика. В 1762 г. Карин принимал участие в возведении Екатерины II на трон. Литературная деятельность Карина выразилась в нескольких стихотворениях, в переводе с итальянского текста комической оперы Б. Галуппи «Граф Карамели» (издана в Москве в 1759 г.), в незаконченной и не дошедшей до нас трагедии «Антигона», а также в упомянутой выше комедии.⁴⁰

Комедия «Россияне, возвратившиеся из Франции» в своем подлинном виде до нас не дошла. Но, по-видимому, одноактная комедия «Русский француз», сохранившаяся в списке конца 1780-х годов в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского, представляет переработку пьесы А. Г. Карина.⁴¹

В рукописи есть поправки, сделанные почерком И. А. Дмитриевского: добавлены реплики, а в имеющиеся реплики внесены дополнения, уточнения и т. д. Комедия очень длинна — она состоит из 23 явлений, что совершенно выходит за пределы обычной тогдашней нормы одноактной комедии. Все эти обстоятельства заставляют предположить, что перед нами обработка — сокращение ран-

³⁹ Название «Россияне, возвратившиеся из Франции» приводит А. Волков в своем «Известии о русских писателях» (1768); Новиков в «Опыте исторического словаря о российских писателях» (1772) и вслед за ним и все остальные, упоминавшие об этой комедии, называют ее «Россиянин, возвратившийся из Франции». Мы считаем сообщение А. Волкова более правильным, так как из характеристики, данной Волковым пьесе, явствует, что он ее хорошо знал, и поэтому трудно предположить, что он ошибся, приводя ее заглавие.

⁴⁰ Биографические сведения об А. Г. Карине см.: Саитов В. И. Федор Григорьевич Карин. Один из малоизвестных писателей второй половины XVIII в. СПб., 1893, с. 4, 20—23; Русский биографический словарь («Ибак—Ключарев»). СПб., 1897, с. 523—524. Дата смерти А. Г. Карина сомнительна: А. Волков в небольшой статье о Карине в своем «Известии» указывает, что он «скончался два года назад», т. е. в 1765—1766 гг.; Новиков, по-видимому, не знал точной даты смерти А. Г. Карина и поэтому в своем «Опыте» указал только, что он умер в 1760-х годах («в 176 году»); дату 22 сентября 1769 г. указал В. И. Саитов, ссылаясь на «Историю лейб-гвардии Конного полка» И. В. Анненкова (ч. IV. СПб., 1849, с. 55).

⁴¹ Рукопись «Русского француз» хранится под шифром: I.20.3.13. Она написана крупным писарским почерком на бумаге форматом в четверку, с водяным знаком «Pro patria» и датой «1785», и занимает 102 страницы. Ставилась эта пьеса, по данным «Архива Дирекции имп. театров» (вып. I. СПб., 1892, отд. III, с. 169), только один раз — 29 августа 1789 г. Однако это не означает, что комедия Карина не ставилась раньше под своим настоящим названием — «Россияне, возвратившиеся из Франции».

ней более обширной пьесы (состоявшей, по-видимому, из нескольких актов), из текста которой Дмитриевский переносил в свой текст отдельные частности, улучшавшие смысл комедии.

В данной комедии, где одним из героев является «русский француз», язык этого персонажа менее пестрит французскими словами, чем у аналогичных героев соответствующих комедий Сумарокова и Лукина. Орфография комедии Карина во многих случаях архаична.

Судьба этой комедии представляется нам в следующем виде. Пятиактная комедия Карина шла, очевидно, только в 1760-х годах и затем была забыта, но рукопись ее сохранилась в библиотеке Российского театра. В конце 1780-х годов вновь появился интерес к комедиям о «русских французах», и И. А. Дмитриевский извлек старую пьесу из архива. В это время действовало распоряжение Екатерины II, чтобы все спектакли длились не более полутора часов.⁴² В связи с этим Дмитриевский на старой рукописи сделал сокращения, и пьеса была переписана. Участие Дмитриевского в обработке «Русского француза», по-видимому, засвидетельствовано в каких-то документах или театральных преданиях, потому что в «Хронике русского театра» И. Носова среди множества недостоверных фактов есть указание (как всегда неточное в отношении датировки) о постановке комедии в четырех действиях «Русский француз», «соч. актера И. А. Дмитриевского в прозе».⁴³

Редакторство Дмитриевского выразилось, надо полагать, и в перемене имен действующих лиц, подобно тому как это делалось и в других случаях, например в указанной нами выше обработке комедии «Криспин — слуга, драгун и нотариус».

Содержание «Русского француза» таково. Дом молодой вдовы Прелесты посещают два «россиянина», возвратившиеся из Франции, — граф Пусторечин и дворянин Благоразумов. Первый вывез из Парижа только щегольство и неуважение к родному народу; второй, напротив, усвоил во время путешествия много полезного и намерен применить свои знания на родине. Прелеста сперва увлечена внешним блеском графа, но потом начинает ценить достоинства Благоразумова. Брат Прелесты Агей, до приезда графа считавшийся самым модным кавалером, благоговейно перед щеголем Пусторечиним, а тот всячески его развращает. Разговор между ними подслушивает отец Прелесты Степенин, приехавший в Петербург, чтобы устроить брак своей вдовой дочери с богатым дворя-

⁴² См.: Mooser R.-A. Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIII^e siècle. Genève, 1945, p. 2; Арапов П. А. Летопись русского театра. СПб., 1861, с. 136 (здесь говорится об этом распоряжении, как якобы изданном Павлом I).

⁴³ Носов И. Хроника русского театра. М., 1883, с. 229—230 (под 5 февраля 1763 г.). Это указание не помещало составителю «Хроники» поместить под 17 декабря 1779 г. ту же пьесу (с тем же перечнем действующих лиц) в качестве трехактной комедии Д. И. Хвостова (там же, с. 366). Очевидно, последняя ошибка связана с наличием у Д. И. Хвостова комедии «Русский парижанец».

нином-фабрикантом Касьяном Прямиковым. Степенин возмущен наглым поведением графа Пусторечина и очарован Благоразумовым. Он принимает новое решение и соглашается на брак Прелесты и Благоразумова. Графу Пусторечину отказывают от дома, Агея увозят из Петербурга подальше от тлетворного влияния «русского француза».

Из нашего изложения «Русского француза» явствует, что в основе этой комедии лежит пьеса А. Г. Карина «Россияне, возвратившиеся из Франции», именно не «Россиянин», а «Россияне». Основная идея комедии — не отрицать значение путешествий в Париж, а доказать их целесообразность, когда они предпринимаются с серьезными намерениями и приносят пользу родной стране. Так, Благоразумов говорит графу: «Такие полуфранцузы, как ты, возвращающиеся в отечество с пустыми головами и карманами, могут совсем опорочить пользу путешествий, а особливо ты, сделав два-три такие явления, которые известили о тебе весь город» (явл. 2).

А в последнем явлении Степенин, раньше негодовавший на «русских французов», к числу которых относил всех без исключения бывавших в Париже, говорит своему будущему зятю Благоразумову: «А вы меня научили тому, что ничто не равняется с таким молодым человеком, который с великою пользою для своего отечества путешествовал».

Самая идея защиты путешествий за границу, во Францию, также подтверждает, что перед нами комедия 1760-х годов; в более позднее время эта тема перестает быть дискуссионной, и после комедии Д. В. Волкова «Воспитание» (1774) мы ее уже вовсе не встречаем в кругу вопросов, разрабатывавшихся русской комедией. Поэтому допустить, что «Русский француз» был написан в конце 1780-х годов, незадолго до постановки, о которой сохранились сведения в «Архиве Дирекции императорских театров», невозможно.

Мы не знаем, в каком отношении к «Русскому французу» или «Жану де Моле» Елагина находилась комедия А. Г. Карина. Надо полагать, что пьеса Карина развивала проблему, поставленную впервые Елагиным. «Потому и желательно бы было, — говорит А. Анненков в своем «Драматическом словаре» по поводу «Жана де Моле», — дабы таковые (персонажи, подобные Жану де Моле, — П. Б.) уподоблялись путешествующим с успехом и возвращающимся с пользою к своему отечеству».⁴⁴ В образе Благоразумова Карин стремился создать положительного русского героя.

Мы не можем сейчас утверждать, имел ли Карин в виду какую-либо конкретную личность из петербургского светского круга, создавая образ карикатурного графа Пусторечина, иными словами, памфлетна ли комедия «Россияне, возвратившиеся из Франции». Если даже допустить, что элементы памфлета в комедии Карина

⁴⁴ Драматический словарь, с. 55.

и имелись, то в то же время пьеса эта уже обобщала определенные явления русской жизни и отвечала на какие-то общественные требования.

Комедия «Россияне, возвратившиеся из Франции» принадлежит, таким образом, к категории серьезных, а не развлекательных пьес. Этим, на наш взгляд, объясняется очень сдержанный отзыв о пьесе, находящийся в «Известии о русских писателях» сторонника развлекательного направления Александра Волкова: «Она в пяти действиях и довольно хороша для начинающего».⁴⁵

Пьеса Карина, одна из первых оригинальных русских комедий, очень важна как документ идейного роста русской комедии 1760-х годов, как свидетельство того, что серьезная тенденция начинала одерживать верх над бессодержательной, развлекательной.

Ко второй половине 1760-х годов относится начало драматургической деятельности А. О. Аблесимова, автора знаменитой комической оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват», о которой в дальнейшем будет сказано подробнее. В конце же 1760-х годов Аблесимовым были написаны несохранившаяся комедия «Подьяческая пирушка» в пяти действиях и две малые комедии, названия которых до нас не дошли.

«Подьяческая пирушка» была сочинена Аблесимовым, по-видимому, в 1767 г. или не позже начала 1768 г., так как в середине 1769 г. он жаловался в журнале «Всякая всячина», что его комедия «близ года» находится на рассмотрении у директора Российского театра. Комедия эта не была ни поставлена на сцене, ни напечатана. Трудно догадаться о причинах этого; так же трудно судить о содержании пьесы Аблесимова. Несомненно, однако, то, что в отличие от всех до сих пор известных нам комедий, имевших дело со столичным дворянским кругом, «Подьяческая пирушка» вводила нас в среду, до того времени на сцене еще не показанную, а именно в мирок чиновников, подьячих, обычно изображавшихся в комедиях 1750—1760-х годов только эпизодически. Можно предполагать, что в «Подьяческой пирушке» мир чиновников был нарисован без особых симпатий и, по-видимому, в привычных для данной темы сатирических тонах;⁴⁶ может быть, и самая пирушка, о которой говорит заглавие, представляла как торжество порока, как увенчание подьяческих плутней. По схемам, привычным для комедии XVIII в. (см. ниже, в VIII главе, о комедии И. Я. Соколова «Судейские именины»), пирушка должна была кончиться наказанием порока и торжеством закона и правосудия. Обстановка же, которая была показана в комедии Аблесимова, по-видимому, была столь безотрадной, что осуществлявший тогда театральную цензуру И. П. Елагин⁴⁷ не счел возможным пропустить

⁴⁵ Ефремов П. А. Материалы... с. 141; ср. с. 157.

⁴⁶ Ср. в «Трутне» (1769, л. XXXIV) описание подьяческой пирушки.

⁴⁷ В Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского есть ряд рукописных пьес конца 1760-х годов («Три брата совместники» Сумарокова, «Менандр и Изидор» (иное название комедии — «Тесть и зять») Лукина и др.) на которых есть виза И. П. Елагина: «Читана и играть можно».

пьесу на сцену. Не следует забывать, что как раз в 1769 г. Екатерина II во «Всякой всячине» взяла под свою защиту подьячих, и обличительная «Подьяческая пирушка» могла оказаться несвоевременной.

Возможно, что предполагаемое нами содержание комедии Аблесимова не отвечает подлинному сюжету «Подьяческой пирушки», но несомненно одно: пьеса Аблесимова вводила на русскую сцену другие, чем обычно, социальные слои, она расширяла сферу изображения жизни и способствовала большему сближению комедии с действительностью. Несмотря на то что она не была играна и напечатана, важен был самый факт обращения к этой теме, существенна была тенденция выйти за привычные театральные-литературные трафареты.

6

О расширении сферы социальных наблюдений свидетельствуют и две оригинальные комедии Д. И. Фонвизина, написанные им во второй половине 1760-х годов.

Первая из этих пьес носила такое же название, как и более поздняя, составившая славу Фонвизина, комедия «Недоросль»; для отличия от этой последней фонвизинская комедия 1760-х годов получила в науке название раннего «Недоросля».

Дошедшие до нас два отрывка раннего «Недоросля» содержат два полных и третье незаконченное действие; точно судить по ним о сюжете и развязке комедии нельзя. Поэтому трудно сказать, каково соотношение сюжетов раннего и позднего «Недоросля». Но прав Г. И. Коровин, опубликовавший впервые отрывки ранней фонвизинской пьесы и утверждавший на основе сопоставления списка действующих лиц и текста обеих комедий, что перед нами «не две редакции, а две пьесы на сходную тему, принадлежащие одному автору».⁴⁸

Ранний «Недоросль», по-видимому, был написан около конца 1765—начала 1766 г., когда Фонвизин находился в Москве в отпуску; может быть, об этой пьесе упоминал он в письме к сестре в январе 1766 г.: «Прости, матушка! Не забудь меня, не забудь моих комедий и тем докажи, что ты меня любишь».⁴⁹

То, что Фонвизин говорит здесь о комедиях во множественном числе, свидетельствует, что речь идет не об одном только «Корионе», написанном в 1763—1764 гг. (напомню, что первая постановка этой комедии состоялась 10 ноября 1764 г.), а и о другой или, может быть, и о других пьесах. По своему характеру ранний «Недоросль» резко отличается от остальных пьес елагинского кружка сезона 1764/65 г., представлявших «преложения». Пробле-

⁴⁸ Литературное наследство, № 9—10, с. 243.

⁴⁹ Фонвизин Д. И. Собр. соч. в 2 томах, т. II. М.—Л., 1959, с. 339 (здесь же текст раннего «Недоросля» — с. 583—608).

матика этой комедии совпадает с кругом вопросов, начавших занимать русских драматургов в 1765—1766 гг.

Перед нами опыт комедии «на нравы национальные», как раз в том роде, о котором говорили Лукин и Елагин. Вопреки мнению Г. И. Коровина раннего «Недоросля» надо рассматривать именно как комедию нравов, а не как пьесу вроде комедий Сумарокова 1750—1760-х годов.

Ранний «Недоросль» может быть правильно понят только в свете проблематики комедии середины 1760-х годов. Интерес к «национальным нравам» ограничивался сперва изображением столичного, придворного дворянства. Наметился довольно узкий круг комедийных персонажей: «рутские французы», петиметры, кокетки, моты, пустомели, продувные слуги и служанки, в лучшем случае добродетельные слуги (Василий в «Моте, любовью исправленном»). Фонвизин с присущей ему смелостью, как раньше в «Коррионе», обратился к такой среде, которая действительно могла служить образцом «нравов национальных» и в то же время представляла много любопытного для писателя с истинно комическим дарованием, а именно он впервые в русской драматической литературе обратился к изображению помещичьего быта.

Помещик Аксен Михеич, обучающий азбуке двадцатилетнего недоросля Иванушку; жена Аксена, Улита Абакумовна, бесконечно закармливающая сына блинками в масле; Иванушка, грубый, тупой, плотоядный; старый слуга Федул, рассудительный и преданный своим господам крепостной, и молодой слуга Митька, наглый и ненавидящий своих помещиков, — такова эта новая среда, которую Фонвизин смело и удивительно живо, ярко и верно изобразил в дошедших до нас отрывках раннего «Недоросля».

Попытался молодой драматург показать и положительные «русские характеры» в лице помещика Добромыслова и его сына, учтвого и образованного семнадцатилетнего юноши Миловида. В то время как пределом мечтаний Аксена Михеича, тщетно пытающегося обучить Иванушку грамоте, было передать сыну свою «образованность», состоящую в знании наизусть часослова и каффизм, молодой Миловид Добромыслов, по словам его отца, «уже выучился по-немецки, по-французски, по-итальянски, арифметику, геометрию, тригонометрию, фортификацию, архитектуру, историю, географию, танцевать, фейхтовать, манеж и на рапирах биться и еще множество наук окончил, а именно на разных инструментах музыкальных умеет играть». Перечисленные Добромысловым «науки» вполне соответствовали тогдашним программам Сухопутного шляхетного и незадолго до того открытого Пажеского корпуса и Дворянской гимназии при Московском университете (Миловид, согласно тексту комедии, учился в Петербурге). Благонравие Миловида проявляется не только в хорошем усвоении наук, в умении вежливо и почтительно разговаривать с явно глупыми деревенскими собеседниками; он к тому же не утратил связи с тем, что тогда понималось как подлинно русское начало, т. е.

с православием: Миловид, к удивлению Улиты Абакумовны, «по-нашему» «складывает крест» и говорит, что знает молитвы.

Аксен Михеич, с его желанием все-таки учить Иванушку, с его упреками жене в дурном влиянии на сына, с его сорокадвухлетней тяжелой военной службой, когда «нет ни одной косточки, которая бы палками не была ломана», производит все же более привлекательное впечатление, чем его жена и недоросль Иванушка. Можно даже сказать, что в Аксене Михеиче уже даны Фонвизинным те черты человечности, которые сделали столь живым образ бригадирши Акулины Тимофеевны в следующей его комедии.

Художественная зоркость молодого Фонвизина обнаружилась в раннем «Недоросле» и в заключительной сцене II действия, где Улита Абакумовна, оставшись одна, продолжает думать над своими последними словами о судьбе сына, отправляющегося на военную службу. Небольшая эта сцена говорит о многом — и о материнской любви Улиты Абакумовны, и о страхе разлуки с сыном, и о том, что у неграмотной помещицы нет иных форм выражения чувств, кроме фольклорных, и, наконец, о непроходимой глупости и тупости старухи:

У л и т а (одна). Ах, служба, служба государева! (Голосом воет). Как-то тебе, дитяtko, привыкать-то будет на чужой, дальней сторонushke, кто-то тебя, сердечушку, приголубит? Ах, сердечно дитяtko, кто тебе даст блинка и пирожка? Не будет у тебя ни батюшки, ни матушки, ни роду, ни племени, к кому б приклонить буйную свою головушку. Хи, хи, хи (плачет). Отпущу с тобою, дитяtko, няню Агафью, она иногда и блинов тебе испечет.

(Д. II, явл. 3)

Нельзя отказать приведенному отрывку из раннего «Недоросля» в живом комизме. Впрочем, наряду с такими комическими блестящими сценами с няней Агафьей, сопровождающей Иванушку на военную службу для печения блинов, в анализируемой комедии есть ряд довольно грубых шуток вроде игры слов «клобы—клопы» и двойного значения названия буквы «к»; последнюю шутку сам Фонвизин счел неудобной и зачеркнул в рукописи.

Несомненным достижением Фонвизина в раннем «Недоросле» является образ Улиты Абакумовны, матери Иванушки. Л. Савой, считавший, что эта пьеса по времени написания должна быть помещена между «Бригадиром» и поздним «Недорослем», утверждал, что хотя Улита Абакумовна еще похожа на старую Акулину Тимофеевну из «Бригадира», но говорит она уже фразами Простаковой и в ней уже налицо типичная «зоологическая любовь к сыну».⁵⁰ Действительно, материнская любовь у Улиты Абакумовны представлена в самой грубой форме, как и у Простаковой. Эта черта ее характера обрисована Фонвизинным очень подробно и

⁵⁰ Savoj L. Saggio di una biografia del Fon-Vizin. Roma, 1935, p. 86 (nota).

карикатурно. Но в целом ее образ получился более однолинейным, чем образ Бригадириши и тем более Простаковой. «Бесчеловечнейшая владелица», например, в образе Улиты только намечена. Так, во 2-м явлении III действия она кричит: «Непотребные каналы, бестии! Всех велю пересечь до смерти».

Как видим, уже в первых своих опытах изображения помещицкой жизни, в раннем «Недоросле», молодой Фонвизин счел необходимым, хотя и мимоходом, показать жестокость крепостников. В дальнейшем, после восстания Пугачева, под влиянием чудовищно возросшего помещицкого произвола, «зверство» Простаковой было изображено Фонвизиним с большей силой и подчеркнутостью.

Если принять нашу датировку раннего «Недоросля» (1766), т. е. считать его предшественником «Бригадира», то значение образа Улиты Абакумовны станет еще большим. Здесь наметились черты и будущей Акулины Тимофеевны из «Бригадира», и Простаковой из «Недоросля». Иными словами, Улита Абакумовна оказалась смелым наброском двух интереснейших женских образов Фонвизина и всей русской комедии XVIII в.

Из сохранившегося текста раннего «Недоросля» видно, что одной из главных тем пьесы является противопоставление старинного воспитания деревенского барчука Иванушки современному воспитанию и образованию культурного столичного барича Миловида. Именно проблема воспитания стоит в центре внимания Фонвизина, и, согласно правилам так называемой «классической» комедии, здесь единство действия ничем посторонним не нарушено.

Ранний «Недоросль» интересен еще с одной стороны. В комедиях Сумарокова 1750—1760-х годов, а также и у сторонников развлекательного направления обстановка, в которой развивалось действие пьесы, либо вовсе не указывалась, либо намечалась в самом общем виде, вроде: «Действие в доме Салидаровом» («Приданое обманом» Сумарокова), «Действие в Москве, в доме Тигрова» («Три брата совместники» его же), «Действие в саду Грисантовом» («Неудачное упрямство» А. Волкова).

Фонвизин вводит в текст раннего «Недоросля» более подробное и конкретное изображение обстановки действия: «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» (д. I, явл. 1). Чувствуется, что в противоположность итальянским интермедиям и связанным с ними комедиям Сумарокова, с их безразличием к изображению обстановки, Фонвизин проявляет заботу о том, чтобы при театральном воплощении пьесы или при чтении ее зрители и читатели наглядно представляли, где и как происходит действие. Для него это один из существенных художественных элементов самой комедии. Той же цели служат и более подробные ремарки, например «вскоча», «с сердцов», «голосом воеет» и т. д.

«Недоросль» 1766 г. остался незаконченным. Сейчас по сохранившимся сценам можно с определенностью утверждать, что он был задуман как бессюжетная нравоописательная пьеса наподобие «Щепетильника» Лукина. Что он не должен был развернуться в комедию с какой-то интригой, свидетельствует отсутствие в перечне действующих лиц раннего «Недоросля» (как и в лукинском «Щепетильнике») традиционной пары «любовников»; следовательно, здесь не предполагалось наличие неизбежной в качестве сюжетного стержня любовной интриги. Молодой драматург поставил себе целью нарисовать только «русские нравы» и ничего больше, но, очевидно, результат его не удовлетворил, и он комедию бросил. Однако, несмотря на явную недоработанность раннего «Недоросля» в сравнении с «Бригадиром» и поздним «Недорослем», на фоне комедий второй половины 1760-х годов пьеса молодого Фонвизина резко выделяется своей жизненностью, комизмом и действительной близостью к «нравам национальным».

В написанном в конце жизни «Чистосердечном признании», доверять которому следует не во всем,⁵¹ Фонвизин подробно рассказывает об успехе, выпавшем на долю новой его комедии — «Бригадир». Конечно, можно отнестись осторожно к подробностям по поводу чтений «Бригадира», сообщенным Фонвизиним спустя почти двадцать лет, но бесспорным остается успех комедии. Что же было причиной столь благоприятного отношения слушателей и зрителей к фонвизинской пьесе? Ответ на этот вопрос можно будет получить только после того, как мы проанализируем «Бригадира».

В центре пьесы стоит проблема воспитания, которая, как мы видим, была поставлена уже в раннем «Недоросле». Это с особенной четкостью выражено в двух местах комедии. В 6-м явлении IV действия, после того как Бригадир бранит Ивана, называя его «негодницей», происходит следующий разговор:

Иван. Батюшка! Я негодница! Je vous demande pardon;⁵² я такой сын, по которому свет узнает вас больше, нежели по вашему бригадирству. Вы, monsieur (к Добролюбову), конечно, знаете сами многих детей, которые делают честь своим отцам.

Добролюбов. А еще больше таких, которые им делают бесчестье. Правда и то, что всему причиной воспитание.

Во 2-м явлении V действия Иван в беседе с Советницей с комической серьезностью расхваливает французских учителей и попутно высказывает мысль, может быть не вполне уместную в устах такой «негодницы», каков он:

Иван. Да знаешь ли ты, каковы наши французские учителя? Даром, что бóльшая из них половина грамоте не знает, однако для воспитания они

⁵¹ О степени достоверности «Чистосердечного признания» см.: Берков П. Н. К хронологии произведений Д. И. Фонвизина. — Научный бюллетень Ленингр. гос. ун-та, 1946, № 10, с. 39—42; № 13, с. 33—36.

⁵² Прошу прощенья (франц.).

предорогие люди. Ведаешь ли ты, что я, — я, которого ты видишь, — до отъезда моего в Париж был здесь на пансионе у французского кучера?

Советница. Ежели это правда, душа моя, je vous demande pardon. С сего часа я буду в сердце своем сохранять истинное почтение к французским кучерам.

Иван. Я советую. Я одному из них должен за любовь мою к французам и за холодность мою к русским. Молодой человек подобен воску: ежели б malheureusement⁵³ я попался к русскому, который бы любил свою нацию, я, может быть, и не был бы таков.

Итак, «всею причиной воспитание», так как «молодой человек подобен воску». Идейный смысл «Бригадира» в том и состоит, чтобы показать, к чему приводит воспитание, лишенное национальной основы, какие нравственные уроды порождаются воспитателями-иностранцами, какие опасности таят подобные формы подготовки будущих поколений.

Фонвизин не был первым, затронувшим эту тему в русской драматургии. Мы помним, что еще Сумароков в «Соре у мужа с женою» дал первую обрисовку подобных персонажей в лице щеголя Дюлижа и кокеток Делакиды и Дюфизы, искалеченных модным воспитанием. Еще большее значение имели в развитии данной темы комедии Елагина, Карина и Ельчанинова.

Связь «Бригадира» с кругом идей елагинского «Русского француза» несомненна. Софья в разговоре с отцом своим, Советником, характеризует галломанствующего Ивана: «дурак, который набит одними французскими глупостями» (д. II, явл. 1).

Таким образом, в отличие от раннего «Недоросля», где борьбы с «русскими французами» еще не было, в «Бригадире» Фонвизин обратился к этой проблеме, давно уже привлекавшей русских писателей и как раз в 1769 г. занявшей значительное место в сатирической журналистике. Не ограничившись, подобно своим предшественникам, простым осмеянием «французолобия», Фонвизин постарался определить причины возникновения этого отрицательного явления и нашел его в воспитании, тем самым углубив трактовку этой проблемы. «Бригадир» явился одним из художественных достижений XVIII в.

Признавая вслед за Лукиным и Елагиным главной задачей театра «исправление нравов», а не развлекаемость, Фонвизин от обличения частных пороков, с которыми боролись его современники с помощью сатиры, обратился к основной, как ему казалось, проблеме переустройства общества. «Воспитание», по Фонвизину, это панацея, которая способна излечить все общественные недуги, независимо от изменений социально-экономического уклада. Подобно французским просветителям, провозгласившим знаменитую формулу «миром правят мнения», Фонвизин в «Бригадире» утверждал, что именно в воспитании заключается первоочередная проблема современности. Как мы увидим далее, вопрос воспитания сохранил для Фонвизина всю значительность до последних дней его жизни.

⁵³ По несчастью (франц.).

Современников, помимо идейной стороны, поразило в «Бригадире» также новое содержание, которое настойчиво, но не всегда успешно и талантливо пытались найти «прелагатели» чужеземных пьес на «нравы национальные» и авторы оригинальных комедий. Перед тогдашней комедией, «комедией характеров», стала проблема отражения не того общечеловеческого начала, которое делает «скупого», «мизантропа», «нескромного», «рассеянного» и т. д. понятными зрителям и читателям без различия национальности и времени, а той национальной сущности, которая одна только и способна оплодотворить подлинные художественные создания. В драматическом искусстве середины XVIII в. вопрос этот решен был компромиссно: «характеры» остаются неизблемыми, неизменными, но имеют национальную форму выражения, и задачей драматурга становится изображение не просто «скупого», «мизантропа» и т. д., а «русского скупого», «русского мизантропа» и т. п. Опыт показал, что подобная задача может быть решена только при драматическом воспроизведении национального быта, обстановки, «нравов».

В «Бригадире» следы нового понимания задач комедии налицо. В самом деле, «характеров» в старом значении слова в «Бригадире» мы не имеем. Бригадир — не просто «хвастливый воин» вроде сумароковского Брамарбаса («Тресотиниус»), Бригадирша — не женский вариант Гарпагона, равно как Советник — не Тартюф и т. д.; они прежде всего русские бригадиры, бригадирши, советники, советницы и щеголихи с «характерами» необразованного, грубого воина, скупой, недалекой женщины, стяжателя-развратника, прикрывающегося маской святоши, и т. д. Это именно то, что понималось в XVIII в. под словом «нравы».

«Под нравами выводимого на сцену персонажа понимают всякую основу его свойств, то есть дурные и хорошие его склонности, которые должны составлять его таким образом, чтобы его характер был устойчивым, постоянным и чтобы можно было предвидеть все, что представляемое лицо способно делать, не изменяя своей первоначальной сущности», — так определял понятие «нравы» популярный словарь — «Dictionnaire dramatique». ⁵⁴ Более просто объясняет соотношение понятий «характер» и «нрав» «Словарь древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова, подводивший итоги литературоведческих знаний XVIII в. О слове «характер» Остолопов пишет: «Значит: отличительное свойство. Не должно смешивать характера с нравом. Характер есть врожденное расположение действовать таким, а не другим образом; чрез нрав разуметь должно расположение действовать, приобретенное навыком, воспитанием, примерами». ⁵⁵

⁵⁴ [De la Porte et Chamfort]. Dictionnaire dramatique, t. II. Paris, 1776, p. 244.

⁵⁵ Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии, ч. III. СПб., 1821, с. 454—455.

В «Бригадире» «нравы» преобладают над «характерами». Свежесть подхода Фонвизина к разрешению поставленной им задачи в том и заключалась, что персонажи его пьесы, за исключением Софьи и Добролюбова, все даны с той «основой их свойств», о которой говорили тогдашние теоретики.

Комедия Фонвизина известна нам под заглавием «Бригадир», но, как свидетельствует «Опыт исторического словаря о российских писателях» Новикова (1772), она называлась «Бригадир и бригадирша» — очевидно, с целью уже в заглавии обратить внимание зрителя и читателя на основных героев.

К концу 1760-х годов среди русских драматургов получили распространение идеи французских теоретиков театра, связанных с философами-материалистами, в частности учение о том, что характеры людей не являются врожденными, как думали раньше, а зависят от «обстоятельств» — окружающих условий, окружающей среды. Фонвизин, конечно, был в курсе всех этих теорий, и это отразилось в «Бригадире».

Что создало «характеры», как говорили в XVIII в., Бригадира и Бригадирши? Какова была та русская действительность, которая сформировала этих героев?

Уже в самом начале пьесы Фонвизин знакомит нас — как будто мимоходом — с обстановкой, которая определила грубость, резкость и тупость Бригадира и скупость, забитость и ограниченность Бригадирши. Как истинный и глубокий художник, Фонвизин ограничился в начале пьесы только немногими штрихами, однако они позволяют зрителю и читателю составить достаточно отчетливое представление о полной нужды походной жизни этой семьи до получения Игнатием Андреевичем бригадирства, о вспыльчивости и крутом нраве Бригадира, о его деспотическом характере и т. д. Во всем дальнейшем течении комедии — в первом, втором и третьем действиях — характеры главных героев «Бригадира» раскрываются полностью. Во 2-м явлении IV действия, после того как Акулина Тимофеевна на протяжении трех действий почти на каждом шагу говорила глупости и несообразности, проявляла скупость и грошовую расчетливость и не могла даже понять эротических приставаний Советника, Фонвизин неожиданно открывает в ней черты доброй, страдающей и безропотно покорной русской женщины. В комнату, где находятся Софья и Добролюбов, Бригадирша «пришла так, поплакать в свою волю». Софья спрашивает ее, о чем она плачет. В ответ Бригадирша говорит: «О том, что мне грустно. Теперь Игнатий Андреевич напади на меня ни за что, ни про что. Ругал, ругал, а господь ведает, за что: уж я у него стала и свинья, и дура; а вы и сами видите, дура ли я?».

Трудно сказать, были ли ясны самому автору новизна и значение созданного им образа. По-видимому, и для Фонвизина, и для его современников самым важным в Бригадирше представлялось то, что она дура. По словам Фонвизина, Н. И. Панин, че-

ловек умный и очень хорошо понимавший литературу, также подчеркивал в оценках «Бригадира» глупость Бригадирши: «Через несколько минут тоном чтения моего, — рассказывает Фонвизин в «Чистосердечном признании» о чтении им комедии у сына Екатерины II — Павла Петровича, — произвел я во всех слушателях прегромкое хохотанье. Паче всего внимание графа Никиты Ивановича возбудила Бригадирша. „Я вижу, — сказал он мне, — что вы очень хорошо нравы наши знаете, ибо Бригадирша ваша всем родня; никто сказать не может, что такую же Акулину Тимофеевну не имеет или бабушку, или тетушку, или какую-нибудь свойственницу“. По окончании чтения Никита Иванович делал свое рассуждение на мою комедию. „Это в наших нравах первая комедия, — говорил он, — и я удивляюсь вашему искусству, как вы, заставляя говорить такую дурищу во все пять актов, сделали, однако, роль ее столько интересною, что все хочется ее слушать; я не удивляюсь, если сия комедия столь много имеет успеха“». ⁵⁶ Несколько дальше Фонвизин сообщает, будто Н. И. Панин, рекомендуя автора своему брату, графу П. И. Панину, сказал: «У него, братец, в комедии есть одна Акулина Тимофеевна: когда он роль ее читает, тогда я самое ее и вижу, и слышу». ⁵⁷

Успех «Бригадира» был несомненен. Почти через 20 лет московский театрал А. Анненков в своем «Драматическом словаре» писал по поводу этой пьесы следующее: «*Бригадир*. Комедия, сочинение г. Фонвизина, нравящаяся публике, часто представлялась на театрах, как в Санктпетербурге, так и в Москве, всегда к отменному удовольствию зрителей и не выходящая из вкуса». ⁵⁸ Еще раньше, в 1772 г., Новиков в статье о Фонвизине в «Опыте исторического словаря о российских писателях» отмечал: «Он сочинил комедию „Бригадир и бригадирша“, в которой острые слова и замысловатые шутки рассыпаны на каждой странице. Сочинена она точно в наших нравах, характеры выдержаны очень хорошо, а завязка самая простая и естественная». ⁵⁹

Что же так привлекало зрителей в «Бригадире»? Из вышесказанного ясно, что самым ценным представлялась современникам в комедии Фонвизина ее «естественность», близость к действительности. ⁶⁰ В самом деле, те черты жизненности, которые намечались в раннем «Недоросле», в «Бригадире» получили еще большее развитие. Чтобы было видно, где и среди кого происходит действие, Фонвизин дает в начале пьесы подробное описание обстановки, останавливаясь даже на таких моментах, как одежда

⁵⁶ Фонвизин Д. И. Собр. соч., т. II, с. 98—99.

⁵⁷ Там же, с. 99—100.

⁵⁸ Драматический словарь, с. 28.

⁵⁹ Ефремов П. А. Материалы... с. 113.

⁶⁰ См.: Гуковский Г. А. Фонвизин. — В кн.: История русской литературы, т. IV. М.—Л., 1947, с. 190—200; Макогоненко Г. П. Денис Фонвизин. Творческий путь. М.—Л., 1961, с. 105—147. См. рецензию на книгу Г. П. Макогоненко: Берков П. Н. Фонвизин и русское Просвещение XVIII века. — Вопросы литературы, 1963, № 7, с. 206—210.

героев и их манера держать себя: «Театр представляет комнату, убранныю по-деревенски. Бригадир, в сюртуке, ходит и курит табак. Сын его, в дезабилье, кобеняся, пьет чай. Советник, в казачкине, 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 одаль и чулок вяжет. Софья сидит одаль и шьет в тамбуре» (д. I, явл. 1).

В ряде мест «Бригадира» Фонвизин в ремарках указывает, как следует произносить соответствующие реплики: «застыдьясь», «с презрением» (д. V, явл. 2), «с яростью», «осердясь» (д. V, явл. 3), «говорит, как суевер», «говорит, как ябедник и суевер» (д. II, явл. 3). На сцене играют в карты (д. IV, явл. 4), Бригадир угрожает сыну палкой (д. V, явл. 4). Словом, быт, обстановка занимают в «Бригадире» такое большое место, как ни в какой другой предшествующей русской комедии.

Но этим близость пьесы к действительности не исчерпывалась. Главным достоинством «Бригадира» было изображение не обстановки, а людей, русских бригадиров и советников в их домашней жизни. Сущность фонвизинского метода заключалась в том, что основой художественных образов являлись живые лица, «подлинники», как говорили в те годы, но изображенные не карикатурно-памфлетно, как у Сумарокова, Ф. Эмина и др., а художественно-обобщенно.

П. А. Вяземский в своей книге о Фонвизине, говоря о прототипах «Недоросля», указывал: «В „Бригадире“ есть тоже намеки на живые лица». ⁶¹ Сам же Фонвизин сообщил точные сведения только об одном прототипе в «Бригадире» — о «подлиннике» Бригадирши. Вспоминая о своем увлечении в студенческие годы «девушкой, о которой можно сказать: толста, толста! проста, проста!», Фонвизин продолжает: «Она имела мать, которую ближние и дальние, словом, целая Москва признала и огласила набитою дурую». Дочь, которая «умом была в матушку», скоро перестала интересоваться Фонвизина. «Как она мне уже надоела, — вспоминал писатель, — то часто вызывали мы к нам матушку ее от скуки для поговорки (для разговора, — П. Б.), которая, признаю грех мой, послужила мне подлинником к сочинению Бригадиршиной роли; по крайней мере из всего моего приключения родилась роль Бригадирши». ⁶²

Эти признания Фонвизина исключительно важны. «Подлинник» Бригадирши, мать толстой девушки, была всеми признана

⁶¹ Вяземский П. А. Фонвизин. СПб., 1845, с. 219. Вяземский отмечал, что в «Бригадире» есть намеки «между прочими на какого-то президента коллегии, который любил высокорослых и по росту определял подчиненных своих на места». В дошедшем до нас тексте «Бригадира» президент коллегии упоминается в самом начале пьесы, но без приведенных Вяземским подробностей. Возможно, ему был известен более полный текст комедии.

⁶² Фонвизин Д. И. Собр. соч., т. II, с. 89.

«набитою дурую»; такой, очевидно, она представлялась и Фонвизину в студенческие годы. В зрелом же возрасте, создавая образ Бригадирши, Фонвизин за внешностью «набитой дуры» увидел черты доброй, забитой женщины, жертвы грубого и косного окружения.

Несколько позднее, во время своего заграничного путешествия (1777—1778), касаясь в письме к графу П. И. Панину особенностей французской психики, Фонвизин сделал несколько замечаний, представляющих интерес в связи с его принципами изображения «характеров»: «Разум их (французов, — П. Б.) никогда сам на себя не обращается, а всегда устремлен на внешние предметы, так что всякий, обращая на смех другого, никак не чувствует, сколько сам смешон. Упражняясь весь свой век, можно сказать, не в себе, но вне себя, никто, следовательно, не проникает в подробность, а довольствуется смотреть на одну вещей поверхность, ибо познавать подробности невозможно, не рассматривая действий своего собственного разума, чтоб видеть, не ошибаюсь ли сам в моих рассуждениях».⁶³

Было бы непростительно пройти мимо только что процитированного отрывка, не вникнув в него, не уяснив, что здесь находится ключ к фонвизинскому методу: наблюдения над реальной действительностью не натуралистически переносятся в пьесу («одной вещей поверхностью»); драматург использует их, «проникая» в вещь «подробность» и «рассматривая действия своего собственного разума», т. е. проверяя свои выводы («не ошибаюсь ли сам в моих рассуждениях»). Это — можно без преувеличения сказать — начальные шаги русского критического реализма, дальнейшим развитием которого явился «Недоросль».

По сравнению с другими комедиями 1750—1760-х годов «Бригадир» при всей серьезности рассматриваемых в нем проблем представляет действительно смешную комедию, в которой, как верно сказал Новиков, «острые слова и замысловатые шутки рассыпаны на каждой странице».

Вопрос о «смешном» как составном элементе комедии постоянно привлекал внимание тогдашних драматургов. К середине XVIII в. уже строго различали комизм действия (то, что теперь называется комизмом положения) и комизм речей (теперь — комизм выражения). Большинство авторов, высказывавшихся по вопросу о «смешном», считали комизм действия высшей степенью веселости. Вот почему в большинстве тогдашних комедий герои часто дерутся, колотят один другого, падают, кривляются, «делают фигли», совершают подлоги, обманывают и т. д. «Бригадир» в этом отношении представлял заметное отклонение от современной ему практики. Хотя отдельные элементы комизма поступков персонажей в нем есть (Иванушка, «кобеняся, пьет чай»; Советница, «жемаяся, чай разливает»; Бригадирша мешает

⁶³ Там же, с. 474.

другим играть в карты, вмешиваясь в их игру, — д. IV, явл. 4), однако большее место в этой пьесе занимает комизм речей. На нем построены самые забавные и острые сценки «Бригадира», как например объяснения в любви Бригадира и Советницы, Советника и Бригадирши, Иванушки и Советницы.

Однако больше всего уделено в «Бригадире» внимания такому виду смешного, который представляет комизм отношений. С первого явления пьесы Фонвизин размещает осмеиваемых героев таким образом, что их отношения друг к другу сразу же приобретают комический характер. Смешно, что бурбон Бригадир влюбляется в пустую кокетку Советницу и видит «ума у нее целую палату»; смешно, что продувная бестия Советник, великий мастер толковать указы и, конечно, разбираться в людях, влюбившись в Бригадиршу, находит, что эта недалекая, только о деньгах говорящая и думающая женщина по уму «годится быть коллегии президентом». Смешно, что Иванушка, привезенный в деревню Советника как жених Софьи, влюбляется в ее мачеху, Советницу; нельзя упускать из виду, что подобная ситуация, позднее довольно часто встречающаяся в русских комедиях, в особенности в XIX в. (например, в «Ревизоре»), была применена впервые Фонвизиним именно в «Бригадире».

«Замысловатые шутки» комедии во многом зависят от интонации, в частности от пауз (например, в разговоре Советника и Бригадирши — д. II, явл. 3).

Художественные достоинства «Бригадира» заслоняют слабые стороны комедии — традиционное начало, исчерпывающе излагающее экспозицию, и морализующую концовку, не вяжущуюся с язвительным содержанием пьесы.

«Бригадир», появившийся в 1769 г. и тогда же сыгранный на сцене, был значительным событием не только в истории русской драматургии и театра. Его можно поставить в один ряд с «Трутнем», «Смесью» и «Адской почтой» — сатирическими журналами 1769 г., полемизировавшими по вопросу о взяточничестве с Екатериной II, издававшей журнал «Всякая всячина». Поэтому вовсе не случайно, что Новиков и в «Трутне» (1769, лист XVIII), и в «Пустомеле» (1770, июль) с похвалой отзывался о новой в то время комедии Фонвизина: прогрессивный лагерь в литературе считал «Бригадира» своим большим успехом.

В связи с этим нам необходимо остановиться на вопросе о театральных взглядах Н. И. Новикова, издателя «Трутня» (1769—1770), «Пустомели» (1770), «Живописца» (1772—1773) и «Кошелька» (1774) — журналов, уделявших внимание вопросам театра.

Взгляды Н. И. Новикова на театр заслуживают самого серьезного внимания при изучении истории русской комедии XVIII в. Новиков пользовался большим авторитетом среди тогдашних читателей, и влияние его на формирование общественного мнения той эпохи бесспорно.

Специальных работ, посвященных вопросам театра, у Новикова нет. Известно только, с его слов, что он собирался издать историю русского театра. Однако, несмотря на отсутствие у Новикова отдельных работ по театру, он в ряде статей в своих журналах, начиная с «Трутня» и кончая «Кошельком», либо затрагивал общие вопросы театра, либо давал оценки современным театральным произведениям. Новиков считал театр «истинною школою не только для молодых людей, но и для стариков, в которой нужные всем наставления преподаются». Об одном положительном герое своей повести «Историческое приключение» Новиков писал: «Не следовал он примеру молодых людей, которые в театр за тем только ходят, чтобы посмеяться; но, рассматривая с прилежанием, нужное замечал и по выходе исследовал сам себя, как строгой судья, не имеет ли какой слабости, которые того дня публично были осмеяны. Сим средством театральные позорищи обращал он в свою пользу».⁶⁴

В другом месте Новиков ставит вопрос о соотношении трагедии, комедии и «слезной драмы». При этом он говорит о значении каждого из этих жанров не от своего имени, а заставляет высказаться по этому поводу воображаемых авторов таких произведений. «Встречается со мною трагический писатель, он сочиняет трагедию и говорит: комедия развращает только нравы и научает порокам, а не исправляет оных, такие сочинения не только что бесполезны, но и вредны. Одна трагедия имеет свою целию добродетель и научает оной и самих царей. Какая завидная участь! Но читатель ему отвечает: ежели твоя трагедия хороша, то тогда услаждает она мои чувства и питает разум, но, однако ж, ведай, что до сея пищи охотников немного, — бедный автор! Писатель комедий говорит: трагедия показывает следы нравоучения тем людям, которые во оном не имеют нужды; обучать таких людей, кои или уже добродетельны, или не слушают его нравоучения, есть труд бесполезный. Напротив того, комедия приятным нравоучением и забавною критикою исправляет нравы частных людей, язвит пороки, не дает им усиливаться, искореняет их; словом, из всех театральных сочинений одна комедия полезна; но читатель ему говорит: знай, когда ты меня осмеиваешь, тогда я тебя пересмеваю, — бедный автор! Тут следует писатель, которой не сочиняет ни трагедий, ни комедий для того только, что сии роды сочинений очень стары; он охотник выдумывать новое и для того пишет сочинение в таком вкусе, которой слишком за две тысячи лет откинут, ему читатель отвечает: напрасно ты трудишься, ты очень... бедный автор!».⁶⁵

Кого бы конкретно ни имел в виду Новиков, рисуя образы «трагического», «комического» и «драматического» писателей, несомненно одно: он выражал здесь как свои, так и чужие взгляды.

⁶⁴ Сатирические журналы Н. И. Новикова, с. 259.

⁶⁵ Там же, т. 286.

Когда он заставляет автора трагедий высказываться против комедий, развращающих нравы, то речь идет не о комедии вообще, а о развлекательной комедии, с ее героями-повесами, с плутоватыми слугами, помогающими своим хозяевам обманывать простодушных и доверчивых красавиц, глупых мужей и недалеких родителей. А когда «писатель комедий» произносит похвалу пьесам данного жанра, он, как мы видим, выражает здесь мнение самого Новикова о театре и о комедии. Это становится особенно ясным из той характеристики, которую дает Новиков положительному герою своей повести: он «не прогуливал ни одного представления <...> одно только его удивляло, что почти всегда представляли *Привидение с барабаном, Скапиновы обманы, Лекаря поневоле, Жорж Дандина, Новоприезжих, Мнимого рогатого, Принужденную женитьбу* и подобные сим смешные комедии, и во время представления часто сердился, слыша беспрестанные рукоплескания и смех; но сего он решить не мог, не ведая истинной тому причины».⁶⁶

Все перечисленные Новиковым комедии воспринимались в 1760-х годах в качестве развлекательных. В подобной оценке их сходились даже люди, полемизировавшие друг с другом, как Новиков и Лукин. Последний, как уже указывалось нами, характеризуя развлекательный репертуар Всенародного театра типографских наборщиков 1765 г., назвал среди игранных пьес «Скупого», «Лекаря поневоле», «Генриха и Пернилли», «Новоприезжих» и «Чадолубие», а «Привидение с барабаном» — как пьесу, намеченную к постановке.

Таким образом, между позициями «трагического» писателя, отрицательно характеризующего комедию, и автора комедий, занимающего противоположную точку зрения, на самом деле нет никакого противоречия.

Нет противоречия и в их оценке трагедии. Панегирик трагедии, произносимый «трагическим» писателем, был необходим Новикову, чтобы подчеркнуть политическую направленность этого жанра, который «имеет свою целию добродетель и научает оной и самих царей». Отрицание же значения трагедии нужно было Новикову, чтобы показать наивность тех, кто верит в возможность «научения» царей добродетели: «обучать таких людей, кои или уже добродетельны, или не слушают его нравоучения, есть труд бесполезный».

Придавая большое значение театру вообще, Новиков полагал, что должен существовать особый театр для народа. Касаясь вопроса о репертуаре этого театра, в частности говоря о «комедиях для народа», Новиков излагал свою точку зрения в такой форме: «Нет нужды в том, что в них не будут сохранены феатральные правила, лишь бы замыкалось в оных нравоучение и почаще представлялись бы примеры, к подражанию народному годные:

⁶⁶ Там же, с. 259.

то есть добрый слуга, честный купец, трудолюбивый хлебопашец и сим подобные. Сие было бы весьма не худо».⁶⁷

Взгляды Новикова на театр и комедию отражали мнение передовой части русского общества последней трети XVIII в.; вместе с тем они в свою очередь оказывали влияние на формирование театральных воззрений у многочисленных читателей и зрителей.

Фонвизин, как мы знаем, был дружен с Новиковым со школьной скамьи и в сатирических журналах его принимал живое участие. Поэтому можно говорить не только об известной близости, но даже и об общности их театральных воззрений, отразившихся и в первой большой комедии Фонвизина.

«Бригадиром» Фонвизина, наиболее значительной пьесой конца 1760-х годов, мы заканчиваем историю развития комедии во второй половине этого десятилетия.

Только в 1764—1765 гг. началось «преложение» комедий на «русские нравы», но каких огромных успехов добилась русская драматическая литература за каких-нибудь пять лет! Из средства развлечения комедия стала большим и влиятельным фактом общественной жизни. Это признавали и сами авторы комедий. Так, в «преложенной» М. Поповым комедии «Притворный комедиант» Всеволод, которому по ходу пьесы нужно играть роль «притворного комедианта», произносит панегирик в честь комедии: «Комедия прекрасна есть, и я не нахожу в ней ничего достойного осуждения: она есть совершенное зеркало дуростей, в которое смотряся прилежно, можно сделаться разумным. Она исправляет нравы и приобретает юношеству украшение разума, вкус, вежливость. Подобно и действующий в оной с искусством может, как бы кто о том ни думал, хвалиться этим справедливо. И, наконец, комедия, счастливыми своими хитростями заставляет любить добродетель и гнушаться пороков, возбуждает в душах благородное чувство, исправляет недостатки, научает забавляя, во приятном поучении изобилует повсюду, и, сказать правду, она есть училище света».⁶⁸ Эта тирада говорит о комедии не как о чистом развлечении, а как об общественно-необходимом воспитательном средстве.

Русские комедиографы второй половины 1760-х годов ставят перед собой другие задачи, нежели переводчики 1757—1761 гг. Все чаще драматурги изображают «русские нравы», «русские характеры», при этом не только отрицательные, но и положительные. Это было очень важным шагом в изучении общества и его развития. Ераст из «Наказанной вертопрашки» Ельчанинова, Благоразумов из «Россиян, возвратившихся из Франции», Миловид из раннего «Недоросля» и Софья и Добролюбов из «Бри-

⁶⁷ Там же, с. 495.

⁶⁸ Попов М. Досуги, или Собрание сочинений и переводов, ч. II. СПб., 1772, с. 280.

гадира» Фонвизина — это не бледные схемы благородных и добродетельных персонажей, а первые попытки нарисовать подлинно положительных (в тогдашнем, конечно, понимании), связанных с русской действительностью героев.

Имело значение также и то, что комедия незаметно и чем дальше, тем явственнее переходила в «мещанскую драму», или «слезную комедию», и постепенно сливалась с нею. Параллельно с этим раздвигаются рамки социального охвата комедии: она не ограничивается одним только придворно-дворянским или столичнодворянским кругом, появляются картины из быта деревенских помещиков, из мира подьячих. Пока в комедии не изображается жизнь крестьян и купцов, но как эпизодические, а иногда и более активно действующие персонажи и они появляются в русской комедии второй половины 1760-х годов. Чувствуется, что в стремлении показать «нравы национальные» авторы комедий должны были обратиться к изображению этих, пока еще нетронутых областей русской народной жизни.

Наконец, не менее важно было еще одно достижение комедии этих лет: она включилась в политическую борьбу передовых русских людей с самодержавием и крепостничеством. Критика отдельных сторон русской общественной жизни — взяточничества, дурного судопроизводства, плохого воспитания, помещичьей жестокости — воспринималась как выражение недовольства политикой Екатерины II. Проблема сатирического изображения общества в одинаковой степени остро стояла в эти годы как в литературе, так и в театре, и прежде всего в комедии.



Комедия 1770-х годов. — Обличительная комедия 1772—1773 гг. — Комедия правительственной ориентации. — Усиление либеральных тенденций в комедии второй половины 1770-х годов. — Отражение в комедии новых литературных веяний. — Появление пьес с недворянской тематикой

Развитие русской комедии в 1769—1771 гг. несколько замедлилось. Объясняется это обстоятельство, по-видимому, тем, что с 1769 г. стала бурно расти и развиваться сатирическая журналистика, оттянувшая к себе писательские силы. Поэтому в 1769 г. появляются только те комедии, которые были задуманы и начаты в предшествующие годы («Подьяческая пирушка» А. О. Аблесимова, «Бригадир» Д. И. Фонвизина). В течение 1770 и 1771 гг., насколько можно судить по дошедшим до нас материалам, из заслуживающих внимания пьес вышли в свет или были представлены на сцене только драма «Благодеяния приобретают сердца» и переводные «слезные комедии»: «Евгения» Бомарше в переводе Н. О. Пушкинова, «Честный преступник, или Детская к родителям любовь» Фальбера в переводе И. А. Дмитревского и «Беверлей» Сорена также в переводе Дмитревского (эта последняя пьеса уже приходится на начало 1772 г.).

Кратковременный, но пышный расцвет сатирической журналистики в 1769—1772 гг. имел большое значение для развития русской литературы, а также и для истории театра, в частности комедии.

С 1771—1772 гг. комедия и возникшая в это время комическая опера стали усиленно разрабатывать те же основные темы, которые выдвинуты были во время полемике 1769 г. в сатирических журналах, также выступая против взяточничества, грабительства и цинизма подьячих-чиновников в городе и крепостнических порядков в деревне. Не желая вызывать цензурные осложнения, авторы комедий обычно относили фабулу произведений в более далекие времена, чаще всего в царствование Елизаветы Петровны, а если речь шла о событиях современных, то приурочивали их к самому началу царствования Екатерины и переносили действие в провинциальную глушь, куда, мол, не достигли еще

благотворные начинания 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 провозглашалась либеральная политика в настоящем и ближайшем будущем.

Потерпев неудачу в борьбе с обличительными тенденциями в журналистике, Екатерина решила выступить с оригинальными комедиями, поставив перед ними те же цели и задачи, какие за три года до того были намечены ею для «Всякой всячины». Она пишет ряд якобы «нравоописательных», а на самом деле сатирико-памфлетных комедий, в которых нападает на политических и литературных противников и пытается воздействовать в своих интересах на общественное мнение. Несмотря на художественную слабость комедий Екатерины, они представляют несомненный интерес с точки зрения истории этого литературно-театрального жанра в России. Их довольно долго переоценивали, приписывая им прогрессивное влияние; между тем Екатерина и здесь, как раньше в журналистике, возглавила реакционное направление. Окружавшие ее посредственные комедиографы либо разрабатывали те же темы, что и императрица, либо обращались к чисто развлекательной комедии.

Таким образом, в 1772—1773 гг., т. е. ко времени Пугачевского восстания, наметились два основных направления: комедия обличительная и комедия правительственной ориентации.

1

В сатирической журналистике 1769—1771 гг. 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 кругов от открытой общественной критики. Когда Херасков в своей комедии 1772 г. «Ненавистник» заставлял писака Бумагона говорить, что

Личные сатиры пасквилем здесь считают,

он, вероятно, имел в виду мнения екатерининского круга.

Вместе с тем, несмотря на борьбу Екатерины с сатирой «на лицо» в журналистике и в комедии, памфлетная разновидность обличительной комедии не исчезла и в 1770-х годах.

Продолжал свою драматургическую деятельность Сумароков, притом в памфлетном плане. К 1772 г. относятся три его коме-

дни, обычно печатающиеся в такой последовательности: «Рогоносец по воображению», «Мать — совместница дочери» и «Вздорщица».¹ Утверждать, что все они были написаны в 1772 г. и именно в указанной последовательности, данных никаких нет. Так были они напечатаны в изданном Новиковым «Полном собрании всех сочинений» Сумарокова, и какими соображениями руководствовался при этом издатель, сказать трудно; во всяком случае предшествующие комедии, напечатанные Новиковым в пятом томе сочинений Сумарокова, расположены с нарушением хронологии. По-видимому, все вышеперечисленные комедии были написаны в Москве, следовательно после 1769 г., когда Сумароков переселился туда из Петербурга. В комедии «Вздорщица» один из персонажей (Дурак) упоминает «конфидурацкую шапку», т. е. шапку-конфедератку, опять-таки позволяющую отнести эту комедию к началу 1770-х годов. Едва ли все комедии были написаны позднее 1773 г.

Все то новое, что дало направление Елагина—Лукина, все то свежее и оригинальное, что внес своим ранним «Недорослем» (если только он был известен в литературных кругах) и «Бригадиром» Фонвизин, все вообще новое, что наметилось в русской комедии на рубеже 1760-х и 1770-х годов, нашло отражение в трех последних комедиях Сумарокова. В этих пьесах он по-своему развил достижения нового направления. Не нужно забывать, что Сумароков был в то время все-таки самым крупным русским писателем, и, как ни ушли вперед молодые драматурги, его творчество не переставало быть современным. Вместе с тем три последние комедии Сумарокова не были простым повторением его прежних произведений в том же жанре, но представляли дальнейшее развитие его комедийной деятельности. Здесь тот принцип обобщения, который только намечался в комедиях 1750-х годов и который не получил полного развития и в его «комедиях о скупом» 1760-х годов, стал господствующим. В этих комедиях, правда, есть и памфлетность, и портретность, но уже не они играют первенствующую роль, а принцип обобщения.

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 явление. Характеризуя ту деревенскую глушь, в которой пришлось очутиться ее барышне Флоризе и ей самой, Ниса говорит: «Да и сами-то мелкие дворяня несносны» (д. I, явл. 12). Деревенский дворянский быт, невежество, тупость, обжорство, животность интересов «благородного сословия» показаны Сумароковым в этой комедии так ярко, что образы Хавроньи и Викула, а также Дворецкого, который был и приказчиком, и стряпчим, и псаломщиком, и цирюльником и отразил

¹ Об этих комедиях см.: Гуковский Г. А. Сумароков и его литературно-общественное окружение. — В кн.: История русской литературы, т. III. М.—Л., 1941, с. 405—408.

в своем языке все смененные им профессии, могут стать в ряд с лучшими созданиями русской комедии тех лет.

Затрагивается в «Рогоносце по воображению» — при этом впервые в комедии — и такой вопрос, как продажа крепостных. Впрочем, когда идет речь о продаже Нисы, Хавронья осуждает не продажу людей вообще, а то, что грешно «остолько взять за девку выводных денег» (д. III, явл. 1). Но и эта черта должна характеризовать «дикость» помещицы.

В Минодоре, героине комедии «Мать — совместница дочери», несмотря на подчеркнутую ее памфлетность и портретность, Сумароков опять-таки стремится дать обобщение. «Едакие ныне завелися барыни! — говорит слуга Барбарис. — Чтобы в посты не есть мяса, ето они наблюдают, а чтобы не любиться с чужими, о том они и забыли, будто разбойники: людей режут, а молока по середам не хлебают» (д. II, явл. 8).

Памфлетные комедии Сумарокова благодаря примененному им принципу обобщения приобрели бóльшую социальную остроту. В них он показывает как деревенское, так и московское дворянство с неприглядной стороны. «Новое», обещанное Екатериной, себя не оправдало: «Что ныне ни сделают, портится скоро», — так устами Дурака говорит пессимистически настроенный автор (явл. 13).

Принцип обобщения, и раньше намечавшийся у Сумарокова, окончательно оформился в его творчестве под влиянием достижений комедии 1760-х и начала 1770-х годов. Возможно, что Сумароков, когда писал «Вздорщицу», знал раннего «Недоросля»: в обеих комедиях есть общие элементы, например игра слов «клуб — клоп» (ср. во «Вздорщице» реплику Дурака в конце 2-го явления); возможно, что образ Дурака был навеян Сумарокову, помимо бытовых наблюдений, комедией М. И. Веревкина «Так и должно», в которой есть подобный персонаж. В «Рогоносце по воображению» одно место совершенно напоминает ненавистные Сумарокову «слезные комедии»; это монолог Нисы, начинающийся словами: «Плачь, Ниса! Плачь и рыдай, отчаянная Ниса!» (д. I, явл. 18).

Комедии Сумарокова начала 1770-х годов представляют, таким образом, значительный интерес. На старости лет, на закате своей творческой деятельности, Сумароков создал едва ли не лучшие свои комедии. Во всяком случае в отношении «Рогоносца по воображению» эти слова безусловно справедливы. Можно только пожалеть, что Сумароков «оставил Талию» для «прелюбезной своей Мельпомены» и, вернувшись в 1774 г. в последний раз к драматургической деятельности, написал ничего не прибавившую к его славе трагедию «Мстислав», а не обратился еще раз к комедии.

Обличая в своих последних комедиях дворянский быт, затрагивая попутно вопрос о продаже крепостных, Сумароков несомненно способствовал проникновению в общественное сознание

многих для того времени в высшей степени передовых идей. Как, например, злободневно должна была звучать перед самым началом Пугачевского восстания такая часть диалога помещицы Бурды и слуги Розмарина («Вздорщица»):

Розмарин. Когда бы вы изуродовали возницу, будучи лошадей, 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 неблагородного-то человека и лошади и разности-то немного.

Розмарин. Мы, сударыня, ни воронопегими, ни гнедопегими никогда не рождаемся, да все такими же шерстями, 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 титул, когда я лицом ко ставцу сесть не умею.

(Д. I, явл. 9)

Наряду с вопросами крепостного права затрагивает Сумароков в последних своих комедиях и старую в его творчестве, но очень злободневную в начале 1770-х годов тему о «приказных», подьячих и их плутнях (см. «Мать — совместница дочери», д. III, явл. 5).

Однако Сумароков учел не все достижения молодых драматургов: обстановка, в которой разворачивается действие его новых комедий, его не занимает. Во «Вздорщице» вообще нет указаний, где происходит действие, а в комедии «Мать — совместница дочери» об этом сказано предельно кратко: «Действие в Москве».

Но если Сумароков только мимоходом касался вопроса о чиновничестве, то в обличительных комедиях других авторов начала 1770-х годов эта тема явно выдвигается на первый план, привлекая к себе общественное внимание.

Наиболее интересна в этом отношении комедия М. И. Веревкина «Так и должно», впервые поставленная и изданная в 1773 г. и в следующем году напечатанная повторно. Известный до того в качестве директора Казанской гимназии и усердного переводчика преимущественно исторических трудов, Веревкин (1732—1795) выступил с этой комедией как оригинальный драматург.²

Комедия «Так и должно», которую автор в посвящении князю П. И. Репнину называет своим первым «драматическим покушением», представляет соединение обличительной комедии с комедией «слезной». Веревкин в посвящении утверждает, что «отличные действия добродетели, не токмо в самых их существах, но даже и в книгах описываемые и рукою искусного художника изображаемые», приводят «в приятный восторг, а нередко и самые извлекают

² Литературу о Веревкине см. в кн.: История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель. Сост. В. П. Степанов и Ю. В. Стенник. Под ред., с дополи. и предисл. П. Н. Беркова. Л., 1969. с. 237—239.

слезы, толико вкусные чувствительным сердцам». Комедия «Так и должно» «хотя в слабых весьма чертах, но замыкает, однако же, в себе, — по мнению Веревкина, — сии божественные действия чело­веков». Таким образом, он выдвигает в качестве основной цели своей пьесы эстетическое воздействие нравственной идеи на зри­теля и читателя. Самое заглавие пьесы тоже нравоучительно: «так и должно» поступать каждому.

Комедия Веревкина построена для своего времени очень зани­мательно. Молодой офицер Доблестин приезжает из-за границы в «один из самых отдаленнейших от столицы городов», где живет со своей бабушкой его невеста Софья. Самодурка-бабушка готова придраться к любому поводу, чтобы не выдать внучку за Дoble­стина. Когда все как будто улажено, молодой Доблестин неожиданно узнает в колоднике, просящем милостыню на пропитание, своего дядю, старшего Доблестина, который находился в течение двадцати лет в турецком плену и по возвращении на родину был посажен в тюрьму как беспаспортный бродяга и самозванец. По­трясенный трагической судьбой дяди, молодой Доблестин добива­ется освобождения несчастного старика и намеревается разделить с ним свое имение. Когда он сообщает об этом в присутствии дяди бабушке своей невесты, Афросинье Сысоевне, последняя отказыва­ется дать согласие на брак Софьи и Доблестина. Старший Дoble­стин умоляет племянника отменить свое решение, молодой Дoble­стин не соглашается, хотя и заявляет, что «лишение обожаемой невесты» будет стоить ему жизни. Происходит мелодраматическая сцена, которая производит сильное впечатление на невесту Дoble­стина Софью:

Софья. Боже мой! какие нежные чувствования сердец... Любовь и почтение мое к ним над благопристойностию превозмогают. (*К старому Дoble­стину*). Простите дерзости, неприличной моему состоянию, что я вмеша­ваюсь в ваш спор, который, по справедливости, сражением добродетелей на­звать можно, и возьму сторону вашего племянника.

(Д. V, явл. 3)

Софья угрожает бабушке неповиновением. Конфликт разреша­ется предложением молодого Доблестина выдать за него Софью без всякого приданого. Жадная Афросинья Сысоевна дает на это свое согласие.

В нашем изложении была выделена только «чувствительная» сторона комедии Веревкина, которая, должно быть, очень отвечала вкусам театралов тех лет, когда подобные пьесы вызывали восторги и слезы взволнованного и растроганного зрительного зала. Но в пьесе имелась и обличительная тенденция — автор показывал, кому вверены за пределами столицы административная и судебная власть. «Боже мой! — восклицает молодой Доблестин, столкнув­шись с бессердечием воеводы Протазана Бессчетного.³ — И этакому

³ Слово «бессчетный» обычно употреблялось в сочетании «бессчетный дурак», т. е. «непроходимо глупый человек».

скоту поручено наблюдение законов!... и от его безмозгой головы зависят внутреннее целого уезда благочиние и порядок!» (д. IV, явл. 3).

Веревкин подчеркивает обобщающий смысл образа воеводы Протазана, как и в дальнейшем образов подьячего Урыва Алтынникова и мелких хищников — урядника Сморчкова и рассыльного Крысина.

Насколько важное значение придавал Веревкин обличительному элементу в своей комедии, можно заключить из того, что, нарушая обычное тогда требование единства места, он переносит все четвертое действие из квартиры Афросиньи Сысоевны в «судейскую комнату», где воевода Протазан и подьячий Урыва Алтынников исполняют служебные обязанности. По своей обличительности четвертое действие комедии Веревкина — несомненно явление исключительное. Воевода, засыпающий под чтение дел секретарем; «покорнейшее доношение», в котором перечисляются вопиющие преступления Протазана и Алтынникова; комментарии к этому «доношению» со стороны Урыва Алтынникова, советующего послать секретарю провинции «его благородию» Обиралову «поклон», т. е. значительную взятку, и считающего, что «страшен сон, да милостив бог» (явл. 1); отношение Протазана Бессчетного и прочих подьячих к просителям — все это показано на сцене с безусловным мастерством и производит большое впечатление.

Обличительный эффект этого действия комедии «Так и должно» был несомненно большой. Недаром в предисловии к комедии «Воспитание», вышедшей в 1774 г., драматург противоположной, правительственной ориентации Д. В. Волков счел нужным язвительно полемизировать с Веревкиным. Публике, заявляет он с негодованием, «надобно всегда нечто новое и чрезвычайное, как например представить гражданский суд и смеяться над оным <...> Чем больше все и каждый должны почитать законы и хранителей оного (оных?), тем паче ласкается наше самолюбие, когда видим, что они подвергаются осмеянию. Рассудите сами <...> не прекрасное ли это позорище, как воеводская канцелярия, в которой воевода на судище своем дремлет, а секретарь перед ним плутни свои в очках читает? Ей (публике, — П. Б.) надобно всегда нечто удивительное».

Даже «Драматический словарь», обычно не останавливавшийся на идейной стороне перечисляемых театральных произведений, говоря о комедии Веревкина, счел нужным — через пятнадцать почти лет после ее издания — сказать: «Критика на нравы национальные заслуживает внимание и притом приносит пользу с нравоучением и забавою».⁴

Несомненно, Веревкин понимал силу своего обличения и поэтому принял обычные в то время меры предосторожности. Действие, как мы уже отметили выше, происходит «в одном из самых отдаленнейших от столицы городов», приурочено оно к началу цар-

⁴ Драматический словарь. М., 1787, с. 135.

ствования Екатерины. В «покорнейшем доношении в Провинциальную канцелярию» упоминаются официальные бумаги от 31 февраля (!) и 1 апреля 1761 г., т. е. написанные в последние месяцы царствования Елизаветы (характерен здесь и сам выбор дат!). Старый Доблестин рассказывает, что вернулся из плена «при самом почти начале благословенного нынешнего царствования» — очевидно, в середине 1762 г. Грозьа подьячему Урываю, молодой Доблестин восклицает: «Довольно потерпело человечество от шильничеств тебе подобных. Но знай, что настали ныне совсем иные годы. Тюрмы, наказания и самые казни для одних только вашей братии криводушников страшны, а для невинности, сколь бы раздранными ни покрыта она была рубищами, открыт стал доступ и к самому престолу» (д. IV, явл. 3). Веревкин, видимо, хотел всем этим отвести возможные обвинения в сгущении красок; смысл этих предосторожностей ясен — автор как бы старается убедить: положение в провинциях ужасное, но виновата в этом не высшая власть, к которой доступ всегда возможен, а бессовестные и жадные чиновники. Но, с другой стороны, мысль о необходимости в каждом отдельном случае добиваться справедливости «у полножья престола», проводимая в «Так и должно» и совпадающая с такой же точкой зрения Фонвизина в «Бригадире», свидетельствовала о том, что Веревкин понимал безнадежность борьбы с разветвленным бюрократическим аппаратом, состоящим из Протазанов, Урываев и Обираловых.

Веревкину была ясна тесная связь между провинциальным дворянством и подьячими типа Урыва Алтынникова. Старуха Афросинья Сысоевна с большим почтением отзывается о подьячем: «он человек деловой»; величает она его по имени и отчеству — Урываем Титычем Алтынниковым. В то же время в комедии дается понять, что, покупая «в противность указов» «находящиеся между владельцами в спорах земли и людей на вывоз», Урыва Алтынников сам становится помещиком, и, следовательно, этим самым опять-таки подчеркивается общность интересов провинциального дворянства и чиновничества.

Пьеса Веревкина несомненно служила свидетельством недовольства определенных слоев русского общества правительственной системой Екатерины II и, таким образом, несмотря на все оговорки, сделанные автором, может быть причислена к обширной сатирической литературе этих лет.

В 1773 г. была напечатана комедия «Самохвал», принадлежавшая М. И. Прокудину (173?—1804), плодовитому, но малозаметному писателю второй половины XVIII в.⁵ Пьеса Прокудина (чаще он писал свою фамилию «Пракудин») по своему характеру близко подходит к последним комедиям Сумарокова. Несомненно, что основа ее памфлетна, но в ней есть элементы собщения; сближает

⁵ О Прокудине см. анонимную статью в «Русском биографическом словаре» («Притвиц—Рейс»). СПб., 1910, с. 47—48. См. также: Описание дел архива Министерства народного просвещения, т. II. Пг., 1921, с. 50—51, 62.

«Самохвала» с сумароковскими комедиями и устаревшая уже к этому времени манера называть действующих лиц частично античными именами и частично русскими. Так, главный герой комедии зовется Самохвал (ср. Чужехват, Кашей, Бурда), имя его ключницы — Акулина, слуг зовут Прозор и Пройдох, а остальных персонажей, «соседственных дворян Самохвалу», — Фарзес, Менандр, Ликандр, Эномедр; имя молодого столичного дворянина, приехавшего в уезд, — Филомед.

Содержание этой растянутой комедии крайне несложно. Помещик Самохвал, злой, скупой, хвастун, сплетник и любитель тяжёб, приглашает к себе на именинный обед Филомеда, хвастает своим мнимым богатством и якобы прекрасным хозяйством; мимоходом он клеветает на одного из своих соседей, говоря, что тот распространяет о приезде Филомеде дурные слухи. Когда собираются гости, между ними и хозяином возникает перебранка, кончающаяся дракой. Во время спора гостей с Самохвалом полностью обнаруживается вся гнусность его характера. К отмеченным выше чертам Самохвала присоединяется ещё его глубокое и, так сказать, принципиальное невежество. Когда один из гостей (Фарзес) упрекает его в том, что он ничему не учит своих детей, Самохвал говорит: «Что за науки! Я сам ничему не учен и ничего более не читал, как Бову Королевича и Еруслана Лазаревича, да вить живу» (д. III, явл. 1).

Цель своей комедии Прокудин видел в том, чтобы показать без прикрас, в настоящем свете подлинные нравы деревенских дворян. По-видимому, по мнению современников, он справился со своей задачей хорошо: несомненно как ответ на обличительную пьесу Прокудина была написана анонимная комедия «Соседний праздник», изданная гораздо позднее, в 1783 г.; почти сохраняя сюжетную схему «Самохвала», она представляла отношения между помещиками в самом благодушном виде, а самих помещиков изображала как милейших людей.

К числу комедий обличительного характера должна быть отнесена «Свадьба господина Промоталова» (1774). Автор ее скрылся под инициалами «Л. Т.». Н. М. Петровский высказал предположение, основанное на сходстве этого криптонима с начальными буквами имени и фамилии малоизвестного писателя XVIII в. Луки Татищева, что последний является автором данной комедии.⁶

О Луке Татищеве известно очень немного. О нем упоминает только Новиков в «Опыте исторического словаря о российских писателях» как о секретаре Коллегии иностранных дел в 1772 г. и авторе оды на смерть графа Воронцова.⁷ Дальнейшие библиогра-

⁶ Петровский Н. М. Библиографические заметки о русских журналах XVIII века. — ЖМНП, 1898, № 1, отд. 2, с. 99.

⁷ Ефремов П. А. Материалы для истории русской литературы. СПб., 1867, с. 105. Ода, которую упоминает Новиков, называется «Ода на кончину графа М. Л. Воронцова, последовавшую 1767 года» (М., 1767), см.: Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII в., т. III. М.,

фические сведения позволяют идентифицировать этого писателя с Лукой Ивановичем Татищевым-Шубским, дожившим до начала XIX в.⁸

Если «Самохвал» Прокудина представлял продолжение и завершение сумароковской линии в истории русской комедии, то «Свадьба господина Промоталова» является дальнейшим этапом развития лукинской линии. Пьеса Л. И. Татищева, как установлено библиографами прошлого столетия, представляет «преложение» комедии д'Аленваля «Школа мещан». В пьесе д'Аленваля высмеивались мещане, лезшие в родство с дворянами; в русской же комедии в аналогичном положении оказались провинциальные дворяне Слабоумовы, желавшие породниться с «придворным человеком», господином Промоталовым, чтобы через его посредство получить доступ в придворное общество. Степаниде Сидоровне Слабоумовой и ее дочери-невесте Акулине Авдеевне противостоят брат Степаниды Сидоровны, Агафон Сидорович (странным образом носящий также фамилию Слабоумов), и жених Акулины Авдеевны — Аверкий Артемьевич Простяков. В то время как женщины в «Свадьбе господина Промоталова» представляют неразумное начало и стремятся во что бы то ни стало устроить свадьбу Акулины с Промоталовым, дядя Слабоумов с первых же явлений пьесы настойчиво твердит пословицу: «Знай сверчок свой шесток» (д. I, явл. 4). Простякову, скромному и искренне любящему Акулину, автор противопоставляет придворных господ — Промоталова, Вертопрахова и Пустомелева. Противопоставление это проводится на всем протяжении пьесы.

Сатирически изображается в комедии Татищева как претенциозность дворянской провинции, так и (пожалуй, даже с большей силой) развращенность и цинизм придворных. В «Свадьбе господина Промоталова» показывается безразличность взглядов и поведения придворных щеголей, вертопрахов, мотов и т. д., осмеивается язык петиметров с их склонностью (едва отмеченной в других пьесах) «чertyхаться».

Напротив того, исконное провинциальное дворянство изображается автором с особой теплотой и сочувствием. Несмотря на то что дядя Акулины носит фамилию Слабоумов, он является главным положительным героем и верно оценивает безрассудство сестры и племянницы, наглость придворной компании и достоинства честного Простякова. Это видно из пространного монолога:

Слабоумов. Пускай господа придворные ищут себе придворных и жен, а нас, деревенских дворян, оставьте в покое. Они люди лукавые, а мы чисто-

1966, с. 212. Граф М. А. Воронцов был начальником Луки Татищева по Коллегии иностранных дел.

⁸ О Луке Татищеве см.: Рогожин В. Н. 1) Указатель к «Опыту российской библиографии» В. С. Сопикова. Исправленное и дополненное издание. СПб., 1908, с. 188 (Л. Т.), 189; 2) Дела Московской цензуры в царствование Павла I, вып. 1. СПб., 1902, с. 15—16; Всеволодский В. Н. История театрального образования в России. СПб., 1913, с. 239.

сердечны; они любят роскошь, мотовство, праздную жизнь, а мы — постоянство, умеренность и труды; они пренебрегают нами и считают, что крестьянин — самая последняя тварь на свете, крестьянин с себя хоть кожу продай, да оброк заплати, а мы крестьян любим и считаем их себе товарищами, бережем их, как глаза. Муж с женою по-придворному живет, как кошка с собакой, да в этом и стыда никакого не почитают, а мы живем дружелюбно и согласно, хотя побранимся, да не разойдемся. У нас за Серпуховым разведись-ка муж с женою, так везде пальцами указывать станут, да и поп в церковь не пустит. О, если б теперь я увидел господина Промоталова, не посмотрел бы ни на его чин, ни на его знатность; я бы его все ему выпел, узнал бы, каков я: на правду-та слов мало, мы хоть деревенские жители, да рассудок имеем.

(Д. II, явл. 13)

Развязка в комедии Татищева, как и во многих других пьесах этого жанра в XVIII и даже XIX в., происходит с помощью письма, врученного не по адресу: Промоталов отправляет к своему приятелю-графу приглашение на свадьбу, в котором издевательски описывает свою будущую родню; письмо это скороход по ошибке вручает невесте Акулине, и дядя Слабоумов читает его вслух. На семейном совете решено наказать обманщика таким образом: в рядную запись, которую прочитывает в последнем явлении стряпчий, вносится имя не Промоталова, а Простякова, и Промоталов, надеявшийся женитьбой на богатой невесте поправить свои более чем расстроенные дела (это и было причиной того, что он собирался «войти в гнусную, подлую и мерзкую родню»), оказывается одураченным. Но он не унывает и со своими приятелями, приглашенными на несостоявшуюся свадьбу, отправляется в «публичной маскарад», чтобы там отужинать, — «там беспримерно весело будет».

Еще схематично изображающая русскую жизнь, комедия Л. И. Татищева близка по тематике и социальной направленности к передовым сатирическим журналам 1769—1774 гг., особенно к «Трутню» и «Живописцу» Новикова. Но это правильно только в отношении сатирической линии данной комедии. Что же касается линии положительной, идеализирующей «деревенских дворян», то здесь, конечно, Татищев искажает реальную действительность. Достаточно напомнить рассуждения Агафона Слабоумова о любви помещиков к крестьянам, о товарищеских отношениях с крестьянами и о том, что помещики берегут крестьян, как глаза, — рассуждения, звучавшие совершенно несвоевременно в 1774 г., в разгар восстания Пугачева.

И все же, несмотря на эту идеализацию, «Свадьба господина Промоталова», как сатира на придворное дворянство, должна занять соответствующее место среди обличительных комедий начала 1770-х годов.

Пьесы эти, как будет показано ниже, вызвали со стороны правительственного лагеря комедии-опровержения, свидетельствовавшие, что обличительное направление стало силой, не считаться с которой было уже нельзя.

Несмотря на успешные результаты ведущихся при Екатерине II войн, внутреннее положение в стране было крайне неблагоприятным и вызывало общественное недовольство. Стремясь оправдать свою политику, Екатерина в 1772 г. решила выступить как автор комедий. Первой из них была комедия «О время!», игранная в начале 1772 г. (о первом ее представлении упоминает Новиков в посвящении «Живописца» Екатерине, подписанном 12 апреля 1772 г.).

Главная героиня этой пьесы, г-жа Ханжахина, постоянно брюзжит на современные порядки, выражая недовольство действиями правительства. «Я не знаю, для чего правительство не запрещает таким бедным жениться. Да полно что? Нынече и ни в чем смотретья-та нет; да и кому смотреть?», — говорит она в одном случае (д. I, явл. 5).⁹ «Надлежало бы правительству-та сделать такое учреждение, чтобы оно вместо нас людей-та бы наших при женитьбе снабжало», — замечает она в другом (д. I, явл. 2).

Не уступают Ханжахиной в критике порядков и ее сестры, г-жа Вестникова и г-жа Чудихина. Из рассказа г-жи Вестниковой видно, что она очень долго ехала к сестре, потому что и кучер был пьян, и экипаж был не в порядке; однако себя, как хозяйку, Вестникова виновной и не думает считать: «Уж я думала, что севодни и до тебя не доеду. Два раза спало колесо; два раза бурые лошади выпрягались, а серые, посклизнувшись, упали. Да полно, в том не кучер виноват. Полиция, слава богу! Полиция ничего не смотрит. Улицы так склизки, так скверны, что и ездить нельзя» (д. I, явл. 8). Когда ей пытаются возразить, она настойчиво продолжает: «Да и ни в чем ныне смотрения нет. О какие нынеча времена! Что-та из этого будет!» (там же).

Вестникова распускает нелепые слухи о наводнении в Петербурге, о царящем там голоде: «Во всем недостаток, ни о чем ни правительство, ни полиция и никто не думает» (д. I, явл. 9). Фразу из письма, в которой сообщается о подготовке к масленице «крутых гор», Вестникова истолковывает как намек на готовящийся переворот.

Суверная Чудихина во всем винит просвещение: «Чем нынече позабавиться, вить и так в бесконечной живем скуке и печали, таки нигде радости-та нынеча не увидишь! С тех пор как свет совсем стал превратен и науки-та чужие враг к нам принес, так все стало и дурно, а время-то бестолково» (д. III, явл. 3).

Изображая своих противников в карикатурных образах Ханжахиной, Чудихиной и Вестниковой, Екатерина подчеркивает, что все это люди старого поколения, люди, родившиеся еще в петров-

⁹ Комедии Екатерины II цитируются по изданию: Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями акад. А. Н. Пыпина, т. I. СПб., 1901.

ские времена, отсталые, неспособные понять новые веяния и новые требования. Современное поколение представлено в екатерининской комедии положительными персонажами — Непустовым и служанкой Маврой. Непустов, например, на рассказ Вестниковой о «крутых горах» возражает таким образом: «Все пустое, сударыня: гора как гора, и всякую масленицу бывает; а ваша мнимая гора, кроме мыши, ничего не родит. В прежние времена за болтанье дорого плачивали: притупляли язычок, чтоб меньше он пустого бредил, а ныне благодарить вам бога надобно, что уничтожают этикие бредни. Разумно бы и с нашей стороны было, если б мы сами себя от глупостей, а паче от несбытных затей и новостей воздерживали» (д. I, явл. 9).

Должно быть, первая комедия Екатерины в тех кругах, против которых она была направлена, воспринималась как вызов; в Ханжахиной, Вестниковой и Чудихиной находили какие-то черты конкретных людей.¹⁰

Своими противниками императрица считала всех, у кого было собственное мнение и кто осмеливался выступить с предложениями государственных реформ. Против них и направлена вторая комедия Екатерины, поставленная на сцене Придворного театра 27 апреля 1772 г. и озаглавленная «Именины госпожи Ворчалкиной».

Продолжая нападки на «недовольных», Екатерина не ограничивается на этот раз изображением своих противников из лагеря «стариков» (в новой комедии их представляет хозяйка дома, носящая выразительную фамилию — Ворчалкина), но выводит «фрондеров» и другого типа — петиметра Фирлюфюшкова, чванящегося своей знатностью Спесова, прожектера из прожившихся купцов Некопейкова, промотавшегося бездельника Геркулова. К галерее отрицательных типов этой комедии должна быть присоединена и «петиметерка» Олимпияда, пользующаяся хорошо уже известным в сатирической литературе середины XVIII в. жаргоном щеголей и щеголих («ужась», «ах, уморишь», «беспримерно», «болванчик» и т. д.). Все эти персонажи рисуются в подчеркнuto карикатурных тонах и с явной тенденцией вызвать к ним неприязнь зрителя и читателя.

Лагерю своих противников Екатерина противопоставляет положительных персонажей в лице благоразумных Дремова, Таларикина и Гремухина, скромной и умной Христины, рассудительной служанки Прасковьи и честного и толкового слуги Антипа.

¹⁰ В «Библиографическом и хронологическом указателе материалов по истории театра в России в XVII и XVIII вв.» В. Н. Всеволодского-Гернгросса (Сборник Историко-театральной секции Наркомпроса, т. I. Пг., 1918, статья 8, с. 53) указана одноактная ненапечатанная комедия 1789 г., озаглавленная: «Подсмеянный советодатель, соч. Ханжахина». К сожалению, наши розыски этой комедии не имели успеха. Выбранный автором псевдоним позволяет предположить, что эта комедия явилась откликом на пьесу Екатерины «О время!».

Такое обилие действующих лиц в данной комедии сюжетно не оправдано. Некоторые из них, как например Некопейков и Гремухин, совершенно лишние в пьесе. Но чувствуется, что для Екатерины в данном случае важно было не соблюдение принципов сценичности и художественной логики, а политическая полемика: с каждым из отрицательных персонажей комедии у императрицы были связаны какие-то определенные неприязненные ассоциации, которые современникам были, конечно, понятнее, чем нам; с каждым из отрицательных персонажей она сводила какие-то счеты.

Все же иногда удается проникнуть в замысел Екатерины. Так обстоит, например, дело с Некопейковым. Биография его дана довольно подробно: это купец, нечестно ведший свои дела, объявивший себя банкротом, а затем, после того как его «из полиции выпустили» и он стал «свободен и безденежен», принявшийся «писать проекты» (д. I, явл. 5). В продолжение всей комедии Некопейков, не связанный непосредственно с сюжетом пьесы, носится со своими смехотворными проектами — «о учреждении почты на голубях», «о употреблении крысыных хвостов с пользою», «о действии морем и сухим путем противу зингорцов», «о извозе зимою в степных местах на куропатках, где их много», «о построении секретного флота» и, наконец, «как поправить судебные места и господ судей». Трудно сказать, почему именно эти «проекты» Некопейкова приведены в «Именинах госпожи Ворчалкиной» и именно в такой последовательности. Возможно, что некоторые из них, например об использовании крысиных хвостов, об извозе «на куропатках» и, пожалуй, о действии «противу зингорцов», — просто образцы тягеловесного остроумия Екатерины. Что же касается последнего проекта — «как поправить судебные места», то за ним, по-видимому, стоит нечто более серьезное.

В конце февраля или в начале марта 1768 г., во время действия «Комиссии для сочинения Нового уложения», профессор Московского университета С. Е. Десницкий представил Екатерине любопытный проект реформы государственного устройства России. Проходивший курс юридических наук в Глазго и хорошо ознакомившийся с социально-политической литературой Запада, Десницкий, движимый патриотизмом, по возвращении в Россию (1767) решил применить свои знания на пользу родной стране. Проект его носил название «Представление о учреждении законодательной, судительной и наказательной власти в Российской империи». Кроме основного «Представления», в проекте Десницкого имелись еще четыре приложения, в совокупности охватывавшие все стороны государственного устройства. Екатерина, незадолго до этого написавшая «Наказ», ставивший те же цели, правильно восприняла проект Десницкого как выражение недовольства «Наказом» и как мнение о неспособности «Комиссии для сочинения Нового уложения» решить вопрос о переустройстве государственных порядков. Совершенно понятно, что «Представление» Десницкого возмутило Екатерину, и оно было отвергнуто: больше ста лет оно пролежало без

движения в архиве и только в 1905 г., когда на него впервые было обращено внимание русских историков, увидело свет.¹¹ Проект Десницкого представляет значительный интерес, как ранняя попытка внести поправки буржуазного характера в дворянскую государственную систему.¹²

Ознакомившись с проектом Десницкого, Екатерина, по-видимому, затаила обиду и при случае, изображая своих недоброжелателей в «Именинах госпожи Ворчалкиной», вспомнила и Десницкого. Избегая точной портретности (против которой, как будет показано несколько ниже, она возражала), Екатерина все же дала понять, кого она имела в виду в лице Некопейкова.

В «Представлении» Десницкого раздел, посвященный законодательной власти, кончается рассуждением об обязанностях гражданина по отношению к отечеству. Приведем в качестве примера следующий отрывок, в котором осуждаются «удаляющиеся от сенаторского звания»: «За непростительный грех поставляется у народов, если кто, живучи в отечестве, независим себя от оногo считает. Благоденствия и злоупотребления всяк должен помнить те только одни, которые простираются до целого отечества, которому всяк одолажается за все, что только имеет у себя. Верный отечества сын, когда проливает свой пот и свою кровь за целость отечества, чрез такие свои услуги он только то отдает, что долг велит отечеству. Оно его рождает, воспитывает и кормит за то. Оно своею святостью прав защищает его от домашних обид и своею силою и оружием от неприятельских нападений. Отечество делает его знаменитым и доставляет его к месту, чести и достоинству. Оно награждает его заслуги и отомщает его обиды, и, наконец, как усердствующая мать к детям, оно старается утвердить его благополучие столь непоколебимо, сколько возможность смертным дозволяет счастливым быть. Того ради всяк позванный и выбранный на такую должность сколько в совести обязуется служить при оной целому отечеству, — сие и доказывать больше излишним покажется».¹³

¹¹ Десницкий С. Е. Представление о учреждении законодательной, судительной и наказательной власти в Российской империи. Сообщил Александр Успенский. СПб., 1905. С некоторыми сокращениями перепечатано в «Избранных произведениях русских мыслителей второй половины XVIII века» (т. I. М., 1952, с. 292—332).

¹² Анализу вклада С. Е. Десницкого в русскую науку посвящена статья М. Загрядского «Общественно-политические взгляды С. Е. Десницкого» (Вопросы истории, 1949, № 7, с. 101—112). В дополнение к приведенной в этой статье библиографии о Десницком укажем следующие работы: Троян Н. С. Е. Десницкий. Из истории безбожной мысли в России. — Безбожник, 1940, 8 декабря; Sacke Georg. Die Moskauer Nachschrift der Vorlesungen von Adam Smith. — Zeitschrift für Nationalökonomie, Wien, 1938, Bd. IX, N. 3, S. 351—356. Интересные суждения о Десницком см. во вступительной статье И. Я. Щипанова в «Избранных произведениях русских мыслителей второй половины XVIII века» (т. I, с. 30—31, 66—75). Новейшую литературу о С. Е. Десницком см. в кн.: История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель.

¹³ Десницкий С. Е. Представление о учреждении... с. 8.

Некопейков в екатерининской комедии также постоянно твердит о пользе отечеству: «Я надеюсь в скором времени всем помочь и сделать отечеству услугу» (д. II, явл. 7); «Чудо, у всех в голове свое, а об отечестве никто и не думает» (д. III, явл. 12); «Я не шатаюсь; а здесь я для блага общего, благополучие отечества меня здесь привязывает» (д. V, явл. 5).

Особенно интересны следующие реплики Некопейкова. Рассказывая Прасковье, что Геркулов побил Фирлюфюшкова за невозвращение долга, Некопейков с возмущением говорит: «До какого состояния дошло наше государство! всякой сам управляет. Всякой думает древним правом мышц доставлять себе суд и расправу. Мне неотменно надобно сочинить проект к отвращению подобных не порядков <...> Вот еще какая причина! дворянина за то бить, что он слова не сдержал...» (д. IV, явл. 12).

Возможно, вся эта тирада Некопейкова является шаржированным изложением заключительной части раздела «Представления» «о судительной власти», где Десницкий настаивает на избавлении дворянства от общих публичных телесных наказаний: «Последнего офицера если наказать палкою и шпагою, в таком случае он скажет, что палкою скотину, а шпагою офицера бьют; что самое есть довольным доказательством всей отменности, надобной благородным в наказании перед подлостью (простым народом, — П. Б.): то есть благородных можно штрафовать, в ссылку сылать и смертно казнить, только не шельмовать».¹⁴

О тождестве Некопейкова с Десницким — по крайней мере в сознании Екатерины — свидетельствует и следующий ответ Некопейкова на вопрос Прасковьи, имеет ли он достаточно способностей: «Благодарю бога! я имею способность: люди-та только слепы, и правительство не хочет только пользоваться таким человеком, каков я. Из моей головы вышла едакая куча (указывает) выдумок, которые все на листах большой александрийской бумаги написаны; так можно ль столько написать, не имея мозгу?» (д. IV, явл. 12). Рукопись «Представления» Десницкого вместе с четырьмя приложениями занимает 66 страниц, причем, как указано в ее описании, «формат — лист; бумага — белая английская»,¹⁵ т. е. та, которая обычно называлась в XVIII в. александрийской.

Все это показывает, что Екатерина, выводя на посмеяние своих политических противников, как правило, не стремилась к полной памфлетной портретности, и ее персонажи сохраняли черты сходства с несколькими «прототипами».

Выше было отмечено, что «Именины госпожи Ворчалкиной» связаны по замыслу с комедией «О время!». В самом деле, в первом же действии (явл. 7) Ворчалкина, когда собираются к ней гости, заводит разговор о том, что «злые люди» не дают житья им, «бедным старухам»: «сделана камедь нам в ругательство». Она

¹⁴ Там же, с. 15.

¹⁵ Там же, с. 1.

жалуется, что в комедии этой представлены ее сватья и кума («да-тыки точнешенько тут описаны»). Один из гостей, благовоспитанный и умный Таларикин, говорит: «Если вы о новой комедии говорите, то и я могу вас об ней уведомить. Я был, как ее представляли. Смеялись очень много, для того что смешные в ней характеры. Но я не знаю, на кого тут мечено было. Сочинитель этой комедии хотел вывести на театр три порока и вывел в образе трех женщин. Одна была скупая, другая — взбалмошная вестовщица, а третья — суеверка».

Заключительные слова Таларикина как бы подводят итог всем суждениям о новой комедии и несомненно выражают позицию самой Екатерины в этом вопросе: «Комедия представляет дурные нравы и осмеяет то, что смеха достойно, а отнюдь лично не вредит никого. Потому, если б я приметил в ней себя самого представленна и узнал бы чрез то, что смешное во мне есть, то б я старался исправиться и победить мои пороки. Не сердился бы я за это, но, напротив того, почитал бы себя обязанным». На это Ворчалкина резонно замечает, что его никто не трогает и потому он и относится так спокойно к этому вопросу.

Вся эта сцена безусловно связана с общественными толками по поводу комедии «О время!». Вместе с тем здесь продолжается старый спор о пределах сатиры, о сатире «на порок» и «на лицо». Новым и весьма существенным фактом является указание Дремова, что касаться конкретных личностей было запрещено: «вить за тем смотрят». Это свидетельство самой Екатерины многое объясняет в развитии русской комедии 1770-х годов, а также в истории русской литературы и журналистики того времени.

Еще одна любопытная черта, роднящая «Именины госпожи Ворчалкиной» с комедией «О время!» и другими произведениями Екатерины, заключается в том, что наряду с благонамеренными дворянами — Дремовыми, Таларикиными и прочими — в пьесе выступают в качестве положительных персонажей лица «из народа» — слуги Прасковья, Антип, Дворецкий. Это объясняется очевидным желанием Екатерины показать, что народ хорош, умен и толков, а «недовольные» — это необразованные, своекорыстные дворяне.

К первой из только что рассмотренных комедий Екатерины тесно примыкает ее комедия «Госпожа Вестникова с семьею», тоже написанная в 1772 г. В ней осмеивались слухи о каком-то антикатерининском заговоре, может быть связанном с совершеннолетием Павла Петровича. Екатерина желала подчеркнуть, что эти вздорные разговоры ведутся не заслуживающими доверия лицами, вроде достаточно осмеянной «взбалмошной» Вестниковой, а исходят они от сплетницы торговки Терентьевны, которая и сама боится возможных последствий своей болтовни.

Основная задача комедии «Госпожа Вестникова с семьею» показать, что поведение «недовольных» в быту проявляется в дурном воспитании своих детей (у Вестниковой дочь — дурочка),

в тиранстве по отношению к домашним, в постоянных жалобах на то, что все кругом их обижают.

Борясь при помощи комедий с «недовольными», Екатерина стремилась расширить галерею осмеиваемых противников. Эту задачу решала комедия «Передняя знатного боярина», представленная 18 сентября 1772 г. Сюжета комедия эта не имеет; в ней — возможно, под влиянием «Щепетильника» Лукина — изображаются просители разных наций и общественных состояний, толпящиеся в передней знатного боярина Хрисанфа. Сам боярин, однако, даже не появляется на сцене, но не потому, что автор хочет его осмеять за это, а потому, что цель комедии показать, кто такие эти просители.

«Экие люди! — говорит слуга Хрисанфа, Михайла. — <...> Никто их желаний перечить не может, а тем меньше нелепых прихотей. Ни мы их просим, ни мы за ними посылаем, а они всегда здесь...» (явл. 1). Далее Михайла положительно характеризует своего господина: «...он честной человек, я его люблю за то и вечно служить ему хочу». Затем слуга вновь ополчается против просителей: «С ума сводит меня эта саранча, которая, не звана будучи, к нам налетает <...> и, нанося нахальством своим нам скуку, нас же часто бранит, когда не по их прихотям делается».

Среди просителей, посетивших переднюю Хрисанфа в это утро, находились русские — вдовы Меремиды и Претантена, старуха-пьяница Выпивайкова, доносчик Уртелов, щеголь Перилов, сутяга Тефкин, а также иностранцы — барон фон Доннершлаг, француз Оранбар и «турецкой дворянин» Дурфеджибасов. Характерно, что все русские просители, кроме добровольного доносчика Уртелова и сутяги Тефкина, выражают недовольство текущей войной, т. е. войной с Турцией. Нового при сопоставлении с уже разобранными комедиями Екатерины эти персонажи «Передней знатного боярина» не дают. Больше значение имеют образы просителей-иностранцев, в которых Екатерина, по-видимому, желала изобразить определенных конкретных людей. Вероятно, в Оранбаре объединены черты ряда французов, приезжавших в Россию в конце 1760-х — начале 1770-х годов, в частности видного экономиста Мерсье де ла Ривьера, прибывшего в Петербург по приглашению Екатерины для консультации по делам Комиссии 1767 г. и вызвавшего недовольство императрицы своей медлительностью. После неудачной поездки в Россию Мерсье де ла Ривьера называли в литературных кругах «беднягой Солоном», имея в виду крушение его законодательных планов.¹⁶

¹⁶ О Мерсье де ла Ривьере и его отношении к России см.: Бильбасов В. А. Никита Панин и Мерсье де Ла Ривьер. — Русская старина, 1891, № 11 и 12; Biographie universelle, vol. XXXVI. Paris et Leipzig, [S. a.], p. 87—88; Andreea F. Katharina II und Mercier de la Rivière. — Zeitschrift für osteuropäische Geschichte, 1912, № 2, S. 204—232; Larivière Ch. Mercier de La Rivière à Saint-Petersbourg en 1767. — Revue de l'histoire littéraire de la France, 1894, t. IV, p. 581—602 (перепечатано в кн.: Larivière Ch. La France et la Russie au XVIII^e siècle. Paris, 1909, p. 71—134).

Возможно, что в бароне Доннершлагге отразились черты принца Генриха Прусского, дважды приезжавшего в Россию в самом начале 1770-х годов.

Турецкий дворянин Дурфеджибасов — это, по-видимому, кто-то из семьи крымских ханов Гиреев, находившихся в то время в вассальной зависимости от Турции.

Идея комедии «Передняя знатного боярина» изложена, как всегда у Екатерины, в заключительных словах выражающего мнение автора слуги Михайлы. Обращаясь к другому слуге, Михайла говорит: «Смотри, чтоб между сора не вымести иногда и алмаза; выметай бережно, иногда и то случится, что между пыли и драгоценные попадают вещи, подобно, как и между вышедшими теперь отсюда бывают и такие, кои не с пустяками, но от крайней приходят сюда нужды. Кто просит справедливого, я рад тому обон двери отворить. Помогать достойным людям есть каждого гражданина долг» (явл. 8).

Таким образом, последние слова Михайлы раскрывают смысл комедии «Передняя знатного боярина»: Хрисанф — это Екатерина, и она не отрекается помогать тем, кто этого достоин, а «саранча» заслуживает только публичного осмеяния.

В несколько раз упоминавшейся нами статье М. М. Хераскова «Рассуждение о российском стихотворстве», вышедшей во французском переводе в том же 1772 г., что и комедии Екатерины, мы находим следующее: «Не так давно безымянной сочинитель по заслугам снискал похвалы общества за комедии свои, из коих первая названная *О время!* уже играна и напечатана; драмы сего сочинителя, суть числом пять, писаны прозою».¹⁷ Таким образом, у нас есть авторитетное свидетельство современника, что в 1772 г. Екатериной было написано пять комедий. Четыре из них рассмотрены выше; что же касается последней, то с ней произошло некоторое недоразумение. В 1772 г. она опубликована не была, а в 1786 г. в двенадцатом томе «Российского феатра» после титульного листа «Невеста-невидимка. Комедия в одном действии. Сочинена в Ярославле» была напечатана другая комедия Екатерины, заглавие которой известно по хранящейся в Государственном архиве копии этой пьесы; копия писана рукой И. П. Елагина и носит название «Вопроситель». Однако из этой «странной ошибки», как охарактеризовал данный факт А. Н. Пыпин, обративший на него внимание при издании драматических сочинений Екатерины,¹⁸ вовсе не следовало, что комедию «Вопроситель» должно отнести к числу пяти, написанных Екатериной в 1772 г. По нашему мнению, комедия «Вопроситель» относится к более позднему времени, именно к 1783 г., и связана с известным эпизодом в журнальной деятельности Фонвизина, напечатавшего в этом году в издававшемся Екатериной «Собеседнике любителей российского слова»

¹⁷ Литературное наследство, № 9—10, М., 1933, с. 294.

¹⁸ Сочинения императрицы Екатерины II. . . , т. I, с. 246.

знаменитые «Вопросы сочинителю Былей и небылиц». Но об этом будет сказано в девятой главе.

Если же мы обратимся к комедии «Невеста-невидимка», опубликованной только в академическом издании сочинений Екатерины,¹⁹ то станет очевидно, что это именно и есть пятая комедия 1772 г. И имена действующих лиц (Варчков—Ворчков, Умкина, Соскин и т. д.), и круг идей (Умкин недоволен тем, что при всех его отличных качествах те, коим надлежало их приметить, «худо умеют людей избрать и из них делать употребление» — д. I, явл. б), и рассеянные в пьесе намеки — все это связывает «Невесту-невидимку» с предшествующими четырем комедиями 1772 г.

В литературе, посвященной драматическим произведениям Екатерины, отмечено, что комедия «О время!» представляет не оригинальную пьесу, а «преложение» популярной в середине XVIII в. комедии Геллерта «Die Betschwester» («Богомолки»)²⁰. При этом исследователи, желая подчеркнуть литературные заслуги Екатерины, утверждали, что основным свойством ее пьес было якобы «их кровное родство с окружающей жизнью». Изучение истории русской комедии показывает, что ничего нового и оригинального драматические произведения Екатерины не внесли. Опираясь на некоторые достижения прогрессивной русской комедии, Екатерина лишь использовала их в своих политических целях. Обличительная комедия начала 1770-х годов развивалась независимо от ее комедий.

Выступление Екатерины II как автора комедий получило своеобразный отзвук в сатирической журналистике. Комедия «О время!» дала Новикову юридическое право начать издание наиболее резкого из его сатирических журналов — «Живописца». В ловко построенном посвящении Новиков подчеркивал сатирическую инициативу Екатерины, выступал как якобы ее последователь и, таким образом, ставил свое издание как бы под защиту самой императрицы.

«Посвящение» на первый взгляд производит впечатление полной искренности. Однако внимательное чтение позволяет уловить за выражением почтения иной смысл. По-видимому, Новиков отдавал себе отчет в том, что сатира Екатерины продиктована определенными «пристрастными» соображениями и направлена не против тех, кто этого заслуживает: «Взгляните беспристрастным оком на пороки наши, закоренелые худые обычаи, злоупотребления и на все развратные наши поступки; вы найдете толпы людей, достойных вашего осмеяния, и вы увидите, какое еще пространное поле ко прославлению вашему осталось. Истребите из сердца своего вся-

¹⁹ Там же, т. III, с. 93—154.

²⁰ Чебышев А. А. Источник комедии императрицы Екатерины II «О время!». — Русская старина, 1907, № 2, с. 389—409; Prohazka D. Die Vorlage zur Komödie «O время!» von Katharina II. — Archiv für slavische Philologie, 1908, Bd. XXVII, S. 563—577.

кое пристрастие, не взирайте на лица: порочной человек во всяком звании равного достоин презрения <...> Вы первой достойны показать, что дарованная вольность умам российским употребляется в пользу отечества».²¹

Комедия Екатерины послужила образцом для нескольких пьес правительственной ориентации, как например комедий «Воспитание» и «Народное игрище», увидевших свет в 1774 г.

Автором первой источнки XVIII в. называют Дмитрия Васильевича Волкова (1717—1785), крупного придворного деятеля времен Елизаветы и Петра III, в начале царствования Екатерины ушедшего в отставку. В 1774 г. анонимно выходит в свет приписываемая ему комедия «Воспитание», снабженная большим предисловием, построенным в форме письма к некоему «государю» — по видимому, к издателю (пьеса напечатана в арендовавшейся в то время Н. И. Новиковым типографии Московского университета). Это предисловие в дальнейшем, при переиздании «Воспитания» в 1787 г., не перепечатывалось и поэтому обычно историками литературы и театра в расчет не принималось, о чем приходится пожалеть, так как оно достаточно интересно.

Письмо-предисловие написано от лица человека, которому приятель, «препровождаящий ныне жизнь свою в таком уединении», что его почитали затворником, якобы прислал сочиненную им комедию. Отправляя свое произведение автору письма-предисловия, сочинитель предоставлял последнему самому решить судьбу комедии: отдать ее в театр, либо напечатать, либо, наконец, «определить в такое ж затворничество, в каком сочинитель сам». Однако автор предисловия, по его словам, не осмелился взять на себя окончательное суждение о достоинстве присланной ему пьесы: «Рассудил я посоветовать с такими людьми, кои чаще моего театр посещают, следовательно, по мнению моему, лучше, нежели я, о театральных сочинениях судить могут, дабы так и поступить, как они присудят». Результаты этих консультаций со «сведущими людьми» были неблагоприятны для сочинителя комедии. Знатоки нашли его произведение неудачным: «Комедию его никогда играть не станут. Во-первых, она очень велика, потом много очень долгих монологов, а это для актеров крайне трудно или и весьма несносно. Наконец, решительным определением все утвердили, что сия комедия, если б и представлена была, будет освистана». Аргументируя такие суждения по поводу присланной на отзыв комедии, «сведущие люди» якобы сказали, что «публика здесь любит совсем другие представления: ей надобно, чтоб явлению на театре были кратки и переменались ежеминутно, а без того все задремлют; ей надобно всегда нечто новое и чрезвычайное». Далее следуют в форме похвалы нападки на современные пьесы, в том числе на «Так и должно» Веревкина (об этом уже говорилось выше),

²¹ Сатирические журналы Н. И. Новикова. Ред., вступит. статья и комментарий П. Н. Беркова. М.—Л., 1951, с. 283.

на «Рогоносца по воображению» и «Димитрия Самозванца» Сумарокова. Вообще же «сведущие люди» якобы упрекали автора новой комедии за серьезность ее содержания: «... у него надобно знать всю географию и историю, чтоб разуместь только, о чем он говорить хочет».

Этот отзыв о комедии автор предисловия, по его словам, не замедлил сообщить своему приятелю-затворнику, надеясь, что тот перестанет обращаться к нему с подобными просьбами. Однако сочинитель оказался столь тщеславным, что потребовал незамедлительного напечатания своей пьесы: «Он, несмотря на предсказанную ему опасность, лучше хочет быть освистан, а, может быть, еще и бранен и ругаем, нежели не выдать в свет своей комедии». В своем ответном письме сочинитель, как сообщает автор предисловия, писал: «Описанные вами, по мнению знатоков, пороки моей комедии отчасти справедливы: я и сам их усматривал». Он говорил, что мог бы в свое оправдание привести аналогии в творчестве Мольера и Дедуша, однако не в этом дело: несмотря на множество очевидных ему самому погрешностей комедии, «как-то: негладкость слога или некоторые небрежения грамматических и риторических правил», несмотря на то что «хотя бы неопровергаемо» ему доказано было несоответствие содержания («материи») его пьесы театральным требованиям, он решительно настаивает на опубликовании своего сочинения. «Я и на то сердиться не стану, — писал автор комедии своему московскому приятелю, — буде мне без брани только докажут, что и рассуждения мои о любви к отечеству несправедливы, а тем одним доволен буду, когда разумнейшим и просвещеннейшим людям подам случай и повод опровержением моих правил сделать прямое и отечеству полезное о воспитании юношества понятие». В заключение своего письма сочинитель комедии прибавил, что отчасти его удерживает опасение, «чтоб разбросанные» им «по местам невинные шутки не принял кто-либо на свой счет», но он надеется, что этого не будет: «... я о всех тех, кто мою комедию читать будет или ее увидит, такого почтительного мнения, что и подумать не смею, чтоб в невинных шутках похотели они искать причину к ябеде; а еще меньше верю, чтоб они все такого вкуса были, каковы ваши приятели, с которыми вы советовали».

Столь категорически выраженное желание автора комедии заставило его приятеля отослать пьесу в типографию с просьбой, «скорее и сколько можно с меньшими погрешностями напечатать».

Литературный характер данного предисловия совершенно очевиден: если бы это было реальное деловое письмо к содержанию типографии, оно не могло бы увидеть свет при произведении, автор которого называется тщеславным и представлен упрямым чудачком, не считающимся с мнением театральных знатоков.

Таким образом, Д. В. Волков в своем предисловии подчеркивал, что пьеса его направлена против того течения в современной ему комедии, которое представлено именами Веревкина («Так и

должно») и Сумарокова («Рогоносец по воображению»). К этим указанным в предисловии пьесам должно присоединить и «Бригадира» Фонвизина; ироническое упоминание о нем мы находим в самом «Воспитании»: в беседе с пустоголовым щеголем Махаловым-младшим центральный герой пьесы, Добромysl, произносит: «Знаю я, что весьма опасно всегда говорить про одно, тотчас для тебя одного весь бригадирский чин обругают и на театр выведут» (д. III, явл. 4).

Вероятно, это одна из «невинных шуток», о которых говорил Д. В. Волков в конце предисловия. Нам неясны причины включения ее в текст комедии, притом без всякой логической связи с темой разговора и без какого бы то ни было — прямого или косвенного — отношения к сюжету пьесы. Несомненно, однако, то, что объектом нападок Д. В. Волкова были наиболее значительные комедии обличительного направления. Уже своим предисловием автор противопоставлял «Воспитание», как комедию с положительной программой «любви к отечеству», всему обличительному направлению, подрывавшему якобы уважение к судебным инстанциям, к военному сословию и т. д.

Но обратимся к самой пьесе. Автор был прав, характеризуя в предисловии комедию как произведение, обладающее рядом сценических погрешностей. Она действительно очень длинна, изобилует пространными монологами, иногда даже больше чем в две страницы. К этому надо прибавить необычную для комедий того периода длину явлений; так, все первое действие, занимающее 15 страниц (текст напечатан мелким шрифтом), состоит из трех только явлений; в V действии 3-е явление занимает 13 с половиной страниц, ровно столько же, сколько остальные три явления этого действия. Если действие вообще мало характерно для комедий середины XVIII в., если «разговоры» в произведениях этого жанра были вообще основной формой развития комической интриги, вращавшейся обычно вокруг брака «любowników», то в пьесе Д. В. Волкова эта «разговорность» доведена, пожалуй, до предела. Вместе с тем в «Воспитании» есть и сюжет, но настолько статичный и плохо слаженный, что это является значительно большей погрешностью, чем «негладкость слога или некоторые небрежения грамматических и риторических правил», наличие которых признавал сам автор.

Приведем краткое содержание комедии Д. В. Волкова. Дело происходит в Москве в доме Добромысла, богатого и знатного, но сейчас находящегося уже в отставке дворянина. Его сыновья со славою погибли на войне, защищая родину. Добромysl безутешен и просит свою дочь Софью «перенять на себя долг» самого Добромысла и всего его рода по отношению к государю и отечеству, т. е. «служить им вечно», и долг этот «заплатить с достоинством». Свою туманную просьбу отец поясняет предложением Софье выйти замуж за такого человека, который будет удовлетворять его, Добромысла, требованиям и который будет иметь

такие же взгляды на обязанности и долг дворянина. Оказывается, Добромysl давно уже обещал своему старому приятелю Махалову отдать Софью замуж за его сына, молодого Махалова, получившего, по словам родителей, прекрасное воспитание в Париже и затем путешествовавшего для довершения образования за границей. В дальнейшем, однако, выясняется полное несоответствие воспитания молодого Махалова идеалам Добромысла. Софья после первого же свидания с намеченным ей женихом склонна отказать ему, но отец просит ее «не торопиться как теперь, так и впредь делать о ком-либо решительное заключение» (д. II, явл. 6). Следующее свидание еще более убеждает Добромысла и Софью в том, что молодой Махалов — жених неподходящий, но отец все еще просит не торопиться с окончательным выводом. В это время к Добромыслу приезжает засвидетельствовать свое почтение полковник, также носящий фамилию Добромysl, сын соседа и дальний родственник хозяина дома. Молодой человек производит самое благоприятное впечатление на Добромысла и Софью, его взгляды на обязанности дворянина по отношению к государю и отечеству удивительным образом совпадают с принципами Добромысла, и последний, забыв свои же наставления дочери «не торопиться как теперь, так и впредь», не спросив даже у гостя, женат ли он, нет ли у него невесты, «без всех окрестностей» предлагает ему жениться на Софье. И молодой Добромysl, и Софья, как и следует ожидать, немедленно дают свое согласие. В последнем, пятом действии разоблачается негодность воспитания молодого Махалова, и его отец, вдруг сделавшийся благоразумным, просит Добромысла помочь ему перевоспитать сына. Впрочем, сам молодой Махалов заявляет, что намерен пойти в экономические казначеи — намек не совсем понятный, по-видимому связанный с какими-то событиями тех лет, может быть, с растратами или чем-нибудь подобным в Коллегии экономии. Это, очевидно, опять «невинная шутка».

Ходульность и надуманность содержания очевидны. Но для автора важна была возможность разными способами высказать свои взгляды. Смысл слов Добромысла перекликается с идеей добродетельного Дремова в «Именинах госпожи Ворчалкиной» Екатерины II: каковы бы ни были заслуги дворянина, он сам обязан всем государю. «Как степень, на которую род наш возведен, и богатство, которым дом наш изобилует, происходят от щедроты монаршей за службы отца моего и деда, то и почитаю, что обязан я и государю и отечеству служить вечно, а отцу и деду быть подобным, сколько можно», — так говорит Добромysl в самом начале пьесы (д. I, явл. 1).

Но Д. В. Волков согласен с Екатериной не только в вопросе о том, что дворяне полностью зависят от милостей своего монарха; подобно императрице Волков выступает и против «недовольных». Мотив этот, правда, не развит в «Воспитании» в такой мере, как в комедиях Екатерины, но все же он присутствует в комедии

Так, на пошлые комплименты молодого Махалова Софья отвечает: «Государь мой, мне ничего нет скучнее, как слышать из „Тысячи <и> одной ночи“ выкраденные уверения любви, нет напротиву того и ничего утешительнее, как слушать рассуждения моего родителя; они всегда основательны и наставительны, кто хочет ими пользоваться. Дельные его размышления не суть дерзновенные критики на дела правительства, коих причины, намерения и основания и самые обстоятельства редко нам бывают известны; таких критиков он сам ненавидит и от них удаляется» (д. III, явл. 4).

Комедия называется «Воспитание», и в ней все время речь идет о том, каково должно быть настоящее дворянское воспитание; в лице молодого Махалова показываются отрицательные плоды заграничного воспитания. Между тем Софья в разговорах со служанкой Марьей, а иногда и в других случаях обнаруживает, на наш взгляд, странные в устах благовоспитанной девушки грубость и резкость. «Кой черт тебе сделалось, разве так-та слушают?», — спрашивает она Марью (д. I, явл. 3); «Маша, ты хочешь меня взбесить. Черт ли тебя спрашивает, нарочно ты сюда вошла иль не нарочно» (д. II, явл. 7). Это «чертыхание» невольно обращает на себя внимание. Очевидно, такая манера разговаривать казалась естественной как Добромыслу, так и самому автору комедии, для которого дворянское воспитание ограничивалось самыми общими принципами. Главное, по Волкову, это воспитание верноподданных, преданных монарху людей, воспитание, ставящее своей целью подготовку опоры трона и обращенное против всех «недовольных», против всякого рода «обличителей».

Издавая свою комедию, Д. В. Волков подчеркнул, что она сочинена в 1774 г. Вероятно, в ней больше откликов на современность, чем это представляется нам сейчас. Надо полагать, что сцена с полковником Добромыслом, который после ранения собирается снова идти на войну, была направлена по адресу тех, которых осмеяла в «Передней знатного боярина» Екатерина и которые твердили о непопулярности войны с Турцией.

Несмотря на угрозы «сведущих людей», комедия Д. В. Волкова была поставлена. По указанию «Драматического словаря», она была представлена «в первый раз на Московском театре». Тот же источник дает и краткую оценку комедии: «Сия пиеса наполнена многими нравоучениями, приносящими любопытным не только удовольствие, но и пользу».²² В устах А. Анненкова, автора «Драматического словаря», это несомненная похвала. Значительно строже отнесся к комедии Д. В. Волкова Сумароков, назвавший ее в эпиграмме «Окончится ль когда парнасское роптанье» (IX, 178) «драмой скаредной», что на языке «отца российского театра» было равнозначно со словом «гнусный». Представитель обличительной комедии иначе и не мог отнестись к ли-

²² Драматический словарь, с. 33.

тературному и политическому единомышленнику Екатерины, к тому же задевавшему его, Сумарокова, новые произведения.

В том же 1774 г., что и «Воспитание», была опубликована еще одна комедия — упомянутое выше «Народное игрище». Пьеса эта была напечатана в шестом, седьмом и восьмом листах новиковского журнала «Кошелек». Публикуя эту комедию, Новиков поместил перед ней небольшое предисловие, в котором сообщил, что пьеса «прислана ему от неизвестной особы» при письме, содержание которого он кратко передает так: «В письме уведомляет он (автор «Народного игрища», — П. Б.), что по случаю был в публичном феатре, видел на оном представляемые де Тушевы и другие комедии; он находит сии комедии для народа малополезными; сообщает пространно мнение свое о комедиях, каковые должны представляться на феатре народном, и обещает несколько таковых сочинить, чтобы сия народная забава сколько-нибудь обращалась в их пользу. На первой же случай, по мнению его, должно было сочинить пьесу, которая бы главною своею целию имела народную забаву, для чего просит он о напечатании в листах моих сего „Народного игрища“. Уважая основательность и справедливость его мнения, я решился сделать ему сие угождение».²³ Далее Новиков выражает желание, чтобы неизвестная особа, приславшая пьесу, «устояла в своем слове» и сочинила еще несколько комедий для народа.

До «Народного игрища» ни в одном сатирическом журнале драматические произведения не печатались. Когда А. Аблесимов настаивал в 1769 г. на напечатании своей комедии на страницах «Всякой всячины», редакция этого журнала резонно заметила, что подобные пьесы по своему объему не подходят для «еженедельных листов». Чем же вызвано было изменение позиций в этом вопросе Новикова? Что заставило его отодвинуть все остальные материалы, имевшиеся в его распоряжении, даже те, которые требовали продолжения, а взамен поместить только что («на прошедшей неделе», как сам он сообщает) полученную комедию, притом еще неизвестной особы? У нас нет никаких конкретных данных по этому вопросу, и мы можем только указать, что в литературоведении издавна сложилось прочное убеждение, что «Народное игрище» было прислано в «Кошелек» именно из екатерининского окружения. Так, В. П. Семенников высказал предположение, что автором «Народного игрища» была княгиня Е. Р. Дашкова.²⁴ Отсутствие каких-либо положительных указаний

²³ Сатирические журналы Н. И. Новикова, с. 495 (здесь же текст комедии — с. 495—504).

²⁴ Семенников В. П. Русские сатирические журналы 1769—1774 гг. Разыскания об издателях и их сотрудниках. СПб., 1914, с. 58. См. также: Истомин К. К. Пародийная комедия М. И. Веревкина «Именинники». — В кн.: Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934, с. 269; Макаров М. Н. Екатерина Вторая, императрица русская, на поприще драматическом. — Репертуар и пантеон, 1844, кн. I, с. 179.

в самом «Кошельке» и в последующей литературе по этому вопросу не позволяет нам ответить утвердительно. Но кто бы ни был действительным автором «Народного игрища», очевидно одно: это было лицо из придворного круга. Во всяком случае нельзя делать Новикова ответственным за взгляды, проведенные в этой навязанной ему пьесе.

«Народное игрище» — в высшей степени антихудожественное произведение, с грубо крепостнической тенденцией, утверждавшее, что у идеального помещика все идет хорошо. Напечатанная в 1774 г., в разгар Пугачевского восстания, анонимная комедия представляла как бы предметный урок элонравным дворянам, но средствами не сатиры, а идиллии. Автор дает совет помещикам организовывать свои отношения с крепостными крестьянами по примеру старого Толстосума.

Называя свою комедию «Народным игрищем», анонимный автор показывал тем самым, что настоящие народные игрища ему были хорошо известны. Почему же, если он считал, что «де Тушевы и другие комедии» являются неподходящим репертуаром для «феатра народного», он не находил нужным оставить «простому народу» его традиционные игрища? Почему «неизвестная особа» специально «сообщала пространно мнение свое о комедиях», какие должны представляться в театре для народа? Очевидно, что и старые народные игрища автор пьесы признавал не соответствующими своим воззрениям на театр.

В самом деле, что представляли собой народные игрища? Это были сатирические пьески, зло и по-народному остроумно высмеивавшие глупого барина, всегда одурачиваемого хитрым крестьянином; это были резкие насмешки над боярином-воеводой, взяточниками-подьячими, попами, купцами и т. п. Иными словами, репертуар подлинных народных игрищ был по своим тенденциям диаметрально противоположен дворянско-охранительным комедиям Екатерины II, Д. В. Волкова и других писателей этого круга. Таким образом, анонимный автор «Народного игрища» не мог быть доволен фольклорной частью «феатра народного» и свою пьесу противопоставлял не только комедиям Детуша, но и традиционным игрищам. Но притягательную силу их для народного зрителя он знал, понимал и ценил и поэтому — несомненно в своих пропагандистских целях — назвал свое произведение «Народным игрищем».

В письме «неизвестной особы» обращает на себя внимание еще одна деталь. Говоря о своем посещении театра и в дальнейшем о пьесах для народа, автор «Народного игрища» в первый раз называет этот театр «публичным», во второй — «народным». К какому театру относятся эти определения? Прежде всего, конечно, не к Российскому театру, который всегда именовался «придворным» и который безусловно не преследовал цели служить «народной» забаве. Кроме того, нельзя забывать, что Российский театр, после короткого периода, когда билеты продава-

лись любому желающему (впрочем, «господские и протчие гражданские служители в ливреи ни без билетов, ни с билетами впущены не будут» — гласили афиши тех лет), с 1760 по 1783 г. был театром закрытого типа, билеты в который распределялись Придворной конторой «по чинам». Таким образом, тот театр, «публичный» и «народный», который имел в виду автор «Народного игрища», был другой театр — не придворный Российский.

Речь здесь идет о том «публичном» театре, который был организован по указу Екатерины от 9 июня 1773 г., за несколько месяцев до начала восстания Пугачева. Императрица приказывала «в здешнем городе сделать публичное русское комедиальное зрелище, как оное и прежде было, которое и производить в построенном для каруселя месте, и для представления оных (так!) построить театр и комедиантов нанять, и на все то, равно же если потребно будет в каруселе починка, то и на починку деньги держать из наличных в полиции, подлежащих до штатс-конторы доходов».²⁵

Находящиеся в данном указе слова «публичное русское комедиальное зрелище, как оное и прежде было» свидетельствуют о том, что речь здесь идет не о каком-либо театре, который должен был заменить придворный Российский театр, а о другом, предназначенном для посещения «простого народа», которому в придворный театр доступ был запрещен.

Сведения об этом театре сохранил (очевидно, на основании устного предания) Н. И. Греч. В его статье «Исторический взгляд на русский театр до начала XIX столетия» сказано следующее: «После бывшего в 1766 году большого каруселя перенесен был построенный для того большой амфитеатр в Коломну; на оном представлялись там разные народные игрища. (Сии игрища начинались в четыре часа пополудни. Актерами были типографские наборщики, переплетчики и другие мастерские люди. Накануне представления они сговаривались между собою о содержании и ходе пьес. За каждое представление получали они от полиции по полтине на человека. Зрителей всегда было множество, не только простого народа, но и порядочных людей. За вход не платили ничего; зато иногда случалось, что дождь разгонял и действующих, и зрителей)».²⁶

Из сжатого и не особенно отчетливого рассказа Н. И. Греча с несомненностью явствует, что «Карусельный театр» являлся либо

²⁵ Полное собрание законов Российской империи, т. XIX. СПб., 1902, с. 773 (№ 13993). П. А. Арапов в «Летописи русского театра» (СПб., 1861, с. 85—86) приводит неточную дату указа об открытии русского публичного театра. Вообще сведения Арапова о петербургских театрах этого времени неточны и сбивчивы.

²⁶ Греч Н. И. Исторический взгляд на русский театр до начала XIX столетия. — Альманах «Русская Талия». СПб., 1825, с. 15. Эта статья перепечатана потом без каких-либо изменений в «Сочинениях» Греча (т. III. СПб., 1855).

прямым продолжением известного нам Всенародного театра 1765—1766 гг., о котором в свое время писал Лукин, либо подражанием последнему.

Что в «Народном игрище» имеется в виду именно «Карусельный театр», свидетельствует следующий разговор крестьянина Глеба со слугой молодого Толстосума Василием:

Г л е б. А мы вам повеселим, вить и у нас в деревне есть удалые головы.
В а с и л и й. То-то нам и надобно.

Г л е б. А коли-ста прикажешь, так и комедь сломаем. . .

В а с и л и й. Какую?

Г л е б. Таковую же-ста, как и в Питере играют в Курасели: куда, парень, там сколько народу собирается, што и видима с невидимым. Да, правда, что и есть чего смотреть: так мудрено говорят, што и боже упаси. . .

В а с и л и й. Такие комедии для нас не годятся; мы гораздо лучше сделаем, когда соберем игрище; вам веселее будет, а нам приятнее.

(Явл. 7)

Таким образом, не остается сомнений, что «неизвестная особа» имела в виду «Карусельный театр», в известной мере связанный с Всенародным театром 1765 г.

Сообщая, что в «Карусельном театре» шли комедии Детуша, «неизвестная особа» подтверждает наше предположение о связи этого театра с Всенародным. Вместе с тем выступление автора «Народного игрища» против репертуара «Карусельного театра» косвенно являлось запоздалым ответом Лукину и его предположениям о дальнейшем развитии народного театра. Мы не знаем, какие пьесы Детуша ставились на сцене «Карусельного театра». Во Всенародном же театре 1765 г. из пьес Детуша не шла ни одна, но актеры собирались разучивать «Привидение с барабаном», пьесу не типично детушевскую, комедию развлекательного, а не «слезного» характера. Возможно, что в начале 1770-х годов на сцену «Карусельного театра» проникли другие комедии Детуша: в конце 1750-х—начале 1760-х годов были переведены и частично напечатаны его комедии «Грации», «Притворная Агнесса» и «Троякая женитьба».

Что же представляет собой «Народное игрище»? Эта коротенькая комедия имеет очень несложный сюжет. Завязку в самом начале пьесы излагает слуга молодого Толстосума, Василий: «Чудеса в свете делаются! Барин ли мой был не детина, да и тот с пахвей сшибся. Влюбился в крестьянскую девку, уехал тихонько от отца, покинул всех друзей, делает великие шалости и всякой день напивается пьян для того только, что отец этой девки великой пьяница» (явл. 1). В дальнейшем сообщается, что отец молодого Толстосума хотя и «хороший барин», но заставляет своего сына жениться на дочери дворянина Твердослова, которой молодой Толстосум никогда и не видал. В развязке пьесы выясняется, что «крестьянская девка», в которую влюблен молодой барин, вовсе не дочь пьяницы Власа, а, как сообщает сыну старый Толстосум,

дочь его друга г-на Твердослова, «назначенная» ему невеста (явл. 12).

Таким образом, по сюжету «Народное игрище» является комедией о браке с мнимой крестьянкой. Этот же сюжет, но совершенно иначе разработан в комической опере М. И. Попова «Анюта» (1772), в которой, как подробнее будет показано в следующей главе, был остро поставлен вопрос о положении крепостных. Если внимательно всмотреться в «Народное игрище» и сопоставить его с «Анютой», создается впечатление, что сходство сюжета не случайно — словно «неизвестная особа» хотела показать, как следовало бы «для пользы народной» обработать знакомую схему. В «Народном игрище» сюжет обрамлен крепостнической идиллией. Андрей, дядька молодого Толстосума, говорит о старом Толстосуме: «Это отец, а не господин <...> Как он нас содержит, сколько до нас и до крестьян милостив; я много раз видал, когда он за вину кого из нашей братьи наказывал, тогда он почти плакивал» (явл. 2). Другие крестьяне характеризуют старого Толстосума как «честного и милостивого человека», говорят, что во всем околотке «нет подобного ему помещика: все его хвалят и желают ему долгие веки» (явл. 4).

Но одним восхвалением барина «Народное игрище» не исчерпывается: «мораль» комедии не в барине, а в мужиках, к которым переходит немедленно автор. Оказывается, у доброго Толстосума «крестьяне как будто не крестьяне: все грамотен, а в ином селе и поп грамоты-та не смыслит». Дядька Андрей поясняет: «Старой барин нарочно нанял этого студента, чтобы крестьянских ребят всех обучить грамоте: это милость господская. Смотря на наших крестьян сердце не нарадуется, как они зажиточны; а это оттого, что барин умел их прихотить ко трудам» (явл. 2).

Во всей деревне, по словам того же Андрея, нет ни одного пьяницы, за исключением отца той крестьянской девушки, в которую влюбился молодой барин (кстати, здесь малоопытный автор «Народного игрища» называет этого крестьянина уже не Власом, а Федулом). Свою характеристику жизни крестьян у старого Толстосума Андрей завершает такой нравоучительной сентенцией: «Ежели у доброго помещика крестьянин беден, так он на себя должен пенять: либо он ленивец, либо пьяница» (явл. 2). Впрочем, «неизвестная особа» готова защищать любого дворянина от обвинений в суровом отношении к крепостным. После приведенных выше слов о том, что старый Толстосум «почти плакивал», наказывая «за вину» кого-либо из крестьян, Андрей прибавляет: «После этого не должно винить худых помещиков, потому что личности их мы сами часто бываем причиною» (там же).

Таковы помещики в комедии «неизвестной особы»; таковы в ней крестьяне — грамотные, трезвые, зажиточные, благоденствующие под мирным управлением Толстосума; такова крепостническая мораль этой пьесы, написанной и напечатанной в период напряженной борьбы восставшего крестьянства.

Странной кажется только фамилия, совсем недворянская, которую присвоил автор «Народного игрища» помещику — благодетелю крестьян: Толстосум скорее приличествует какому-нибудь купцу в сатирической, а не в идиллической пьесе. Но, надо полагать, в XVIII в. слово «толстосум» не имело еще сатирического оттенка. По крайней мере в комедии М. Попова «Притворный комедиант» также даны как положительные герои помещик Толстосум и его сын Всеволод, молодой Толстосум.

То, что «Народное игрище» полемизирует с «Анютой», представляется нам бесспорным. Poleмика идет по вопросу о том, что должно показывать в пьесах из крестьянской жизни; с точки зрения «неизвестной особы» — не угнетение и бедность крестьян (в этом, мол, виноваты они сами, лентяи и пьяницы), а их мирные отношения с добрыми и чувствительными помещиками, их благоденствие и преданность своим господам.

Ставя перед собой такую цель, «неизвестная особа» вовсе не должна была полностью воспроизводить сюжет «Анюты» с соперничеством батрака и барчука. Автору «Народного игрища» достаточно было для этого взять сюжет о браке с мнимой крестьянкой и даже не выводить эту мнимую крестьянку на сцену. Она даже не получила имени в пьесе, а называется «крестьянская девка», «та девка», «дочь Власа (Федула)»; о ней только мельком упоминают отдельные действующие лица. Так, Василий говорит своему молодому барину: «Она выродок из крестьянских девок; с нею надобно любить по-дворянски; год вздыхать, два руку целовать, три услуживать, а там если уж удастся...». «Полно врать! — обрывает его молодой Толстосум. — Скажи мне правду, Василий, вить она хороша?». «Не только что хороша, — замечает Василий, — да и очень хороша, сударь» (явл. 6).

Почему эта дворянская девица, «выродок», красавица, попадает в дочери к Власу—Федулу, чем вызвано ее пребывание в деревне, принадлежащей Толстосуму, не поясняют ни отец ее Твердослов, ни Толстосум, ни сам автор.

Все эти, говоря языком Д. В. Волкова, «небрежении риторических правил» свидетельствуют о том, что «неизвестной особе» важно было создать не художественное, а, так сказать, агитационное произведение, полемизирующее с антикрепостнической по своему замыслу «Анютой» Попова.

Таким образом, как мы видели, в своих пьесах Д. В. Волков и «неизвестная особа» нападали на определенные комедии и комические оперы — «Так и должно», «Рогоносец по воображению», «Бригадир» и «Анюта», т. е. на произведения обличительного характера. Комедии Екатерины II были обращены против ее литературных и политических врагов, которых в глазах императрицы объединяли «недовольство» и «критика правительства». Все это показывает, что прогрессивная обличительная комедия стала значительной силой, с которой нельзя было не считаться, с которой надо было бороться. Но ни сама Екатерина, ни Д. В. Волков, ни

«неизвестная особа» не обладали достаточным художественным дарованием, которое позволило бы им создать значительное произведение в жанре комедии.

3

В одной из екатерининских пьес 1772 г. мы отметили важное свидетельство о существовании в то время театральной цензуры.²⁷ По-видимому, в связь с этим обстоятельством надо поставить тот любопытный факт, что после 1773 г., после «Так и должно» Веревкина, на протяжении всех последующих 1770-х годов мы не встречаем ни одной сколько-нибудь заметной комедии обличительного направления.

Пугачевское восстание, принявшее исключительный размах, заставило многих прежних либеральных обличителей испугаться народного движения, смириться и ощутить свою кровную связь с дворянским государством. Это хорошо заметно на примере творчества М. И. Веревкина. Во всяком случае уже в 1774 г. он издает комедию «Именинники», совершенно лишенную какой бы то ни было обличительности в прежнем смысле и построенную на забавном сюжете, с таким количеством героев, носящих одно и то же имя Антип, что автору пришлось даже в листке «исправленных погрешностей» давать уточнения.

Комедия «Именинники» слегка напоминает по своему сюжету сумароковскую комедию «Мать — совместница дочери» (у Веревкина соперницей Глафиры Крохоборовой, «любовницы» Достоянова, является ее мачеха, «второбрачная» жена Крохоборова, Макрида Евстратьевна). Но в отличие от комедии Сумарокова пьеса лишена элементов памфлетности и обличительности, хотя образы стариков-дворян Крохоборова и Щелкоперова, пристающих к красивой служанке Лукерье, давали достаточный материал для постановки вопроса о положении крепостных. В литературе о Веревкине была высказана мысль о том, что пьеса «Именинники» является пародией на дворянскую комедию с ее запутанной интригой и бессодержательностью.²⁸ Однако развитие русской комедии 1750—1760-х годов показывает, что как раз запутанная интрига вообще не была характерным явлением для этого жанра в России. Напротив, можно с большим правом утверждать, что «Именинники» были, пожалуй, первой русской комедией со столь сложной интригой.

Сюжет комедии следующий. Ловкая Лукерья, назначая всем добивающимся ее любви претендентам встречу ночью в условлен-

²⁷ О театральной цензуре в XVIII в. см.: Дризен Н. В. Очерки театральной цензуры. 1. Восемнадцатый век. — В кн.: Дризен Н. В. Материалы к истории русского театра. Изд. 2-е. М., 1913, с. 93—120. См. также статью Н. В. Дризена в «Русской старине» (1897, № 5, с. 539—541).

²⁸ См.: Истомин К. К. Пародийная комедия М. И. Веревкина «Именинники», с. 267—273.

ном месте в саду и направляя туда же влюбленную в жениха своей падчерицы Макриду Евстратьевну, якобы по его просьбе, разоблачает лицемерие всех отрицательных персонажей пьесы и способствует браку Глафиры и Достойнова.

Своеобразие комедии Веревкина состояло именно в сложности ее сюжета. Видно, что это было предметом заботы автора: после четвертого действия, когда, казалось, интрига комедии была уже исчерпана, драматург счел нужным приделать еще одно действие, начинающееся новым непредвиденным и как будто на этот раз непреодолимым препятствием и все-таки завершающееся благополучным концом. «Именинники», как и предыдущая пьеса Веревкина, положили начало комедии с «волнующим» сюжетом, близкой в этом отношении к «слезной драме».

В том же 1774 г. появляется комедия М. И. Прокудина «Добродетель, увенчанная верностью». Здесь благородный офицер Постоянов спасает свою невесту Безнадеждову от тиранки-тетки Суеверовой, которая из жадности намерена выдать несчастную девушку замуж за богатого помещика, дурака Уединеннова.

Анализ сюжета этой комедии показывает ее несомненную близость к «Так и должно» Веревкина (зависимость невесты в одном случае от бабушки-самодурки Афросиньи Сусоевны, в другом — от тетки Суеверовой; в обеих пьесах есть сходные сюжетные элементы: угрозы выдать замуж за другого, нелюбимого человека, завершение пьесы браком героини с благородным офицером). Но в комедии Прокудина нет и намек на обличение каких-либо социальных порядков. Автор во всем винит одну только жестокою Суеверову, а положительные персонажи — Постоянов, добрые мужички, подруга Безнадеждовой Благоразумова — намерены апеллировать к правительству, чтобы защитить бедную невесту от самоуправства тетки.

Робкий протест Прокудина против домостроевского уклада в дворянских семьях можно усмотреть только в последних словах Постоянова: «Блажен тот, кто получает свое желание в свое время, что редко с нами случается; я могу судить, как можно быть счастливу; со мною то свершилось» (д. V, явл. 3). Из этих слов можно предположить, что, если бы Постоянов не приехал вовремя, Безнадеждова была бы выдана против воли замуж, как выдаются многие девушки в дворянских семьях. Как далек этот намек на «обличение» от обличительной направленности комедии «Так и должно», являвшейся, возможно, образцом для Прокудина. Комедия «Добродетель, увенчанная верностью» была построена Прокудиным как «слезная драма», но при этом тщательно удалено все то, что могло бы быть истолковано как «недовольство» или «критика».

Рассмотренные нами пьесы свидетельствуют о том, что в «либеральной» по внешности комедии по существу разрабатывалась тематика, намеченная в пьесах Екатерины II. В самом деле, в ее комедиях мы находим точные указания того, какие явления русской жизни должны быть предметом комедийной разработки.

В комедии «О время!», как подчеркивала Екатерина, осмеивались скупость, склонность к сплетням и суеверие. В «Госпоже Вестниковой с семьей» и «Именинах госпожи Ворчалкиной» давались указания относительно того, на какие вопросы семейной жизни следует обращать внимание в комедии: самодурство родителей, дурное воспитание, грубость в домашнем быту, петиметерство, галломания, карточная игра, — словом, все то, что и раньше, в журнале «Всякая всячина», предлагалось в качестве объектов сатирического осмеяния. В «Именинах госпожи Ворчалкиной» было сделано указание даже относительно того, что в комедии следует прицпять суровое отношение к слугам.

Все это стало программой «либеральной» комедии, якобы нападавшей на темные стороны жизни, но оставлявшей вне поля зрения основные вопросы общественно-политической жизни: крепостное право, развращение чиновничества, испорченность придворных кругов и т. п.

Характерным в этом отношении является творчество Н. П. Николаева. Первое драматическое произведение этого в дальнейшем довольно плодовитого писателя — комедия «Попытка не шутка, или Удачный опыт» — появляется в 1774 г.

Герой комедии Здравосудов, дядя прекрасной Елизаветы, распускает слух, что нашлась украденная когда-то разбойниками его дочь и поэтому племянница, лишившись своего пятидесятитысячного приданого, ушла в монастырь. Эта хитрость помогает ему убедиться в искренности любви к Елизавете добродетельного Честнова и в подлости модника Фертикова, добивающегося не любви, а приданого. Слуга Фертикова Исая высказывает удивление, когда его спрашивают, верно ли, что его барин «в армии сделал свое счастье» «своею храбростию и услугою отечеству»: «Можно ли этому стать, чтобы мой моднорассудительный помещик когда-нибудь сделал свое счастье услугою отечеству? Или был бы, по малой мере, за услуги награжден? О, если бы награждали людей за карты, то, конечно бы, он обогатился, ибо в армии ничего иного не делал, как только загибал сетелива и гнул до тех пор углы, пока счастье лопнуло и опустошился его кошелек, а он остался налегке, как ездят курьеры!» (д. II, явл. 2). Еще обстоятельнее и в более непривлекательном виде характеризует себя сам хозяин Исая:

Фертиков. О дьябль мань порт,²⁹ ежели я когда-нибудь возвращусь в армию; там человеку, знающему свет, черт знает, как жить грустно! Что это за вздор! Вставай рано, всегда будь готов, всегда слушай стук, крик, шум и не спи. Всякую минуту стреляют, рубят, колют, одним словом, ни малейшей не имеют любви к ближнему: там-то настоящей анфер³⁰ . . . фи; только что женюсь, то, взявши мой апшит,³¹ полечу в чужие краи, в энкомпарабль Пари!³² (смелючись) где все денежки глупенькой моей жены депанси-

²⁹ Черт возьми!

³⁰ Пренсподияя, ад.

³¹ Отставка.

³² Несравненный Париж.

рую,³³ ха-ха! — это очень, очень онет...³⁴ посмотрим, хороша ли моя новая жертва? Да полно, что мне нужды, какова бы она ни была! пятьдесят тысяч в приданое довольно ее мне рекомендуют.

(Д. III, явл. 1)

Ко всем своим отрицательным свойствам Фертиков еще присоединяет презрение к России. «Ну зотр,³⁵ мы терпеть не можем русских», — заявляет он. «Следовательно, вы и сами себя не терпите», — замечает по этому поводу Здравосудов. «О, это совсем другое! — возражает „моднорассуждающий помещик“, — я себя за то люблю, что я, вояжируя, столько набрался парижского духу, что и сам теперь чуть не француз» (д. III, явл. 2).

Когда гнусность его поведения окончательно разоблачена и Елизавета отдала свою руку чувствительному «любовнику» Честнову, Фертиков произносит, обращаясь к Здравосудову: «Я презираю твою насмешку и очень мало думаю о твоих дочерях, племянницах и внучатах, — сетюнь тре, дёнь веритабль рюсь,³⁶ фи, фи!» (д. III, явл. 9).

Сатирическое острие комедии Николева обращено против развращенного модным воспитанием Фертикова с его поверхностной галломанией, отсутствием моральных устоев, с его душевной низостью. Нельзя забывать, что сама Екатерина постоянно, при этом скорее всего из тактических соображений, подчеркивала свое отрицательное отношение к галломанствующей части дворянства, может быть, потому, что увлечение «французским духом» было модным в царствование Елизаветы, которому Екатерина всегда выражала резкое неодобрение.

Таким образом, первая комедия молодого Николева была по существу пьесой антигалломанской и по этому признаку должна быть отнесена к екатерининскому направлению.

Подобно ей сравнительно малоинтересна и вторая комедия Николева — «Испытанное постоянство», изданная в 1776 г. В ней нет даже тех скромных элементов сатиры, которыми отмечена его первая комедия. Поэтому можно было бы вообще пройти мимо «Испытанного постоянства», если бы в нем не были зафиксированы черты нового явления, которое представляет известный интерес.

В этой комедии изображена в качестве главной героини Низмена («Не измена»), верная памяти своего мужа, якобы убитого семь лет назад на войне. Между тем муж ее Проспех, возвратившись из плена и не показавшись еще домой, с помощью своего друга Добромысла проверяет чувства Низмены, которая выходит с честью из этого испытания. Некоторые оттенки переживаний Низмены представляют едва ли не первые отчетливо выраженные в комедии отголоски сентименталистских настроений.

³³ Издержу.

³⁴ Благородно.

³⁵ Все мы.

³⁶ Вот чисто русский поступок!

Атмосфера «чувствительности», можно сказать, пропитывает всю комедию Николаева. На насмешливую реплику Андрея об отсутствии на свете великодушных друзей Проспех замечает: «Не правда; они редки, но есть и всегда будут. Злоупотребление, испорченные нравы неспособны истощить чувствительности природы». «Это правда, сударь, — скептически возражает ему Андрей, — только мы природную-то чувствительность как-то горазды переделывать по-свойски» (д. I, явл. 4).

Даже Марья, эта, по словам мужа, узнавшего о недостойном поведении ее в его отсутствие, «всемирная кума», — даже Марья считает нужным сказать наедине Андрею, который выдает себя за некоего Форт-Форта: «Я признаюсь, что я чувствительна» (д. I, явл. 8).

Есть в «Испытанном постоянстве» еще одна заслуживающая внимания черта, идущая от комедий Екатерины: слуги в комедии Николаева и даже садовник Аким, т. е. не дворовый, а крестьянин, говорят почти литературным языком. Андрей и Марья крайне редко употребляют просторечные обороты или отдельные слова: «Мы семь лет галанили в полону» (д. I, явл. 1); «эдак афирифонтала» (д. I, явл. 16); «такая епитимья, которая тяжеле, нежели полозть (ползти, — П. Б.) из Москвы до Киева» (д. II, явл. 17). Несколько просторечнее язык садовника Акима: он вместо «всегда» говорит «всегда», «завсегда», вместо «плачет» — «слезится», в затруднительных случаях произносит словечко «тавована» (того оно). Однако подобное словоупотребление настолько незначительно по сравнению с языковым этнографизмом Лукина, М. Попова и других комедиографов конца 1760-х—начала 1770-х годов, что отказ от диалектной окраски языка крестьян у Николаева нельзя не рассматривать как явление сознательное, что подтверждают и другие его произведения, и его собственные высказывания.

Несравненно большее значение, чем «Испытанное постоянство», имеет другая комедия Николаева, написанная в 1775 г. и озаглавленная «Самолюбивый стихотворец».³⁷ Во-первых, комедия эта стихотворная; после «Безбожника» и «Ненавистника» Хераскова и «Кориона» Фонвизина «Самолюбивый стихотворец» Николаева был новым звеном в истории русской стихотворной комедии. Пьеса Николаева отличалась от своих предшественниц, в особенности от комедий Хераскова, более живым диалогом, более сложной интригой, более гладким стихом. В этом смысле «Самолюбивый стихотворец» представляет заметный этап в подготовке стиха «Горе от ума».

Содержание «Самолюбивого стихотворца» следующее. Поэт Надмен отказывается выдать свою племянницу Милану замуж за достойного юношу Честнодума только потому, что тот также оказывается сочинителем и собирается прочесть ему свою трагедию.

³⁷ Российский феатр, ч. XV, 1787, с. 5—148.

Проворной служанке Марине приходит удачная мысль убедить петиметра Модстриха, которого Надмен прогнал за то, что щеголь помешал ему творить, вновь прийти к поэту, на этот раз с просьбой выслушать якобы им написанную трагедию, и сказать, что раньше он, Модстрих, желая узнать мнение Надмена о своем произведении, подослал с этой целью Честнодума. Рассерженный поэт, как и следовало ожидать, окончательно прогоняет петиметра и соглашается на брак племянницы с Честнодумом, так как благодаря уловке Марины уверился в непричастности жениха Миланы к сочинению трагедии.

Если вспомнить, что дочь Сумарокова, Екатерина Александровна, вышла замуж за драматурга Я. Б. Княжнина,³⁸ то возникает предположение, что в комедии Николева отразился в какой-то мере этот факт. Но почему данный сюжет взялся обработать молодой драматург Николев и еще при жизни Сумарокова, неясно. Возможно, что на почве каких-то литературных или личных разногласий.

По своему характеру «Самолюбивый стихотворец» является комедией памфлетной, продолжающей сумароковскую традицию. Самое, однако, любопытное в данном случае это то, что «Самолюбивый стихотворец» направлен против создателя жанра памфлетной комедии в России — Сумарокова.

В Надмене, главном герое комедии Николева, черты Сумарокова изображены почти неприкрыто: поэт не признает никого из русских собратьев по перу, подозревает всех в том, что они крадут у него стихи, равняет себя с Расином, Корнелем и Вольтером, употребляет любимое сумароковское словечко «скаредный», ругает подьячих. Некоторые фразы в пьесе непосредственно соотносятся с текстом Сумарокова: «Я сам нарцызов всех до смерти не терплю» (имеется в виду комедия Сумарокова «Нарцисс»); «Парнасс!.. драгой Парнасс! к тебе ль ползут клопы?» (клопами, ползущими на Парнас, Сумароков называл своих литературно-театральных врагов).

«Самолюбивый стихотворец», написанный в 1775 г., при жизни Сумарокова, был поставлен впервые в 1781 г.; не исключена возможность, что постановка этой комедии на сцене была откликом на появление в 1781 г. «Полного собрания всех сочинений» Сумарокова, а этот литературный факт имел в тогдашних условиях несомненное общественное значение.

В свете этих обстоятельств приобретает совсем особый смысл эпизод, о котором сообщает известный театральный и литературный деятель конца XVIII и первой половины XIX в. князь А. А. Шаховской. В своей «Летописи русского театра» (правда,

³⁸ Г. Н. Геннади, ссылаясь на М. Н. Макарова, называет Е. А. Княжнину «рожденной Карауловой» (Справочный словарь о русских писателях и ученых. Берлин, 1880, с. 143). Но этому противоречит надпись на могильной плите Е. А. Княжниной, где указано, что она «рожденная Сумарокова». См.: Петербургский некрополь, ч. II. СПб., 1912, с. 404.

не совсем точно передавая заглавие комедии Николева) он пишет: «При представлении сей комедии (написанной в осмеяние Сумарокова) в первый раз послышался в русском театре мстящий за Сумарокова свист. Говорят, что он раздавался из ложи дочери его, К. А. Княжниной, и повторился во многих местах и многими зрителями, оскорбленными поруганием отца нашего театра».³⁹

В передаче Шаховского освистание «Самолюбивого стихотворца» представлено, во-первых, как результат личного раздражения Е. А. Княжниной, а во-вторых, как реакция возмущенных памфлетом на Сумарокова его литературных почитателей. Но известно, что в эти годы Сумароков воспринимался как литературный выразитель «недовольных» Екатериной, как фигура политическая. Поэтому трудно в данном случае отделить литературные причины освистания от политических, и, следовательно, можно предположить, что «Самолюбивый стихотворец» был фактом не только литературного, но и общественного значения. Все же, несмотря на выпады против Сумарокова, памфлетная комедия Николева, по указанию «Драматического словаря», ставилась «на Придворном театре неоднократно к удовольствию зрителей».⁴⁰

Первые три комедии Николева — «Попытка не шутка», «Испытанное постоянство» и «Самолюбивый стихотворец» — по своей тематике далеки от круга тех вопросов, которые затрагивала передовая комедия конца 1760-х—начала 1770-х годов. Внимание Николева как комедиографа в его ранних пьесах привлекают главным образом те объекты осмеяния, которые наметила Екатерина. От этой линии Николев отходит лишь в жанре комической оперы, которой посвящена следующая глава.

Важно отметить здесь еще одну особенность драматургии Николева: появление в его комедиях и в комических операх элементов сентиментальной чувствительности — нового явления, связанного с общим процессом трансформации жанровой системы классицизма.

4

Говоря о том, как была встречена в литературных кругах комедия Д. В. Волкова «Воспитание», мы привели начало одной эпиграммы Сумарокова, в которой был дан отзыв об этой пьесе. «Окончится ль когда парнасское роптанье?», — спрашивает драматург и ополчается далее на новые литературные вкусы, не признаваемые строгим кодексом классицизма:

Во драме скаредной явилось «Воспитанье»;
Явилось еще сложение потом:
Богини дыни жрут, Пегас стал, видно, хром.

³⁹ Шаховской А. А. Летопись русского театра. — Репертуар русского театра. 1840, ч. II, с. 3.

⁴⁰ Драматический словарь, с. 121.

А ныне этот конь, шатаясь, тупея,
Не скачет, не летит, ползет, тащит «Помпея».

(IX, 178)

Эпиграмма была написана, по-видимому, в середине 1775 г., когда стала известна переведенная Я. Б. Княжнинным трагедия Корнеля «Смерть Помпея». В нарушение традиции, согласно которой трагедии писались и переводились обязательно александрийским стихом с рифмами, Княжнин применил здесь белые стихи, и это привело А. П. Сумарокова в негодование. Что касается «сложения» нового, в котором «богини дыни жрут», то здесь имеется в виду одно место в «Плачевном падении стихотворцев», бурлескной поэме М. Чулкова, в которой говорится о Юпитере:

Восстал он посреде, где боги и богини
В то время кушали привозные к ним дыни.⁴¹

Нарушение установленных литературных канонов, вызвавшее «парнасское роптанье», выразилось не только в появлении новых жанров — дидактически-политической комедии и безрифменной трагедии, но и во многих других фактах. Одновременно с комедиями, рассмотренными ранее, возникли — сперва как одиночные и малозаметные явления — новые по трактовке сюжета или тематике пьесы этого жанра.

В начале 1770-х годов комический театр изображал только жизнь дворянства, и лишь изредка появлялись в качестве эпизодических персонажей лица из других общественных классов: крестьяне, купцы, подьячие. С середины 1770-х годов в сферу комедии входит быт крестьянства, купечества, мещанства. Социальный охват наблюдений комедиографов расширяется. Черты нравов, быта, социальных отношений и т. п. разных сословий стали все больше и больше находить свое отражение в комедиях с недворянской тематикой. Если в 1760-х годах обращение к «нравам национальным» было боевым литературно-театральным призывом, то после 1772 г. требование это настолько прочно вошло в комедийную практику, что перестало даже быть требованием, а превратилось в обязательный принцип поэтики русской комедии.

Пьесы с недворянской тематикой были по преимуществу комедиями, реже «слезными драмами»⁴² (особое место занимала комическая опера, где, как правило, действовали крестьяне).

Обратимся к комедиям 1770-х годов с недворянской тематикой.

В 1774 г. была напечатана книжечка под заглавием «Лжец. Забавное зрелище. Вольный перевод из Голдония».⁴³ Переработка пьесы Гольдони, сделанная неизвестным автором, переносит нас в русскую чиновничье-купеческую среду.

⁴¹ Ирон-комическая поэма. Под ред. Б. В. Томашевского. Л., 1933, с. 225.

⁴² Раздел, посвященный «слезной драме», не вошел в монографию в связи с общим сокращением ее объема.

⁴³ Об этой комедии см.: Горохова Р. М. Драматургия Гольдони в России XVIII века. — В кн.: Эпоха Просвещения. Л., 1967, с. 329—333

В двух дочерей петербургского асессора Баланцова — Дидиму и Таисию — влюблены необыкновенно робкий Флоров и подозрительный Октавин. Неожиданно появившийся агун Леон, модник из купеческих сыновей, своей беззастенчивой ложью вносит страшную путаницу во взаимоотношения большинства действующих лиц. Приехавший отец Леона, почтенный провинциальный купец Пантелей, старый приятель Баланцова, разоблачает проделки сына и восстанавливает с помощью Флорова спокойствие в потревоженном семействе Баланцовых.

Довольно запутанная интрига «Лжеца» не помешала анонимному автору нарисовать картины петербургского быта тех лет. Уже с первых ремарок мы чувствуем, что находимся в екатерининском Петербурге конца 1760-х—начала 1770-х годов: «Театр представляет берег Невы-реки; на реке шлюпка или рябик⁴⁴ виден с музыкою; они играют на рожках». Напомним, что роговая музыка была ввезена в Россию музыкантом С. В. Нарышкина чехом Яном-Антоном Марешем в 1751 г. и получила широкое распространение в течение ближайших лет.⁴⁵ Далее в пьесе, как пишет «Драматический словарь», «театр представляет серенаду на реке с приятною музыкою, и поют песню, известную всем, — „Владычица души моей“. Представление сей комедии приносило удовольствие любящим театр».⁴⁶ Из примечания «Драматического словаря» неясно, стала ли песня «Владычица души моей» популярной после представления «Лжеца», или, наоборот, в комедию была введена известная песня.

Мы не станем останавливаться на других, не менее любопытных черточках старопетербургского быта, отразившихся в «Лжеце», вроде того, что «садовый ученик», принесший Дидиме посланные Флоровым цветы, просит не «на чай», а «на кашу», и т. д., а обратимся к самому, на наш взгляд, интересному месту комедии. Действие третье начинается с того, что «рябик едет, из которого выходят Баланцов и Пантелей». Разговор приятелей тесно связан с проблемами, разрабатывавшимися в пьесах Екатерины о «недовольных» и в комедиях таких ее единомышленников, как Д. В. Волков и др.

Баланцов, обращаясь к Пантелею, выражает недовольство современностью: «Когда мы с тобою были молоды, все инако было, не как нынче, а наипаче дороговизна теперешняя несносна». «Да, против прежнего не без того», — отвечает на это Пантелей. Разговор переходит на темы экономические, в большинстве пьес того времени не затрагивавшиеся (только Сумароков уделял им внимание). Баланцов спрашивает о причинах того, что купцы продают так дорого. Пантелей дает обстоятельное объяснение, совер-

⁴⁴ Лодка, раскрашенная в белые и черные тона.

⁴⁵ Вертков К. А. Русская роговая музыка. Л.—М., 1948, с. 11—17 и сл.

⁴⁶ Драматический словарь, с. 72.

шенно в том же духе, что и Екатерина во «Всякой всячине»: «Много разных тому причин. Денег против прежнего не в пример более, а роскошь у всех умножилась. Иный с доходом тысячи рублей старается жизнь свою распорядить против того, у которого десять тысяч, а сей тянется наравне быть с имеющими впятеро больше его дохода».

Дальше приятели упрекают друг друга в том, что один не ограничивает своих расходов, а другой «вчетверо, вчетверо» дороже продает противу прежнего:

Пантелей. Вить мы деревень не имеем; бьемся как можно смолода, чтоб век прожить и чтобы к старости что иметь.

Баланцов. Можете получить барыш, не драв кожи со всех вообще.

Пантелей. Мы товары свои, а наипаче съестные покупаем у мужиков; от помещиков нам недешево теперь продают, цены поднялись; оттого вам знатный доход с отчин прибавился. Да к тому кое-какие бывают излишние по пути расходы; тому давай, другому поднеси; всего сего без ущерба нельзя класть в цену; а к тому проценты, чтоб и нам барыш был; так все и дорого.

Баланцов. Не велено, сударь, давать, не велено подносить ни тому, ни другому.

(Д. III, явл. 1)

Впрочем, трудно утверждать, что автор «Лжеца» полностью согласен с Екатериной, нападавшей во «Всякой всячине» на роскошь, на желание всех быть «наравне», на то, что дачей взяток сами истцы развращают подьячих, и т. д. В беседе Баланцова и Пантелея как бы сопоставлены различные точки зрения, сталкивавшиеся в тогдашней литературе, и окончательное решение не дано. Впрочем, чувствуется, что автор больше согласен с толковым и рассудительным купцом Пантелеем.

Именно Пантелею поручает анонимный автор «забавного зрелища» выразить мысль, очевидно являющуюся основной идеей произведения. Обращаясь к сыну, он говорит: «Честной человек не величается именами, но делами своими. А ты — купецкий сын. Где ты слыхал, чтобы купцы обманами разбогатели? Верность торговли на одной честности основана. Бездельнику никто верить не может. Беспутство наружу выходит рано или поздно. Ложью и обманом не разбогатеет никто» (д. V, явл. 4).

«Лжец» представляет, таким образом, опыт перенесения действия комедии в иную, чем обычно было тогда, среду; кроме того, здесь поставлен ряд современных вопросов, частично находивших отражение в тогдашней журналистике.

Нельзя не отметить исключительно живой язык данной комедии: отдельные страницы «Лжеца» написаны таким свободным от архаизмов и просторечия языком, что просто не верится, что пьеса отдалена от нас большим промежутком времени. Любопытны некоторые выражения, которые никак не ожидаешь встретить в комедии XVIII в., например: «Я буду говорить такими общими словами, которые ко всем годятся» (д. I, явл. 2); «Хорошо ли это, сестрица, у людей перебивать лавочку?» (д. IV,

явл. 6); «За что вы сердитесь? С Клеопатрою, это было дело пьяное» (д. V, явл. 10), и т. д.

В мещанскую среду переносит нас другая комедия, также анонимная и также вышедшая в 1774 г. в Петербурге, — «Игрище о святках». В данной комедии представлен тот социальный круг, который до того времени вовсе не привлекал внимания писателей. По сюжету же «Игрище о святках»⁴⁷ мало чем отличается от пьес с «дворянской» тематикой.

Татьяна, молодая жена старого богатого ремесленника Симона Петровича, недавно женившегося во второй раз и имеющего шестерых детей от первого брака, влюблена в Александра, служащего у соседней Симона; Александр также любит Татьяну. Влюбленные, не имеющие возможности встретиться из-за строгого надзора за Татьяной, намерены во время игрища на святках у Симона, наконец, побеседовать друг с другом. Помогающая Татьяне по дому работница Марья своими рассказами о корове, родившей теленка в щегольском женском уборе, в новомодном французском чепчике, с «кудрявыми ногами», напугала Симона; опасаясь чуть ли не светопреставления, он отказывается от устройства уже объявленного игрища.

Между тем Татьяна с Александром, не зная о решении Симона, уславливаются вновь о встрече. Попытки сестры Симона Фетиньи и работника Ивана переубедить Симона оканчиваются неудачей. Чтобы не возбуждать подозрений мужа, Татьяна соглашается с ним. Марья, «амурничающая» с учителем детей Симона, просит его убедить хозяина в необходимости устроить игрище. Происходит комическая сцена «экзамена» детей в присутствии Симона. Сперва вопросы задаются работнику Ивану, дающему неверные и глупые ответы, затем детям, отвечающим правильно. Этот «экзамен» интересен для истории мещанского воспитания в последней трети XVIII в.

Довольный учителем, Симон спрашивает у последнего его мнение об игрищах. Ссылками на античных авторов, на Плиния, Аристотеля и т. п. учитель убеждает Симона, и игрище устраивается. Во время игры в жмурки Марья завязывает глаза Симону, и Александр объясняется в любви Татьяне. Но Симон срывает повязку с глаз и видит объяснение «любовников». Симон возмущенно кричит: «Ага! Целомудренная Лукреция! за тем-то мне и глаза завязали? А ты, монсьер Жан де Франц! Ты мне дорого заплатишь за эту шутку, я тебя научу, как стоять на коленях перед честнова мужа женою» (явл. 14).

В результате ссоры возникает драка, дети поднимают крики, приходят караульщики, забирают в ратушу всех, за исключением спрятавшегося под стол учителя. Когда сцена пустеет, учитель вылезает из своего убежища и, обращаясь к зрителям, говорит под опускающийся занавес: «Просим на сегодняшнее наше игрище

⁴⁷ Здесь «игрище» означает вечеринку с приходом ряженых.

не погневаться; кабы не было этих проклятых караульщиков, так бы оно долее продолжалось, но как они всех разогнали, то и мне одному делать осталось нечего» (явл. 15).

Незамысловатая комедийка, «Игрище о святках», представляет некоторый интерес как произведение, в котором сделана попытка показать быт мещан с их суевериями, развлечениями, с их культурным кругозором. Вот, например, характеристика Фетиньи, сестры Симона Петровича, данная Татьяной: «Когда отменит он игрище, то сестра его из кожи вон за это вылезет; она все подобные сему обряды за правило веры почитает и думает, коли кто в святки не наряжается, не слушает или не поет подблюдных песен, об масленице не катается, о святой неделе не скачет на доске или не катает яйцами, а в семик не завивает венков, тот недолго проживет на свете или по крайней мере будет несчастлив» (явл. 4).

По-видимому, тема святочных игрищ была в это время злободневной; в данной комедии все время приводятся аргументы против этих старинных обрядовых развлечений. «Посмотри, — говорит Симон сестре, — бывают ли когда игрищи у знатных господ?»; дальше же в качестве довода он указывает, что «в Питере также игрищи совсем из употребления вышли» (явл. 11).

Самое игрище изображено очень бледно: «Прежние и несколько симоновых соседей, которые все приходят, наряжась в чудное платье, с чудным движением, в страшных или смешных личинах и проч.», — говорит ремарка в начале 14-го явления. Далее изображаются игры в фанты и в жмурки, вероятно, чтобы показать, как в старинные забавы вторгаются новые, «господские» развлечения.

Обращают на себя внимание несколько неожиданные в устах степенного ремесленника Симона слова «целомудренная Лукреция» и «монсьер Жан де Франц!». Либо эти слова неудачно приписаны анонимным автором своему малообразованному герою, либо эти имена (в особенности «монсьер Жан де Франц») бытовали в разговорной речи как нарицательные. В последнем случае любопытно, что через десять лет после появления русского перевода «Жана де Франса» сохранило свою известность именно это имя, а не Жан де Моль, как в переводе Елагина.

Со времени появления «Лжеца» и «Игрища о святках» купеческий и мещанский быт все чаще становится предметом комедийной обработки. Правда, в течение ближайших нескольких лет сколько-нибудь заметных произведений подобного рода мы не встречаем.

Из произведений конца 1770-х годов наиболее интересной следует признать комедию «Подражатель» (1779), о которой на титульном листе сказано, что она «сочинена в Дмитрове». Дмитров — город Московской губернии; в пьесе указано, что действие происходит в г. Дмитрове в доме Скопидомова, дмитровского купца. Между тем (непонятно, по какой причине) В. В. Сипов-

ский принял слово «Дмитров» за фамилию автора и в ряде своих работ по истории русской комедии приписал комедию «Подражатель» этому никогда не существовавшему драматургу. Кто был действительным автором этой комедии, мы не знаем.⁴⁸

«Подражатель» интересен прежде всего обстоятельным описанием действующих лиц. В афише, кроме обычных сведений — имен, социальных характеристик и т. д., даны еще дополнительные признаки, вроде «заика», «картава»; кроме того, подробно описываются костюм каждого действующего лица, прическа и обувь. Вот, например: «Скопидомов, дмитровской купец, заика. Кафтан темного цвету, старинного покрою, с широкими полами, обшлага большие. Камзол рытого бархату с долгими полами. На кафтане и на камзоле пуговицы частые; штаны третьего цвету. Волосы подрезаны и приглажены. В сапогах». Вот жена его: «Скопидомова, картава. Телогрея парчевая, обложена золотым гасом. Юбка штофная, обложена по подолу серебряною сеткою. Сборник парчевой с сеткою ж и с жемчужным низаньем. Башмаки, шитые золотом, бархатные, без запыток, чулки белые, с красными стрелками. На шее жемчугу несколько ниток». Костюм их дочери Евдокии описан так: «Юбка черная грезетовая. Кофтик короткой розовой люстриновой и такого ж цвету передник тафтяной. На голове чепчик купеческой, кружевной. Волосы не напудрены. Серьги алмазные. На шее и на руках крупной жемчуг». Приведем еще коротенькое описание костюма «горнишной» Марфы: «Кофтик и юбка одного цвету, на голове повязан по-модному платок». Охарактеризованы также, хотя и менее детально, костюмы жениха Евдокии, московского купца Дразнилина, ее «любовника», офицера Рассмешина, денщика последнего Сорвилова и сидельца (приказчика) Дразнилина — Ульяна.

Самая комедия производит несколько странное впечатление: не то перед нами чрезвычайной редкости реальный факт, обработанный в комедийном освещении, не то грубая попытка заставить зрителя смеяться над невероятным явлением. Суть комедии в следующем. «Подражателем» в самом прямом смысле слова в пьесе оказывается Дразнилин, жених Евдокии. Разговаривая с будущим тестем, заикой Скопидомовым, Дразнилин тоже начинает заикаться; говоря с картавой женой Скопидомова, Дразнилин перестает правильно произносить «р» и «л»; в беседе с денщиком Сорвиловым и офицером Рассмешинным он усваивает их интонации и манеру говорить. При этом все это делается не из желания

⁴⁸ Автор исследования о театрах Шереметевых Н. А. Елизарова высказала в своей работе предположение, будто комедия эта принадлежала М. Д. Чулкову, на том основании, что у последнего было имяне под Дмитровом (Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. М., 1944, с. 151). Едва ли подобный «локальный» аргумент может быть признан убедительным: дело в том, что именно в Дмитровском уезде Чулков купил уже в 1783 г. (см.: Шкловский В. В. Чулков и Левшин. Л., 1933, с. 84).

рассердить или посмеяться над своими собеседниками, а происходит совершенно произвольно. Сиделец Дразнилина, Ульян, так объясняет особенности манеры говорить своего хозяина: «Он так привык, живучи прежде в молодцах у хозяев, которым по трусости подражать старался; и оттого уже сделался подражателем всякого не только в разговоре, но и в платье, в походке и во всех движениях, и оттого же за другими плачет, смеется и пляшет. Часто он лает собакою, мяучит кошкою, ржет лошадью; и все дает голоса, какие слышит, и если бы он мог, то бы обращивался и во все виды, какие ему навстречу попадутся». «Чудной человек!», — замечает по этому поводу служанка Марфа (явл. 4).

В комедии Дразнилин изображен ни как плохой, ни как хороший, а как «чудной» человек. Необыкновенный психо-физиологический феномен, возникший несомненно на почве купеческого самодурского уклада, как результат страха перед тит титычами XVIII в., так поразил автора комедии, что он построил на этом всю свою пьесу: наделил резкими дефектами речи чету Скопидомовых, ввел офицера и денщика, для того чтобы рельефнее оттенить «подражательность» Дразнилина.⁴⁹

Первая по времени комедия, специально изображающая купеческий быт XVIII в., «Подражатель» содержит много материалов, касающихся положения женщины в семье, обрядов и обычаев, связанных с браком, и т. п. Вот, например, сцена, когда Скопидомов спрашивает дочь, что она станет говорить, как ее к венцу повезут; Евдокия дает неудовлетворительный ответ, и мать перебивает ее: «Завгалась, завгалась, судагыня... Ты тогда завой, для того что котогая девушка сговобёная не вое, той житьё будет дугно; завой вот так: благослови меня, госудаг-багюшка и госудагыня-матушка, мне идти ко злату венцу. — А коли не поплачешь за столом, так наплачешься за столбом». Далее Скопидомова делает дочери выговор за то, что та не белится и не чернит зубов, и дает ей наставление: «Тихонько положи на погоге замок! и как жених пегейдёт чегез погог, так ты тот замок замкни и спгячь. Это пгимета, чтобы жених от сватовства не отстал» (явл. 1).

Судя по всему, автор «Подражателя» относился с неодобрением к домостроевскому укладу купеческой семьи. Несмотря на то что никаких резких проявлений самодурства со стороны Ско-

⁴⁹ По-видимому, развлекательная сторона «Подражателя» привлекла к этой комедии внимание некоторых крепостных и любительских дворянских театров. «Подражатель» ставился на сцене крепостного театра Шереметевых (Дыниник Т. Крепостной театр. М.—Л., 1933, с. 286—287; Елизарова Н. А. Театры Шереметевых, с. 151—153 и 487) и у А. Т. Болотова (Жизнь и приключения Андрея Болотова, т. III. СПб., 1872, стлб. 908—909). Любопытно, что в московском театре Медокса, где значительный процент посетителей составляли купцы, «Подражатель» успеха не имел: он был поставлен всего лишь один раз (Чаянова О. Э. Театр Маддокса в Москве. 1776—1805. М., 1927, с. 231).

пидомовых по отношению к дочери в пьесе не показано, кроме обычных упреков в нескромности в присутствии посторонних мужчин, автор все же нашел нужным вложить в уста служанки Марфы большую тираду осуждающего характера: «Наши купцы чудной имеют обычай. Толкуют дочерям только старинные приметы; рассказывают о ворожеях и о снах; проповедуют силу четверговой соли и белил; уважают святошные загадки и подблюдные песни; заставляют ходить на улице о святках слушать, лить олово и кидать через ворота башмаки; учат при первом громе умываться с серебра, чтобы жить богато, и класть под подушку веник, чтобы видеть во сне жениха; а о благонравии и о научении их не пекутся. Принуждая быть тихою, делают дурую; отгоняя от мужчин при себе, усиливают склонность видаться наедине; браня за погрешности, молчат о пороках; любя, потворствуют, строгостью ожесточают: сами приучают их быть себе непокорными, запрещая и малейшие увеселения, да и тужат потом, что дети своевольничают» (явл. 2).

Любопытен язык московского купца Дразнилина, пересыпанный искаженными иностранными словами: «Лишь сего мамента я в Дмитров приездом удостоение сделал. Москва нижайшей вам куплемент каришпандует.⁵⁰ Я радуюсь, что здорово манирою вашу милость наехал. А моя высокомиловистивая невеста в каком дешталте⁵¹ имеет обретаться?» (явл. 3).

Кроме того, Дразнилину употребляет церковные слова и слова приказного «высокого» стиля: «Дщерь ваша, Спиридон Агафонович, оказательная целомудренности девица <...> Тут-то и преузорочная сиятельствовет доброта, где девушки так воспитательны быть имеют <...> Куды направляешь ушествоие, благочестная дева? По сему явствуется, что она иметельством чести преисполненная отроковица» (явл. 3).

Все эти факты говорят о том, что автор «Подражателя» основательно знал быт и нравы провинциального и московского купечества своего времени и, по-видимому, изобразил его более или менее правдиво. С «Подражателя» можно вести начало «купеческой темы» в русской литературе, понимая эту тему не как изображение эпизодических фигур купцов-ростовщиков в комедиях о дворянах, а как специальное раскрытие особенностей купеческого уклада и быта. Продолжением этой традиции в начале 1780-х годов явились такие пьесы, как «Санкт-Петербургский гостинный двор» М. Матинского, «Купецкая компания» О. Чернявского, «Невеста под фатою, или Мещанская свадьба» неизвестного автора и др.

Как мы видели, с середины 1770-х годов сфера изображения в комедии заметно расширяется; однако под воздействием цен-

⁵⁰ Посылает.

⁵¹ Состояние, от нем. Gestalt.

зуры она утрачивает политическую остроту. В комедиях с недворянской тематикой, как правило, проводилась программа, намеченная ранее в комедиях Екатерины 1772 г.; они обличали суеверия, плохое воспитание, мотовство и тому подобные « пороки », осмеяние которых позволяла Екатерина. Некоторую пользу это несомненно приносило, однако перед литературой стояли задачи более серьезные: борьба с самодержавным строем, с крепостничеством, с испорченностью чиновничества, с дворянской роскошью, основанной на бесчеловечном угнетении крестьянских масс.

Многие из этих вопросов стали решаться уже в комедии начала 1780-х годов.



Возникновение русской комической оперы в 1770-х годах. — «Анюта» М. И. Попова и ее антикрепостническая направленность. — Появление пасторальных элементов в комических операх В. И. Майкова и Н. П. Николева. — Дальнейшее развитие крестьянской тематики («Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова и «Несчастье от кареты» Я. Б. Княжнина)

1

Говоря о возникновении в России комической оперы в конце 1760-х—начале 1770-х годов, нельзя забывать о таком заметном явлении в русской литературе этого периода, как повышение интереса к фольклору. В 1766 г. появляется «Древняя российская история» Ломоносова, в которой впервые было обращено внимание на народную словесность как исторический источник. Под влиянием этой работы возникают мифологические словари М. Чулкова и М. Попова, где на основании самых разнообразных источников строится славяно-русский пантеон, который, несмотря на свою наивность и искусственность, оказал значительное влияние на усиление интереса к национальной истории и народному творчеству. Перепечатывая в своих «Досугах» «Краткое описание древнего славянского языческого баснословия», М. Попов указывает как на источники своей мифологии «повествования внешних и домашних писателей, престопадные сказки, песни, игры и обыкновения».¹ В 1769 г. под заглавием «Российская универсальная грамматика» выходит первое издание знаменитого письмовника Н. Г. Курганова с отделом песен и пословиц; аналогичный материал находится в некоторых сатирических журналах 1769 г., в особенности в журнале М. Чулкова «И то, и сё». В 1770 г. тот же М. Чулков выпускает «Собрание российских песен».

Интерес к фольклору в новой русской комедии определился с самого начала ее существования. Пословицами пересыпаны буквально все оригинальные и «преложные» комедии 1750—1760-х годов. В раннем «Недоросле», как выше указывалось, использованы причитания при отправлении на военную службу;

¹ Попов М. Досуги, или Собрание сочинений и переводов, ч. I. СПб., 1772, с. 177.

в «Так и должно» бабушка Афросинья Сысоевна, хотя и притворно, плачет, дав согласие на брак Софьи с Доблестиним, причитывая соответствующим образом и воспроизводя в какой-то мере крестьянские «плачи по невесте». Надо упомянуть в данной связи и такой факт, как использование Сумароковым в комедиях элементов сказочной поэтики. Некоторые персонажи его произведений носят имена сказочных персонажей — Кашей («Лихоимец»), Додон, Финист («Чудовищи»). Совершенно в духе фольклора звучит речь Хавроньи в «Рогоносце по воображению», обращенная к мужу: «Червчетой мой яхонт, финиста сокола перышко...». Как герой сказки называется и слуга в комедии А. Волкова «Чадолубие» — Барма.

Таким образом, многочисленные данные, относящиеся к концу 1760-х—началу 1770-х годов, свидетельствуют о популярности различных фольклорных жанров в это время, в частности о широком использовании их в новой русской комедии.

Развитие комической оперы в России также было тесно связано с фольклором, в первую очередь с народными игрищами и народными комедиями («Комедия о царе Максимилиане», «Лодка» и др.), в которых значительное место уделялось народной песне.

Совершенно не состоятельно утверждение швейцарского музыковеда Р. Алоиза Мозера, что русская комическая опера обязана своим возникновением гастроллям французской оперной труппы, подвизавшейся в Петербурге в 1764—1768 гг. под руководством композитора и дирижера Ж.-П. Рено и ставившей популярные французские комические оперы.²

В действительности появление русских комических опер на рубеже 1760-х и 1770-х годов связано не со случайным фактом гастролей французской труппы Рено, а с общими тенденциями в развитии русской литературы, обратившейся в это время к фольклору. В отличие от французских комических опер, с обязательными для этого жанра куплетами, в первых же русских комических операх основным моментом являлись не куплеты, а русские народные песни или песни, написанные в народном духе. В этом отношении русские комические оперы представляют дальнейшее развитие народных игрищ, где песня выступает как обязательный составной элемент.

С отечественной традицией связывает русскую комическую оперу и обращение к крестьянской теме. Эта тема появилась в русской комедии уже в начале 1760-х годов («Корион» Фонвизина, письмо Лукина к Ельчанинову, предпосланное комедии «Щепетильник»). Сама действительность, усиление борьбы крепостных против помещичьего угнетения способствовали привлечению внимания к этому одному из важнейших общественных вопросов эпохи.

² Mooser R.-A. L'opéra-comique français en Russie au XVIII^e siècle. Conches—Genève, 1932, p. 1 etc. Ср. то же, в пересмотренном и дополненном издании: Genève—Monaco, 1954, p. 32—33.

Если оставить в стороне известный нам только по источникам XVIII в. и не дошедший до нас «вольный перевод» (т. е., очевидно, «преложение на русские нравы») популярной французской комической оперы Фавара «Annette et Lubin», сделанный князем Ф. А. Козловским, то наиболее ранними комическими операми в России являются «Анюта» М. И. Попова, впервые представленная в 1772 г. в Царском Селе придворными певчими и в том же году напечатанная на средства Екатерины II, и «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова. Пьеса Аблесимова также была написана не позднее 1772 г. (о ней упоминает в своем «Опыте исторического словаря о российских писателях», вышедшем в 1772 г., Н. И. Новиков), но впервые представлена уже в 1779 г., после подавления Пугачевского восстания. «Мельник» известен нам только по театральной редакции 1779 г., которая едва ли отвечает первоначальному тексту, так как в нее, очевидно, были внесены цензурные изменения.

Следовательно, зачинателем русской комической оперы фактически можно считать только М. И. Попова.

2

Комическая опера «Анюта» хотя и связана сюжетно с французским образцом, но в такой степени «преложена на нравы национальные», что вопросы сюжетной зависимости вообще перестают здесь представлять интерес. Автор ее, М. И. Попов (1742—1790?), начал литературную деятельность, по собственному свидетельству, в 1760—1761 гг.

О рок! писав, потев, вертясь,
По тесной горнице творя бесплодны круги
И на тупый мой ум с двенадцать лет сердясь,
Насилу мог скропать лишь бедные «Досуги»,³ —

писал он во «Вступлении» к своим «Досугам», вышедшим в конце 1772 г. Переводчик и поэт, М. Попов с середины 1760-х годов стал много работать для театра. Первые его труды для сцены были «преложениями на русские нравы» упоминавшихся выше комедий «Недоверчивый», «Немой», «Бурлин — слуга, отец и тесть» и «Притворный комедиант». Если внимательно всмотреться в сюжеты и текст перечисленных комедий, то для нас станет совершенно очевидным, что все эти пьесы принадлежат к развлекательному направлению. Никакого намека на социальную сатиру в них нельзя найти. Задачу свою М. Попов, надо полагать, видел в ином — в придании пьесам местного колорита, русской бытовой окраски. «При переводе комедий „Немого“ и „Притворного комедианта“, — пишет автор в «Предуведомлении» к переизданию этих пьес в «Досугах», — не держался я невольнически

³ Попов М. Досуги. . . , ч. I, с. 4.

слов и наименований, но, соображаясь со нравами и обычными нашими, переделывал многие места, поколику находил за потребно, однако же не отдаваясь ни от содержания, ниже от мыслей сочинительских». Относительно комедии «Бурлин — слуга, отец и тесть» М. Попов сообщает, что, «выключая содержание, старался более подражать, нежели переводить ее»: «ибо в подлиннике весьма она длинна, наполнена повторениями и малопрстойными шутками, что и побудило меня сократить ее во многих местах, назидая инде своим, и сделать способною для представления на нашем феатре».⁴

Из приведенных отрывков «Предуведомления» явствует, что М. Попов создавал репертуар для театра, «соображаясь со нравами и обычными нашими» и «назидая инде своим», т. е. дополняя отдельные места оригинальным материалом.⁵ Развлекательный и «национальный» характер имеет и оригинальная комедия М. Попова «Отгадай и не скажу». Поэтому становится понятным довольно благоприятный отзыв Александра Волкова в лейпцигском «Известии» о переводе М. Поповым комедии «Немой»: в Попове А. Волков несомненно видел единомышленника в создании национального, но не сатирического, а развлекательного комедийного жанра.

По-видимому, сам М. Попов был несколько иного мнения о своих пьесах. Об этом позволяет думать его «Эпиграмма», помещенная в «Досугах». Она настолько существенна, что нам необходимо привести ее полностью:

Полезен ли феатр, и чистит ли он нравы,
Иль только что одне приносит нам забавы,
Коль спросит кто меня о сем,
Скажу
И докажу
Ему о всем
И прямо.
А как?
Вот так,
Как испытание доказывает са́мо:
Для умных служит он к познанию вместо врат,
Для глупых — игрище, гульбище и разврат.⁶

Таким образом, М. Попов, очевидно, считал, что и развлекательная комедия может знакомить с «нравами» народа, может по-своему быть полезной. По-видимому, для того времени в этом была какая-то доля истины, но, во всяком случае, никакого элемента критики русского общества, подобно тому как это имело

⁴ Там же, ч. II, с. 3.

⁵ В XVIII в. слово «назидая» означало не «поучаю», а «строю», «возвожу здание».

⁶ Попов М. Досуги..., ч. I, с. 20—21; ранее опубликовано в журнале «И то и сё» (1769, 7-я неделя). См. также: Поэты XVIII века, т. I. Л., 1972 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 542.

место в произведениях передовых писателей, в комедиях М. Попова тех лет мы не находим.

«Русские нравы» М. Попов «вводил» в «прелагавшиеся» им комедии довольно поверхностно. Прежде всего действующие лица получали «русские» имена; некоторые из них представляют интерес. Так, в комедии «Отгадай и не скажу» встречаются отставной майор Гадало и полковник Новодум или Новодумов. В «Немом» (1766) фигурируют барон Стародум, полковник Добромысл; в «Бурлине» — дворяне Скопидом, Охреян и Миролюб; наконец, в «Притворном комедианте» — граф Старовек, богатый дворянин Толстосум и сын его, «любовник», Всеволод. Обращает на себя внимание имя одного из действующих лиц комедии «Немой» — барон Стародум, имя, известное нам по «Недорослю».

Более значительной чертой «российских нравов» у М. Попова является диалектная речь крестьян. Так, в «Немом» есть скрывающийся от властей преступник Сисой, который говорит, сильно «ёкая», вместо «было» произносит «боло» и т. д. В комедии М. Попова «Бурлин — слуга, отец и тесть» на диалекте говорит крестьянин Лука, который в противоположность эпизодическому Сисою из «Немого» играет более заметную роль в пьесе. Помимо «ёканья», Лука отличается еще тем, что в ряде случаев он вместо «д» или «т» произносит «р», вместо «кажется» — «катца», вместо «право» — «пра», и т. д. Например: «То уж нечово, боярин, и баять: еракова (этакого, — П. Б.) поместья нигде не водитца! И хоша верь или нет, только сходитца ёму с нёво ёжегодно шесъ-сот четвертей опричь засеву; да уж безо всяких приборасок. Ерак (этак, — П. Б.) снимают жита, а яровава коли смёкать...» (д. I, явл. 4); «Не торопи-тко ся, парень! Веть и я не пасынок у батка-то; мне катца, и мне при деле-то быть наде. Веть ты знаш, што и у меня рот не затворён» (д. I, явл. 5).

Комедии М. Попова, предшествовавшие «Анюте», как бы подготовили эту комическую оперу. Ко всему указанному выше следует прибавить еще одно: комедии «Отгадай и не скажу» Попова и «Как хочешь назови» М. Чулкова заканчивались «хором и песенками», написанными для обеих пьес Поповым. Таким образом, музыкальный элемент имелся в комедиях Попова и до «Анюты».

Пьесы М. Попова конца 1760-х годов отличаются еще одной особенностью, роднящей их в известном смысле с народными игрищами: крестьяне и слуги, действующие в его пьесах, очень похожи на крестьян из народных игрищ, они остроумны, дурачат бар, которые, за очень малыми исключениями, представлены как порочные люди — скупцы, надменные своим происхождением дворяне, суеверные и глупые дворянки и т. д.

Комическая опера «Анюта»⁷ явилась вершиной драматургической деятельности М. Попова. После нее он, кажется, не напи-

⁷ «Анюта» включена в первую часть «Досугов» (с. 87—124).

сал больше ни одного заслуживающего внимания произведения в комедийном жанре.⁸

Комическая опера Попова была первым русским драматическим произведением, специально посвященным изображению крестьянской среды. В освещении жизни крепостных Попов близко подходит к наиболее смелым журнальным статьям «Трутня» и «Живописца» Новикова и «Смеси» Л. И. Сичкарева. Не случайно (хотя и неверно) довольно долго именно Попову приписывались некоторые, наиболее антикрепостнические произведения новиковских журналов.

Однако пьеса Попова — произведение очень сложное и противоречивое.

В самом начале пьесы старый крестьянин Мирон рубит лес и, бросив топор, произносит фразу, которая полностью вводит нас в обстановку и показывает, как понимал Попов жизнь крепостных. Речь Мирона, как в дальнейшем и речь его батрака Филата, дана в привычных у Попова диалектных формах:

Ух! Как жо я устал,
А дров ощо не склаал.
Охти, охти, хресьяне!
Зачем вы не дворяне?
Вы сахар бы зобали,
Так словно бы как лёд.
И пили бы вы мёд
Да деньги огрѣбали,
Из рода в род и род.
Лѣжали б на печи
Да ели колачи,
Про вас бы роботали,
А вы бы лишь мотали,
А нашей так бѣды не подымаёт грудь!
(Явл. 1)

Чтобы развлечься, Мирон поет «от грусти» песню, которая продолжает его прежние мысли:

Боярская зобота:
Пить, есть, гулять и спать, —
И вся их в том робота,

⁸ В библиографических материалах по литературе XVIII в. известна комедия «Лжеученый» Дюфора, переведенная Поповым и поставленная на сцене Российского театра в 1790 г. Но был ли этот Попов тот же, что и автор «Анюты», с определенностью утверждать нельзя. Дело в том, что некоторые источники XVIII в. свидетельствуют о наличии во второй половине века двух Поповых — Антона и Михаила.

С приятностью писал стихи один Попов;
Другой — переложил из Тассовых стихов
Нам Иерусалим его освобожденный,
Но жаль, что прелестей поэзии лишенный, —

говорит А. Палицын в «Послании к Привете» (1807) (см.: Литературный архив, издаваемый П. А. Картавовым. СПб., 1902, приложение, с. 8).

Щоб деньги обирать.
Мужик сушись, крушиса,
Потей и роботай,
И после хош взбесиса,
А денешки давай.

(Там же)

Как и в сатирических журналах 1769—1772 гг., во вступительных словах Мирона и в его песне возникает тема антагонизма между крестьянами и дворянами. Фатализмом, безнадежностью проникнуты дальнейшие слова Мирона:

Вот наша жизнь какая,
Проклятая! благая (т. е. сумасшедшая, — П. Б.)!
Да быть жо ин уж так,
Как нам пометил дьяк.
Не в петлю жо ведь лезти,
Што нечего нам ести;
А лучше погадать,
Как век докоротать.
Теперь один с жоною
Живу я сотоною:
Нет мочи ни орать,
Ни хлеба собирать.

(Там же)

Казалось бы, после этого начала оперы, проникнутого гуманистическим протестом, мы вправе ожидать от автора и дальнейшего сочувственного отношения к крепостным персонажам «Анюты», Мирону и Филату, но на деле получается иное. Что же является причиной этого?

Анализируя русскую действительность своего времени, Попов сделал вывод: тяжелая, изнуряющая, одуряющая работа крепостных крестьян действует не только на их здоровье, но и на их интеллект, на их культуру (вместо литературного языка — диалект), на их нравственность. Крепостное право калечит Мирона и Филата. Крепостная зависимость вытравляет из крестьян элементарные чувства — самоуважение, любовь и т. д. С другой стороны, она развивает и укрепляет в крепостных рабскую психику, приниженность, недоверие к себе.

И Анюта, дворянка по происхождению, но пока еще не знающая о своем дворянстве и только, так сказать, инстинктивно ведущая себя по-дворянски, и подлинный дворянин Виктор обращаются к Филату с такими грубыми, унижающими его достоинство словами: «едакий страмец, дурак, урод», «скотина», «мерзавец, плут; какая харя!» (явл. 4), «бездельник, плутец, скотина» (явл. 7).

Вместе с тем Попов показывает, что крепостные крестьяне полны ненависти к барам. Узнав от Филата, что дворянин Виктор целовал руку Анюте, Мирон осыпает ее упреками за то, что она

... смытарилась с детиной, лпходейка,
С проклятым барчугом.

(Явл. 10)

Когда Филат застаёт Виктора наедине с Анютой, между ними происходит перепалка, в которой крестьянин угрожает своему противнику поколотить его «дубинами». На слова Виктора:

Платить приготовляйся
Ты дерзость головой, —

Филат отвечает:

Смотри, поберёгайся
Тово жо и с собой, —

и просит своего дворянского соперника помнить,

...што также и хресьяне
Умеют за себя стоять, как и дворяне.

(Явл. 7)

Все это, звуча с театральных подмостков буквально накануне восстания Пугачева, было полно зловещего смысла. Это было уже не вскользь брошенное лукинским Добросердовым замечание о крестьянском «замерзлом в их роде мщенин и злости», а попытка показать настоящую крепостную деревню со всеми ее психологическими противоречиями, выраставшими на почве рабских отношений.

М. Попов не ограничился в «Анютя» только показом антагонизма между помещиками и крестьянами. Тема подьяческого взяточничества, обычно рассматривавшаяся в комедии 1760—начала 1770-х годов применительно к дворянским жалобам и лишь бегло затронутая по отношению к крестьянам в фонвизинском «Корионе», развита в комической опере Попова более подробно. Батрак Филат рассказывает Мирону, что был на сходе, собранном старостой в связи с тем, что у подьячего жена родила сына и что по этому поводу нужно с крестьян собрать «поклон» — «подьячему на кстины, а жонке на родины». Филат передает подробности схода:

А вон, сте, староста сбиратца ехать в город,
Так баял, штобы всем складчину положить:
Алтын хош по пятку, да мир стал говорить,
Што ныня-де у нас, Пафнутьич, знаш веть, голод.
Так будёт-де с души копейк и по шти (шести, — П. Б.),
Так станёт и тово довольно псам на шти (щи, — П. Б.).

Такая большая сумма взятки подьячему возмущает Мирона:

М и р о н

Да што жо много так?

Ф и л а т

Ему веть пять рублей;
А досталь на харчи, да на других судей.
Ефрем боло судил и гроша не давати,
За што-де, за его нам деньги им совати,
Што множитца в Руси их злой кропивной род?
Какой, дескать, от них нам, добрым людям, плод?
Веть только-де они бумагу лишь морают:
Да взятку и с живых и с мёртвых обирают.

М и р о н

Нешто веть, побери их прах!

Они охальники,

Еретники

И бусорманы,

Так словно, как цыганы,

Сжирают весь наш хлеб, вгоняя бедных в страх.

(Явл. 2)

Однако антикрепостнической направленности «Анюты» противоречит концовка оперы. В заключительных куплетах оперы проповедаются мораль смирения и покорности, довольство своим положением и отказ от протеста:

Всех счастливей в свете тот,
Кто своей доволен частью.

Говоря об этом неустранимом противоречии в опере, нельзя упускать из внимания одно существенное обстоятельство: эта пьеса была в первый раз исполнена летом 1772 г. на сцене Придворного театра в Царском Селе в присутствии Екатерины и двора. Возможно, что «благополучный», хотя и противоречащий началу комической оперы эпилог был придан автором именно для данной постановки, а затем пьеса так и печаталась — по театральной, а не по первоначальной редакции.

Следует отметить еще некоторые особенности «Анюты» как первой русской комической оперы, связывающие ее с народными игрищами. Так, Филат выходит на сцену, распевая песню «Белолица, круглолица, красная девица» (явл. 2). Анюта при своем появлении также поет народную песню «Кабы да на цветы не морозы», впрочем уже несколько обработанную стилистически.

Как это ни странно, у нас нет почти никаких материалов, которые позволили бы судить о приеме, оказанном «Анюте» современниками. Новиков в своем «Словаре», вышедшем в том же 1772 г., но, по-видимому, ранее первого представления этой пьесы, об «Анюте» сказал попутно с оценкой других произведений М. Попова: «Вообще сочинения его весьма изрядны, а особливо его песни и опера заслуживают великую похвалу».⁹ В «Драматическом словаре» говорится об «Анюте» заметно осторожнее: приводя фактические сведения о постановке и напечатании пьесы, автор «Словаря» находит нужным добавить только, что «сия опера из первых комических на российском языке играна».¹⁰

3

Одновременно с «Анютой» в том же 1772 г. была «сочинена для благородного общества» и представлена комическая опера

⁹ Ефремов П. А. Материалы для истории русской литературы. СПб., 1867, с. 85.

¹⁰ Драматический словарь. М., 1787, с. 19.

«Любовник-колдун», интересная прежде всего тем, что «музыка, — по словам «Драматического словаря», — наполняется с голосов русских песен, приносящая удовольствие».¹¹

В отличие от «Анюты» эта пьеса может служить ярким образцом бессодержательности и пошлости дворянской развлекательной комической оперы.

Автор ее, В. И. Майков (пьеса была издана анонимно в 1779 г., но принадлежность ее Майкову несомненна¹²), предупреждает в афише, что действие происходит «в деревне». Перечень действующих лиц сперва позволяет предположить наличие какой-то социальной проблематики. В пьесе фигурируют Стародумова-тетка и три племянницы ее, Менида, Таня и Лиза, все родные сестры. По фамилии тетки можно было бы ожидать, что возникает конфликт между Стародумовой, как представительницей старого поколения, и молодежью на почве различных взглядов на жизнь. На самом деле этого нет. И старая тетка, и три племянницы, включая подростка Лизаньку, влюблены в молодого человека Миловидова, который любит Лизаньку. Объявив о своем отъезде в город, Миловидов появляется в доме Стародумовой, переодетый колдуном, и никем не признанный, отпугивает от мысли о браке с Миловидовым, т. е. с собою, тетку и двух старших племянниц. Конечно, завершается комедия благополучным соединением Лизаньки и Миловидова.

Введение музыки, песен в пьесу здесь получает своеобразную мотивировку: колдун, по словам тетки, «беспреданно поет», и отвечать ему надобно тоже только пением. Так аргументируется превращение комедии в комическую оперу, но арии в «Любовнике-колдуне» поются не на специально написанную музыку, а «на голоса» (мотивы) народных песен. В этой зависимости «Любовника-колдуна» от народной поэзии и заключается единственное достоинство оперы. Перечислим «голоса» песен, упоминаемых в «Любовнике-колдуне» и представляющих, по нашему мнению, безусловный интерес: «Что повыше города Саратова» (явл. 1), «Уж как по мосту-мосточку», «Ах, как в городе Калуге» (явл. 2), «Вы раздайтесь, разойдитесь» (явл. 3), «Ах, вздумал боровик», «Ни пить, ни есть не хочется» (явл. 4), «На матушке, на Волге» (явл. 5), «Кабы знала, кабы ведала» (явл. 7), «Я калинушку ломала», «Земляничка-ягодка» (явл. 9), «Ах, матушка, тошнехонько», «В селе

¹¹ Там же, с. 75.

¹² На принадлежность этой пьесы В. И. Майкову указывает Н. П. Николев в предисловии к своей «драме с голосами» «Розана и Любим» ([М.], 1781, с. 4, нумерованная): «... „Деревенский праздник“ и „Колдун“ (того же автора), гораздо после „Розаны и Любима“ сочиненные и на театр отданные». Подтверждением этого служит также то обстоятельство, что «Любовник-колдун» помещен в XVIII томе «Российского театра» вслед за пьесами «Деревенский праздник» и «Пигмаллон, или Сила любви» В. И. Майкова. Р. Алоиз Мозер, неизвестно на чем основываясь, приписал эту комическую оперу Николеву, см.: Mooser R.-A. Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIII^e siècle. Genève, 1945, p. 80.

было Покровском», «Пошла наша Параня», «Ах! по мосту-мосту»¹³ (явл. 12).

Характерно, что даже в этой развлекательной комической опере наша место некоторая «критика» современности, но с позиций, близких к правительственной ориентации. Так, тетка Стародумова поет песню, которая, может быть, является единственным оправданием данной ей автором фамилии:

Скучен обычай,
Скучны мне нравы,
Лесть и лукавство
Где заведутся.
В нынешни веки
Все человеки
Стали притворны,
Видом покорны;
Видом покорны,
Горды сердцами,
Льстивы, упрорны,
Хитры, упрямы;
Все мы недружны,
Виды наружны
Всё заменяют;
Дружбы не знают.

(Явл. 2)

Близкую к Майкову позицию занимал Н. П. Николев, создавший в 1770-е годы комедии, продолжавшие разрабатывать тематику пьес Екатерины. Однако в жанре комической оперы, в котором он стал выступать в 1776—1777 гг., драматург вышел за пределы этой строгой регламентации и обратился к теме крепостного крестьянства, которая в период Пугачевского восстания фактически была под запретом.

После «Народного игрища» 1774 г. «Розана и Любим» и «Приказчик» Николева были первыми новыми пьесами, в которых изображались отношения помещиков и крепостных крестьян. «Розана и Любим»,¹⁴ хотя и является «предложением на российские нравы» известной комической оперы Фавара «Annette et Lubin», представляет интерес именно отражением в пьесе русской действительности. Свою пьесу Николев назвал «драмой с голосами»; в действительности же она ничем не отличается от комической оперы, соединенной со «слезной комедией».

Крестьяне Розана и Любим нежно любят друг друга. Помещик Щедров, которому девушка приглянулась, с помощью пьяницы Лесника похищает Розану, но стойкость крестьянки, сила чувства Любима и горе Излета, отца Розаны, усиливают зародив-

¹³ Эта песня отличается от названной выше (вторая в перечне) «Уж как по мосту-мосточку».

¹⁴ Текст пьесы и комментарий к ней см. в кн.: Русская комедия и комическая опера XVIII века. Под ред. П. Н. Беркова. М.—Л., 1950, с. 169—216, 691—692. О пьесе см. также: Гозенлуд А. Музыкальный театр в России (от истоков до Глинки). Л., 1959, с. 126—134.

шиеся у Щедрова угрызения совести. Раскаившийся похититель возвращает Розане свободу и награждает пострадавшее семейство ста рублями «за сделанное огорчение». Пьеса кончается куплетами, которые поет каждый из участников; припев к этим куплетам таков:

В ком любовь и добродетель,
Тот прямой сердец владетель:
Он ко счастью рожден,
Он и завистью почтен.

(Д. IV, явл. 7)

Уже из сжатого пересказа сюжета «драмы с голосами» видно, что конфликт, выросший на почве крепостного права и несомненно многократно повторяющийся в реальной действительности, в «Розане и Любиме» смягчен и сведен к недоразумению или случайному заблуждению Щедрова, который изображен в пьесе в общем неплохим человеком. Отставной солдат Излет, узнав, что похитителем его дочери является Щедров, восклицает: «Этот честной и хвальной сосед во всем околотке? так вот добродетели-то знатных бояр...» (д. III, явл. 3). В последнем, четвертом действии Щедров в своих монологах и «голосах», т. е. ариях, объясняет причину своего поступка с Розаной: «любовь или, лучше сказать, странный род бешенства, происходящий от самолюбия», испортили вдруг его сердце. «О слабость! — восклицает патетически Щедров. — Для того что крестьянка из верности к своему любовнику презирает мою склонность, мое богатство, мои старания испортить ее сердце!.. Я, начав шуткою, оканчиваю страстью и делаю преступление!». Затем он поет «голос», в котором в духе классицизма противопоставляется «страсть-слабость» твердому «рассудку»:

Какой мы слабости подвластны!
К чему ты нам, рассудок, дан?
К тому ль, чтоб наш ты был тиран,
Чтоб были мы несчастны,
Когда бываем страстны?..

(Д. IV, явл. 1)

Таким образом, Николев сводит социальный конфликт «Розаны и Любима» к «слабости» Щедрова, к тому, что этот «честной и хвальной» «знатной боярин» оказался под властью «страсти» и не послушался голоса «рассудка».

Вместе с тем любопытно, как Николев характеризует реакцию крестьян на поступок Щедрова. Излет, отец Розаны, сперва потрясен, узнав, кто является похитителем его дочери: «Коли не разоряют соседей, так увозят девок, не ставят за грех обесчестить бедного человека с тем, чтоб бросить ему деньги!.. Не христианин! не знает он, что честь так же дорога и нам! Ах, будто легко это отцу!.. (плачет)» (д. III, явл. 3).

Затем он решает идти к самому барину. Осторожный Лесник начинает отговаривать Излета от этого: «Ну, куды ты хочешь идти? вить там так-те приколоматят, что и до могилы не забу-

дешь. Нам ли, свиньям, с боярами возиться; а Щедров дворянин вить не на шутку!» (д. III, явл. 4).

В ответ на это Николев заставляет Излета произнести фразу, которая должна была показать преданность «простого народа» престолу: «Дворянин? да что ж, что он дворянин? я видал и государей; я проливал за них кровь мою; я сам служил при лице их; я знаю, каковы им наши слезы; так и я на дворянина суд найду... Небось, затрясется и дворянин с таким делом стать перед судом земного бога» (там же).

А когда Лесник скептически говорит ему: «Право-ста, Излет, по пустякам хорохоришься; вить у него там тысячи душ, а псарей, псарей, псарей-та и неведь числа», Излет поет песню, которая должна была еще больше укрепить в сознании зрителей крестьянскую веру «в хорошего царя»:

Правым силы не ужасны:
Правде царской мы подвластны;
В ней защиту я найду,
Пред царицею паду,
Перед ней открою раны;
Грудь открывши я свою,
Донесу ей, как тираны
Дочь похитили мою.
Мне она по царску праву
С дворянином даст расправу
И велит мне дочь отдать;
Нам царица — та же мать.

(д. III, явл. 4)

Даже придя к Щедрову, Излет угрожает своему обидчику: «Я пойду к самой царице просить суда на твое беззаконие; она защитит меня: для ее правосудия все подданные равны» (д. IV, явл. 6).

Николев хотел уверить зрителей и читателей «Розаны и Любима», что в жизни так же благополучно решаются все противоречия между крепостными и помещиками, как в его «драме с голосами». Но надо полагать, что сам-то он был не очень в этом убежден. После того как Излет поет свою арию, заканчивающуюся словами «Нам царица — та же мать», и уходит, пьяница, циник и скептик Лесник, оставшись один, раздумывает вслух и вовсе не так, как Излет; здесь, вероятно, он выражает мысли самого автора: «Да вить до бога-то высоко, а до царя далеко; а когда-те хочется, так поди-се, пожалуй, знать ты ощо у бар-то в переделе не бывал; вить это, брат, не под турком; тут так-те отдубасят, что разве инда-на-поди!» (д. III, явл. 5).

Далее следует его не менее трезвый «голос»:

Как велят в дубье принять,
Позабудешь пустошь врать.
Не солдату бар унять,
Чтоб крестьянок не таскать.
Бары нашу братью так
Принимают, как собак.

Нет поклонов, нет речей,
Как боярин гаркнет: «бей
В зад и в макушу и в лоб!» —
Для него крестьянин клоп.

(Д. III, явл. 5)

Нельзя не признать, что взятые вне контекста пьесы реплики и «голос» Лесника производят сильное впечатление: может даже возникнуть предположение, не для произнесения ли этих «антикрепостнических» тирад и была написана пьеса «Розана и Любим». Однако дальнейший исход конфликта между Щедровым и крестьянами должен был показать, что прав не скептик Лесник, а крестьяне, обратившиеся к помещику и подействовавшие на его «рассудок». Таким образом, сила антикрепостнического звучания николевской «драмы с голосами» значительно ослабляется.

Точно таким же неглубоким осуждением проникнут отзыв Любима о дворянах (впрочем, сделанный до похищения Розаны Щедровым): «Полно, бары-то приморчивы (т. е. привередливы, — П. Б.) <...> Много я на них насмотрелся; то-то чудачки! что ни делают, все навыворот: ночь шатаются, день дрыхнут... пречудные люди!» (д. II, явл. 3).

Несмотря на то что в пьесе Леснику отведена крайне несимпатичная роль, он производит впечатление наиболее живой фигуры на фоне пасторальных Розаны, Любима, Излета и его младшей дочери Милены. Предательство Лесника проистекает из его «страсти» — из пьянства, а во всем прочем он стоит выше наивно-доверчивого Излета. Настроения крестьян, подобных Леснику, были или по крайней мере могли быть известны Николеву из жизни, из реальной действительности, но, создавая в пьесе образ Лесника, драматург безусловно заимствовал некоторые черты его у лукавого крестьянина — персонажа народных игрищ о глупом барине.

Вероятно, и актеры, играя «Розану и Любима», чувствовали разницу в построении образов этой пьесы. «Драматический словарь», сообщая о том, что опера «Розана и Любим», представленная впервые на сцене Московского театра, «была играна сряду четыре раза к отменному удовольствию публики» и «была много раз аплодирована», счел нужным отметить: «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 буффонских».¹⁵

Оперу «Розана и Любим» принято считать чуть ли не антикрепостнической. Отрицать сочувствие Николева к крепостным крестьянам нельзя (хотя не следует забывать, что Розана — «дочь солдатская», а Любим — «дворовый и отпущен на волю»). Вместе с тем в песне Розаны выражается полное согласие автора с существующим порядком вещей:

¹⁵ Драматический словарь, с. 118—119.

Непристойно в нас влюбляться,
Я слыхала, господам.
Ты изволишь издеваться:
Мы служить родимся вам.

(Д. II, явл. 4)

«Розана и Любим» — пьеса отнюдь не антикрепостническая; это пьеса о добром, мирном народе, обожающем свою царицу и способном спокойно жить и трудиться на своих господ.

Впрочем, кроме скептических арий Лесника, в пьесе есть одна вскользь брошенная фраза, которая говорит о том, что не так уж идилична жизнь мирных крестьян. Когда Розана, разбирая рыбу в ушате, привезенном Любимом с ловли, говорит, что щуки, видно, так же злы, «как приказчица», Любим подхватывает: «Ха, ха! подлинно, что наша-то приказчица на щуку похожа. Кроме своего брюха, ничего не любит. Приказчики да приказчицы то-то уж воры наголо: с нас дерут, а у господ крадут. От всего греют руки; много они мне насолили!» (д. II, явл. 3).

Однако упоминание о притесняющих крестьян приказчиках не получает в пьесе дальнейшего развития. Этот замысел был осуществлен в написанной Николевым в следующем, 1777 г. пьеске, озаглавленной им «Приказчик. Драматическая пустельга с голосами в одном действии» (М., 1781).

Завида и Миловзор — те же Розана и Любим, но изображенные в еще более пасторальном духе. К Завиде пристаёт приказчик, однако письмо, отправленное к барину с жалобой на притеснения приказчика, достигает цели, приезжает управитель и смещает крестьянского обидчика, а Завиде и Миловзору разрешает жениться. Николев не прочь обобщить данный эпизод и придать ему расширительный смысл. Это видно из «голоса» управителя:

Плут негоден на приказе,
Плут негоден и в приказе:
Князь, вельможа, дворянин,
И мужик, и мещанин,
Если правду забывают
И законы нарушают,
Рано ль, поздно ль погибают.

(Явл. 11)

Вообще управителю в этой «драматической пустельге» присвоена роль выразителя авторского мнения. Поэтому в куплетах в конце пьески управитель поет:

Кто прямым путем идет,
Тот без хлопот век живет.
Счастливы честной, гибнет плут,
Все дела к концу ведут.

(Явл. 11)

Конечно, крестьяне очень довольны милостью барина, и когда управитель заверяет их, что барин всегда будет милостив к ним, если только они будут смиренны и послушны, «помня участь своего

приказчика», они радостным хором поют верноподданнический куплет:

Будем вечно прославляти
Господина своего;
Он нас станет защищати,
Мы помрем все за него.

(Там же)

Не следует думать, что Николев изобрел, так сказать, тему приказчика — угнетателя крестьян. Одновременно с Николевым и, конечно, независимо от него (хотя, как увидим ниже, Николев это отрицал) к ней обратились и другие писатели 1770-х годов, в частности М. И. Прокудин. Пьесы Николева с крестьянской тематикой написаны в 1776—1777 гг., но на сцене были поставлены только в 1778 г. А уже в 1777 г. вышла в свет «пастушеская драма с музыкою в двух действиях» под заглавием «Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель», сочиненная В. И. Майковым (1725—1778), известным автором бурлескной поэмы «Елисей, или Раздраженный Вах», ряда трагедий и од в сумароковском духе.

«Деревенский праздник» — типичная дворянская пастораль, характерная для времени реакции после Пугачевского восстания. Пастушок Медор, крепостной подмосковной деревни, любит пастушку Надежду, добрый Господин устраивает брак добродетельных детей природы. Этот несложный сюжет дает В. И. Майкову возможность высказаться в «похвалу сельской жизни». Надежда поет:

Я в деревне здесь родилась и в деревне здесь жила,
Мне родимая сторонка, будто матушка, мила;
Я хожу с овцами в поле и дою моих коров,
Мне места приятны здешни, ветер здешний мне здоров.
Я впервые в город вышла, торопилась домой,
Не пойду в него вовеки, мне он кажется тюрьмой.

(Д. I, явл. 2)

Медор отвечает ей прозой: «Смотри-ко, Надежда, здесь то ли дело: вместо пыли какая трава зеленая; вместо духоты какой приятной от цветов запах, и вместо тамошних нахмуренных домов какие прекрасные возвышения, с которых льются ручейки прозрачные. В любом купайся» (там же).

Крестьяне майковской подмосковной деревни необыкновенно довольны своей судьбой. Собравшись на праздник, они в присутствии своего Господина (у него нет в пьесе даже имени, так как он является не конкретным образом, а олицетворением доброго помещика) поют:

Мы живем в счастливой доле,
Работая всякой час,
Жизнь свою проводим в поле,
И проводим, веселясь.

Деревенские забавы
Веселят у нас сердца.

Не развратны наши нравы,
Между нами нет лъстеца.

Хитрецов здесь нет зловердных,
Нет их пагубных сетей,
Нет богатых здесь, ни бедных,
Нет подьяческих затей.

Дьяк руки не замазает,
Заманя к себе в приказ.

Всё невинность презирает,
Нет бездельников у нас.

(Д. II, явл. 1)

Оказывается, крестьяне настолько удовлетворены своей спокойной трудовой жизнью, что ни на что и ни на кого не жалуются и даже не замечают «бездельств» старосты, плутни которого выходят наружу во время гадания цыгана.

Как видим, в комедиях и «драмах с голосами» второй половины 1770-х годов настойчиво выдвигается тема «довольства», благоденствия и благополучия.

В «Драматическом словаре» А. Анненкова указана еще одна пьеса В. И. Майкова — «Аркас и Ириса». Вот что пишет о ней Анненков: «*Аркас и Ириса*. Маленькая опера с музыкою сочинена г. Майковым на открытие Московского публичного воксала, где была в первый раз представлена и потом часто представляема как в воксале, так и на большом театре. Музыка господина Керцеллия принята была публикою с удовольствием».¹⁶ В Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского хранится рукопись этой пьесы (шифр: 17. 1. 92). При внимательном чтении видно, что пьеса «Аркас и Ириса» безусловно представляет первую редакцию «Деревенского праздника». Аркас соответствует здесь Медору, Ириса — Надежде. В отличие от «Деревенского праздника» первая редакция состоит не из двух, а из одного действия; кроме того, здесь отсутствуют эпизод с гостем Господина и эпизод со старостой. Таким образом, «Деревенский праздник» можно считать переработкой «Аркаса и Ирисы»; не исключена возможность, что сделана она была под воздействием «Розаны и Любима» Николаева. Введение эпизода с разоблачением старосты заставило Майкова разбить пьесу на два действия.

Указание А. Анненкова, что опера «Аркас и Ириса» была написана Майковым к открытию Московского «воксала», делает еще более вероятным наше предположение: «воксал» был открыт в 1776 г., после 15 июня,¹⁷ а «Деревенский праздник» сочинен в 1777 г.

Мы указали выше, что тема «виноватого приказчика» приобрела большую популярность в середине 1770-х годов. Хотя «драма с голосами» В. И. Майкова «Деревенский праздник», где виновником притеснений крестьян оказывался староста, была представлена на сцене Московского театра раньше оперы «Розана и Любим» Николаева, последний всецело отстаивал свой приоритет в постановке этой темы, о чем он писал в «Объяснении», напечатанном им при отдельном издании «Розаны и Любима» в 1781 г.¹⁸

¹⁶ Там же, с. 20.

¹⁷ Чаянова О. Э. Театр Маддокса в Москве. 1776—1805. М., 1927, с. 26.

¹⁸ «Объяснение» Николаева перепечатано в кн.: Русская комедия и комическая опера XVIII века, с. 171—173. Кроме «Объяснения», в первом от-

«Объяснение» Николева, очень интересное для истории русского театра и литературных отношений, приоткрывает завесу над некоторыми явлениями русской литературно-театральной жизни конца 1770-х — начала 1780-х годов. Из него, например, можно заключить о существовавшей вражде между сторонниками В. И. Майкова и сторонниками Хераскова.

Презрительно характеризуя вкусы московских театралов, очевидно относящихся к демократическим кругам, Николев называет их «российскими орангутангами» и с каким-то ожесточением говорит, что они «столько ж усердно бьют в ладоши по представлении подлого игрища, как и представлении „Синава и Трувора“, а часто еще и усерднее».

Интересен заключительный раздел «Объяснения», в котором Николев отстаивает свою, авторскую самостоятельность: «Многие (все-таки невежды же) говорят, что я все почти театральные украшения выкрал из разных французских опер, а дровосека моего сделал из дровосека французского».¹⁹ На это обвинение Николев не без язвительности отвечает: «В защищение дровосека я скажу только то, что дровосек русской столько походит на дровосека французского, сколько всякой человек русской — на всякого человека французского. И признаюсь, что этого уже сходства я избежать не мог».

Упомянутая в николевском «Объяснении» первая рукописная редакция «Розаны и Любима» сохранилась и находится в Теат-

дельном издании «Розаны и Любима» ([М.], 1781) в конце находится «Письмо к Николаю Ивановичу Новикову» (с. 89—90), содержащее просьбу напечатать прилагаемые «Сонет» и «Притчу Роза и Любовь», написанные Д. И. Хвостовым и посвященные Николеву. Письмо это, малоинтересное само по себе, содержит одно любопытное место; этот отрывок мы считаем нужным привести здесь. Называя Д. И. Хвостова новым писателем, Николев пользуется случаем свести счеты с одним из своих литературных врагов: «Желательно бы было, чтоб все молодые люди по примеру сего нового писателя устремляли свои дарования не ко вреду, а к пользе своих соотечественников; но, по несчастю, в семье не без урода, и для того нередко мы видим, что молодые люди, желая приобрести имена сочинителей, приобретают их или гнусными сатирами или пасквилями, в которых за недостатком здравого рассуждения и познания в науках порицают не порок, а человека, не сочинение, а сочинителей, и, что еще и того дерзновеннее, осмеливаются ругать писателей, называя их по фамилиям, переменя токмо в оных по некоторой букве. Жалостное состояние необузданной молодости!.. Но я далеко зашел моими рассуждениями; простите, государь мой, любви моей к истине и к моему отечеству». Намек, заключенный в приведенном отрывке, относится к незадолго до того опубликованной В. В. Капнистом в «Санкт-Петербургском вестнике» (1780, ч. V, июнь, с. 440—447) «Сатире первой», в которой были перечислены как бездарные поэты современные писатели со слегка измененными фамилиями:

Котельский, Никошев, Вларикин, Флезиновский,
Обвесимов, Храстов, Весевкин, Компаровский,

т. е. Ф. Козельский, Николев, Владыкин, Фрязиновский, Аблесимов, А. С. Хвостов, Веревкин, Кантаровский.

¹⁹ Николева обвиняли в том, что образ его Лесника заимствован из комической оперы Филидора «Дровосек» (1763).

ральной библиотеке им. А. В. Луначарского в Ленинграде (шифр: 1. 18. 2. 72). Сопоставление ее с печатным текстом обнаруживает, что пьеса подверглась некоторым значительным изменениям, усилившим драматический конфликт. В окончательную редакцию введены сцены, характеризующие «порабощение» Щедрова «страстью» к Розане (6-е явление I действия и 1—2-е явления IV действия); прибавлено 7-е явление I действия с песнями псарей; более подробно развернуто 3-е явление последнего действия — сцена Розаны и женщин. Однако больше всего добавлений относится к роли Лесника (включены 2-е, 4-е и 5-е явления в I действии). Кроме того, во многих местах текст «драмы с голосами» (кстати, в рукописи она называется «комической оперой») подвергся литературной правке. В целом печатная редакция «Розаны и Любима» отличается большим драматизмом и художественной целостностью.

Самое важное в «Объяснении» Николева — это отстаивание своего приоритета в постановке темы «виноватого приказчика». Именно эта тема, впервые появившаяся в пасторальной «драме с голосами»,²⁰ получила дальнейшее развитие в комической опере конца 1770-х — начала 1780-х годов («Несчастье от кареты» Княжнина, «Кофейница» Крылова).

4

«Пасторализация» крепостного быта, естественно, не могла удовлетворить зрителя, воспитанного на таких пьесах, как «Бригадир» и «Так и должно», на памфлетных комедиях Сумарокова, «Анюте» М. Попова. Именно это неприятие театральной аудиторией слащавой «пастушечьей драмы с музыкой», где русские крепостные парни и девки, столь хорошо известные зрителям и актерам, превращались в напудренных и завитых в буколки бержеров и бержер, Медоров, Розан, Любимов и т. п., где вместо народной песни звучали манерные ариетты в стиле рококо, — именно это недовольство привело к исключительному успеху, который выпал на долю комической оперы А. О. Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват».²¹

Об успехе «Мельника» сообщает «Драматический словарь» следующее: «*Мельник-колдун*. Комическая опера оригинальная, в трех действиях, сочинения г. Аблесимова. Музыка положена из русских песен российским Московского театра музыкантом г. Соко-

²⁰ А. С. Рабинович в статье «Чем примечательна русская опера до Глинки (1772—1835)» (в кн.: Советская музыка. 6-й сборник статей. М.—Л., 1946, с. 17) называет эту разновидность комической оперы «песенной комедией»; правильней было бы назвать эти оперы «песенными пасторалями».

²¹ Текст оперы и комментариев к ней см. в кн.: Русская комедия и комическая опера XVIII века, с. 217—246, 692—693.

ловским. Представлена в первый раз на Московском театре генваря 20 дня 1779 года. Сия пиеса столько возбудила внимания от публики, что много раз сряду была играна и завсегда театр наполнялся; а потом в Санктпетербурге была представлена много раз у Двора, и в случившемся на тогдашнее время вольном театре у содержателя г. Книппера была играна сряду двадцать семь раз; не только от национальных слушана была с удовольствием, но и иностранцы любопытствовали довольно; кратко сказать, что едва ли не первая русская опера имела столько восхитившихся спектатеров (зрителей, — П. Б.) и плескания».²²

Что же в аблесимовской опере так привлекло русскую публику конца 1770-х годов? По сравнению с пасторалями предшествующих лет «Мельник — колдун, обманщик и сват» безусловно являлся произведением более жизненно правдивым, он отвечал возрастающим требованиям изображать «нравы национальные». Уже один только сюжет этой комической оперы Аблесимова мог понравиться зрителям после приторных условностей Майкова и Николева.

Вот содержание «Мельника». Крепостной Анкудин и жена его Фетинья, которой «как-то исстари случилось быть дворянского отродья, а выдана в крестьянство поневоле», спорят о том, за кого выдать замуж дочь Анюту: старик хочет взять ей в мужа «хлебопашца», а мать — «дворянского сыночка». Сама же Анюта любит крестьянина Филимона, который также любит ее. Мельник Фадей, пользуясь своей репутацией колдуна, устраивает к общему удовольствию брак Анюты и Филимона, так как последний оказывается «однодворцем». А что такое однодворец, поясняет в своей арии плутоватый и постоянно готовый выпить мельник:

Ища вот да што оно,
На Руси у нас давно:
Сам помещик, сам крестьянин,
Сам холоп и сам боярин,
Сам и пашет, сам орёт
И с крестьян оброк берёт.
Это знайте,
Это знайте,
Не вступайте
Больше в спорец.
Его знают,
Называют
Однодворец!..

(Д. III, явл. 6)

Неверно видеть в песне мельника Фадея только сюжетное разрешение интриги конкретной комической оперы. Несомненно, для Аблесимова положение однодворца — это определенный идеал, в котором примиряются все острые конфликты, связанные с крестьянским вопросом в период после Пугачевского восстания.

²² Драматический словарь, с. 77—78.

Едва ли, конечно, правильно на основании одной только песни мельника судить об идейном смысле всей пьесы. Но в «Мельнике» мы находим еще и другие свидетельства сочувственного отношения автора к крестьянству. Когда Анкудин появляется в первый раз, он, оставив приведенную им на сцену лошадь, «подходит к оркестру» и без всякой видимой причины говорит: «Што, барьям-та рай жить, хоть раз бы пожил так, как они; да полно што — некошная²³ живет и их доля, бывает и им хлопот полон рот, а нашему брату, чего не видя, заботы меньше: пропадай оно, не хочу быть в барях!» (д. II, явл. 11).

Являются ли эти слова сохранившимся фрагментом старого текста, 1772 г. (если такой текст существовал), или они входят органически в замысел аблесимовской комической оперы, малосущественно; важно только то, что Анкудин, обращаясь к публике, как бы продолжает свои мысли о дворянах и о себе, и мысли эти не в пользу и не в защиту дворян. И ведь Анкудин-то в конце концов одерживает верх над Фетиньей, так как Филимон, жених Анюты, — однодворец ли он или крестьянин, какого ищет для своей дочери старик, — прежде всего земледелец, а не дворянин.

Не меньшее значение для уяснения позиции автора «Мельника» имеет и то обстоятельство, что песня, которую поет Фадей, «Как вечер у нас со полуночи», — это вариант печальной песни о казни Степана Разина. В тексте «Мельника» песня начинается так:

Как вечер у нас со полуночи,
Со полуночи до бела света,
На заре-то было да на утренней,
На закате ведь светлого месяца. . .

(д. I, явл. 1)

А вот текст этой песни по «Собранию разных песен» М. Д. Чулкова:

На заре то было, братцы, на утренней,
На восходе краснова солнышка,
На закате светлова месяца.
Не сокол летал по поднебесью, —
Ясаул гулял по насадику;
Он гулял, гулял, погуливал,
Добрых молодцов побуживал:
«Вы вставайте, добры молодцы,
Пробужайтесь, козаки донски!
Не здорово на Дону у нас,
Помутился славной, тихой Дон,
Со вершины до Черна моря,
До Черна моря Азовскова.
Помешался весь казачей круг;
Атамана больше нет у нас,
Нет Степана Тимофеевича,
По прозванию Стеньки Разина.
Поймали добра молодца,
Завязали руки белые,

²³ «Некошный, некошной» означает «чертов» или «негодный». «Некошная живет и их доля», т. е. «и их доля бывает негодной».

Повезли во каменну Москву
И на славной Красной площади
Отрубили буйну голову».²⁴

Таким образом, безобидная на первый взгляд песня мельника оказывается связанной с фольклорным произведением, где выразились народные воззрения на политические события русской истории XVII в. Здесь невольно напрашивается параллель с «Анюткой» Попова, которая также начинается песней, вводящей читателя и зрителя во внутренний мир героя-крестьянина. И в той и в другой пьесе первая исполняемая песня осуществляет одинаковую функцию — она музыкальными и поэтическими средствами раскрывает противоположность между воззрениями народа и господствующего класса. В «Анютке», опубликованной до восстания Пугачева, весь текст песни посвящен этой теме; Аблесимову, выступившему с «Мельником» в более трудные в цензурном отношении годы, пришлось только намекнуть на свою мысль, дав начало популярной песни о Степане Разине.

По сравнению с пасторальями второй половины 1770-х годов «Мельник» Аблесимова давал более верное изображение жизни крестьян. У него действовали Анкудины, Фетиньи, Фадеи, а не выдуманные Милозоры, Прелесты, Медоры, Розаны и т. д. Интересно и то, что в отличие от тех же пасторалей крестьяне Аблесимова говорят не сглаженным литературным языком, а действительно простонародной речью, не прибегая к излишним диалектизмам, как в «Анютке» М. Попова. У Аблесимова, правда, есть и диалектизмы, вроде: «А наш брат-крестьянин чему-та пить не быть», «Я с тобою, лебедь моя, справлюсь, да-ка мне только приобострожитья, а то нет, ты востра очень, и што ты думаешь — дворянского-та отродья, так тебе и черт не брат» (д. II, явл. 13) и т. д. Приглядевшись внимательно к использованию диалектизмов в «Мельнике», можно заметить, что они встречаются главным образом в репликах Анкудина, который в тексте пьесы все время называется стариком; вероятно, эти диалектизмы введены были Аблесимовым в качестве элементов характеристики старого крестьянина.

В литературе об Аблесимове известны не только данные о большом успехе, выпавшем на долю «Мельника — колдуна, обманщика и свата»; до наших дней дошла в нескольких редакциях и сатира на автора модной комической оперы. Она иронически названа «Одой похвальной автору „Мельника“, соч. в Туле 1781 года» и высмеивает «грубости» языка пьесы Аблесимова. Анонимный автор вставляет в свои стихи не нравящиеся ему слова из «Мельника», такие как «ворожища», «ковш пивища», «уклюж»,

²⁴ Чулков М. Д. Соч., т. I. СПб., 1913, с. 176; Лозанова А. Н. Песни и сказания о Разине и Пугачеве. М.—Л., 1935, с. 52, 362—363.

«под нужу» и проч. Приведем отрывок из этой сатиры на Аблесимова:²⁵

Свою оперой прекрасной
Кинюльту дал ты тулумбаз
И Метастазию ужасный
Ты ею же отвесил раз.
Фавар с тобой не входит в споры,
Ведь ты у нас не *однодворец*,
Тягаться льзя ль им всем с тобой?
Ты купишь *добрую плетищу*
Да подрумянишь им *спинищу*,
Так спор они забудут свой.

Анонимный автор, выражая, очевидно, не только свое личное мнение, недоволен появлением на театральных подмостках народных обрядов и песен:

Мы всю твою узнали цену,
Как ты луну сташил на сцену²⁶
И лошадь на театр привел.
Ты посиделки нам представил,
Петь песни свадебны заставил
И слушать их ты нам велел.

Особенно злит анонимного автора такая реалистическая подробность, как появление на сцене крестьянской лошади:

Пегас пускай хоть ныне занят
И быть тобой не может нанят,
Но ты из «Мельника» возьми
Коня и на Парнас пустися,
Там к музам с «Мельником» явися
И награждение приими.

Третья строфа «Оды похвальной автору „Мельника“» дает некоторые сведения о литературных взаимоотношениях между Аблесимовым и современными ему писателями:

Как ветром мельница вертится,
Искусной правима рукой,
Так дух мой петь тебе стремится,
Прельщаем будучи тобой.
Ты «Мельником» себя прославил
И петь хвалу себе заставил.
Внесен незапно на Парнас,
Ты всех пиитов презираешь,
Рахманными их всех считаешь,
И всюду слышен сей нам глас.²⁷

²⁵ Курсивом выделены слова, заимствованные из текста «Мельника».

²⁶ Ремарка в начале II действия «Мельника» гласит: «Театр представляет поле, с одной стороны вдали мельницу, реку и лес, а с другой — наперед двор крестьянской, потом сумерки и восходящий месяц».

²⁷ Тупиков Н. М. Сатира на Аблесимова. — Ежегодник имп. театров. Сезон 1893—1894. СПб., 1895. Приложения, кн. 2, с. 144—146. Другая редакция этой сатиры была опубликована Н. В. Губерти в статье «Шуточное стихотворение XVIII столетия. (Ода творцу оперы «Мельник»)» (Русская

Мы не знаем, кто был автором сатиры на Аблесимова, не знаем, принадлежал ли он к числу «пиитов», которых «презирал» и считал «рахманными» (т. е. бестолковыми) Аблесимов, нас не интересует, вызвана ли была эта «ода» личной обидой, но ясно одно: народная установка «Мельника», обилие в нем связей с фольклором, простота его языка претили дворянской эстетике, воспитанной на пасторальной «драме с музыкаю». Анонимный автор жалуется именно на то, что Аблесимов показал «посиделки» и заставил слушать свадебные песни. В самом деле, в «Мельнике» очень много указаний, на мотивы каких народных песен должны исполняться арии. Вот некоторые из них: «Как вечер у нас со полуночи», «Как ходил, гулял молодчик», «Западала путь-дороженька моя», «Вы, реченьки-реченьки», «Земляничка-ягодка», «Кабы знала, кабы ведала, мой свет», «Ах! на што ж бола. Ах! к чему ж бола», «При долинушке гуляла» и т. д. В начале III действия (явл. 1) в самом деле показаны посиделки, и «несколько девок, — указывает авторская ремарка, — из коих иная прядет, иная шьет, только всякая с делом и поют свадебные песни»; песни эти следующие: «Што без бури, без вихоря», «Тошнехонько мне, молодой, в девках быть», «Вечор-та мне косоньку Матушка плела, матушка плела». Как все это непохоже на песни крестьян из «Приказчика» Николева («Будем вечно прославляти Господина своего») или из «Деревенского праздника» В. И. Майкова («Мы живем в счастливой доле»).

При всех своих художественных недочетах «Мельник» Аблесимова представляет знаменательный факт в истории русской комедии, русской музыки и русской литературы. Автор помогает ощутить красоту народной песни, пытается изобразить подлинную народную жизнь.

В «Мельнике» Аблесимов показал, что сама по себе крестьянская жизнь (без бар и приказчиков), быт и язык крестьян могут быть интересными для зрителя. «Аблесимов <...> как будто ненарочно или по ошибке, между многими плохими драмами, — говорил Белинский в «Литературных мечтаниях» (1834), — написал прекрасный народный водевиль „Мельник“, произведение, столь любимое нашими добрыми дедами и еще и теперь не потерявшее своего достоинства».²⁸ И много позднее Белинский так же высоко ценил аблесимовского «Мельника»: «Водевиль Аблесимова „Мельник“ и комедии Фонвизина убили <...> все комические знаменитости, включая сюда и Сумарокова».²⁹ В самом конце своей жизни Белинский снова вспомнил, что «Аблесимов проговорился, обмолвился как-то прелестным, по своему времени, народным водеви-

библиография, 1881, № 100, с. 599—600). Текст первой редакции перепечатан в кн.: Русская стихотворная пародия (XVIII—начало XX в.). Л., 1960 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 112—114.

²⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I. М., 1953, с. 53.

²⁹ Там же, т. II, с. 551.

лем „Мельник“ и, кроме этого водевиля, не написал ничего порядочного».³⁰

Однако «Мельник» не просто веселый водевиль. Как уже говорилось, здесь отражены идеалы крепостного крестьянства, мечтающего о независимом положении однодворца.

«Мельник» остался единственным прославленным Аблесимова произведением. Написанная им вскоре после успеха этой пьесы новая комическая опера, «Счастье по жеребью» («сочинена», как указано на титульном листе, «1779 года марта 9 дня»), — пьеса совсем слабая и в литературном, и в музыкальном отношении. От народных песен Аблесимов в ней вовсе отказался, и арии исполнялись, вероятно, на специально кем-то написанную музыку. Содержание пьесы настолько незначительно, что даже к разряду развлекательных комедий отнести ее нельзя. Вот оно в двух словах. Служивый Окутьев случайно на постое в деревне находит свою жену-солдатку, живущую у молодой вдовы-крестьянки в жилищах-работницах. Скрывая свое отношение к солдатке, Окутьев выманивает у хозяйки, ее работника, племянника и пасынка деньги, обещая каждому устроить «счастье по жеребью», а затем с женой уходит. Некоторые исследователи видят в этой «драматической пустельге» отражение народных сказок о хитром солдате, но если это и так, то отражение получилось бледное, тусклое и, очевидно, не пользовавшееся никакой популярностью у современников. «Драматический словарь» приводит об этой комической опере только библиографические сведения.³¹

В литературе существуют, кроме того, указания, что Аблесимову принадлежала также трехактная комическая опера «Поход с переменных квартир», положенная на музыку неким Еккелем и представленная в первый раз 7 июня 1782 г. в Москве. По поводу нее в «Драматическом словаре» даны следующие сведения: «Представлена была много раз на Московском театре. Она пьеса довольно хорошо принята публикою. Г<н> сочинитель показал в оной пьесе подробно все солдатские нужды, так как искусившейся в сей части».³²

К сожалению, текст этой комической оперы Аблесимова до нас дошел в неполном виде. В Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского сохранился рукописный экземпляр пьесы, но без третьего (последнего) действия.³³

Содержание этой комической оперы таково. Полку, стоящему на постое в провинциальном городке, объявлен «поход с переменных квартир». Известие это сильно взволновало как военных,

³⁰ Там же, т. IX, с. 346.

³¹ Драматический словарь, с. 159—160.

³² Там же, с. 108.

³³ Озаглавлено: «Поход с переменных квартир. В трех действиях. Сочинения г. А.» (шифр: 20.4.7). См.: Берков П. Н. Комическая опера А. О. Аблесимова «Поход с переменных квартир». (С публикацией текста). — В кн.: Театральное наследство. М.—Л., 1956, с. 189—224.

так и городских обывателей и еще больше обывательниц: между солдатами и горожанками установились очень близкие отношения, и разлука пугает их. На этом фоне и разворачивается основная сюжетная линия комической оперы. Капитан Ратоборцев, волачущийся за Кузнечихой, богатой женой кузнеца, убеждает ее бежать с ним. К Кузнечихе приезжает ее сестра — вдова Легковорова, разыскивающая офицера, обещавшего жениться на ней, а затем покинувшего ее и с тех пор не дающего о себе знать. Как и следовало ожидать, разыскиваемый сестрою Кузнечихи офицер и есть капитан Ратоборцев.

На этом обрывается второе действие «Похода с непременных квартир». Однако развязка легко может быть восстановлена: очевидно, Кузнечиха притворно соглашается бежать с капитаном, но вместо нее отправляется ее сестра-вдова, и ловелас Ратоборцев оказывается одуроченным.

Несколько больший интерес представляет еще одно произведение того же драматурга, которое не является комической оперой, однако по своей идее и формулировкам дает возможность понять особенности комических опер как самого Аблесимова, так и его современников, а также и особенности комедий конца 1770-х годов. Здесь имеется в виду «Диалог „Странники“» (М., 1780), написанный Аблесимовым по поручению московской театральной дирекции.

В 1780 г. Московский театр, после одного из представлений трагедии Сумарокова «Димитрий Самозванец», сгорел. Представления были возобновлены лишь в следующем году в другом здании, и на открытие этого Нового Петровского театра и приготовил Аблесимов свой «диалог» (любопытно возрождение в данном случае термина старинной «школьной» драматургии).

«Странники» — это удалившиеся из Москвы после пожара Момус, бог смеха, муза комедии Талия и Сатир. Момус, вечно смеющийся, «одетый мужиком», чтобы его не признали в таком виде, а также муза Талия в своих скитаниях заблудились и прибрели к какому-то городу. В это время к ним подходит Сатир, желающий присоединиться к ним, чтобы вместе идти дальше. Но Момус и Талия не желают брать Сатира в свою компанию и гонят его прочь.

Сатир, настаивая на совместном путешествии, с насмешкой говорит им:

Пойтить не мудрено. . . да что вы без меня?
Вить так, как смертные зимою без огня.

Он характеризует каждого из своих собеседников в отдельности. Так, обращаясь к Музе, Сатир говорит:

Ты дар имеешь
Нравоучении с утехой сплесть.

Дальнейшие слова посвящены Момусу:

А ты ей в том радешь,
И можно приписать вам это в честь.
Но этого не много;
А надобно гнать вон пороки очень строго!..

Сатир пытается убедить несговорчивых собеседников:

Всмотритесь вы, что в одних вас пользы есть?
Кто углубляется внимать сухим рассказам?
Из множества — никто.
Я ведаю про то, —
Дивятся смеючись лишь видимым проказам.
А если где меня лишь с вами съединят,
То выражении мои умы пленят!..

Момус не верит в пользу сатиры:

Пустое!.. чтоб собой исправил ты людей!..

И когда Сатир соглашается с ним и говорит:

Не спорю!.. Это мне известно,
И вижу повсеместно:
Кто правду говорит, тот первый всем злодей, —

Момус с запальчивостью восклицает:

Ан ты-та вот и есть!.. тебя так, как уroda,
Давно бы отдалить пора от смертных рода!..
(Явл. 2)

Спор этот, вероятно, продолжался бы долго, но сперва является Меркурий, чтоб возвестить странникам волю небожителей, запрещающих им идти дальше, а затем спускается с облаков Аполлон. Бог поэзии объявляет Талии и Момусу, что они должны вернуться в Москву, т. е. в тот город, к которому они пришли, и поселиться там в новом доме, для них отстроенном, и прибавляет:

Сатира от себя лишь только отжените,
Благословение есть в том мое,

и, поднимаясь в воздух, с высоты настаивает:

Гоните его прочь!.. Гоните!
(Явл. 5)

И хотя Сатир грозит, что «всех без критик не оставит», он все же должен подчиниться велению Аполлона, и в Москву возвращаются Талия и Момус без Сатира.

Смысл этого «диалога» ясен: сатира опасна, запрещена, и поэтому задачей театра должно быть одно только развлечение. Муза и Момус поют в заключение:

Составляя вам веселье,
С вами мы на новоселье,

а хор повторяет свой рефрен, которым кончаются «Странники»:

Силы силой ополчим,
Скуку в аде заключим. . .

(Явл. 8)

Итак, заказанный Аблесимову официальный «диалог», одобренный к исполнению при открытии нового Московского театра, откровенно признавал, что сатира должна быть изгнана из комического театра и что всякие попытки придать комедии серьезный смысл будут расценены как нарушение «благословения» Аполлона. «Гоните его прочь!.. Гоните!» — это была, очевидно, данная Екатериной установка в отношении сатиры в комедии и комической опере, и, как видно из изложенного, указание это в течение 1770-х годов исполнялось достаточно строго.

5

После успеха аблесимовского «Мельника» начинается настоящее увлечение комической оперой. Но, несмотря на такое широкое распространение этого жанра, он почти вовсе не испытал на себе воздействия сатирического начала; если же оно и было, то только в тех скромных пределах, какие намечены комедиями Екатерины 1772 г.

Сказанное относится прежде всего к комической опере Я. Б. Княжнина «Несчастье от кареты»,³⁴ представленной 7 ноября 1779 г. По-видимому, после комических опер Аблесимова, шедших в январе и марте 1779 г., «Несчастье от кареты» было одной из первых пьес в этом жанре, написанных в связи с успехом «Мельника». Автор трагедий, выражающих оппозиционные настроения дворянства («Ольга», «Вадим Новгородский», относящиеся, впрочем, к 1780-м годам), Я. Б. Княжнин и в своей комической опере выступил как либерал. Он позволил себе коснуться в «Несчастье от кареты» вопроса о продаже крепостных, вопроса острого, вызывавшего уже давно суждения в обществе и в литературе, правда, в очень осторожной форме. Поэтому поступок Княжнина можно было бы признать смелым гражданским актом, если бы целый ряд обстоятельств не ослаблял антикрепостническую направленность пьесы.

Во-первых, Княжнин в качестве «злых помещиков», продающих крепостных, изобразил господ Фирюлиных, карикатурно галломанствующих дворян. Как и полагается помещикам-галломанам, Фирюлины полны презрения к России и русским. В своей комической опере Княжнин восстает против продажи крепостных для удовлетворения ненужных, сумасбродных прихотей людей,

³⁴ Текст оперы и комментарий к ней см. в кн.: Русская комедия и комическая опера XVIII века, с. 247—262, 693—694; Княжнин Я. Б. Избр. произв. Л., 1961 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 563—590, 742.

презирающих страну и народ, в среде которого они родились. Продажа крепостных в изображении Княжнина оказывается результатом только безжалостности и эгоизма галломанствующих Фирюлиных и им подобных.

Во-вторых, «Несчастье от кареты» примыкает, как мы уже отмечали выше, к произведениям, в которых бедствия крестьян связываются и даже объясняются дурными поступками нечестных приказчиков. В комической опере Княжнина таким приказчиком является Клементий. Клементий жаден к деньгам, сластолюбив, высокомерен и жесток по отношению к крестьянам; в то же время он раболепствует перед своими господами. И все же в представлении Княжнина источником несчастья «любowników», Лукьяна и Анюты, являются не Фирюлины, а именно приказчик Клементий.

«Несчастье» крепостных, хочет сказать Княжнин, происходит «от кареты», т. е. от вздорных прихотей галломанствующих помещиков и от приказчиков, в корыстных целях поддерживающих своих господ, а не от крепостного права в целом. Против крепостного права как такового Княжнин даже не выступает в «Несчастье от кареты». Суть комической оперы Княжнина в том, чтобы повеселить зрителей, показав, как умный шут одурачивает своих помещиков-«французов», изображенных в тонах шаржа и фарса, а не в осуждении гнусности и аморальности продажи людей.

«Несчастье от кареты» имело успех, но очень далекий от того, который выпал на долю аблесимовского «Мельника». «Драматический словарь», не поспеившийся на подробности о комической опере Аблесимова, по поводу «Несчастья от кареты» говорит кратко: «И ныне много раз представляется на российских театрах».³⁵ Следует, однако, признать, что наряду с «Анютой» М. Попова и «Мельником» Аблесимова «Несчастье от кареты» Княжнина принадлежит все-таки к наиболее интересным по своей проблематике произведениям данного жанра. Нельзя забывать, что независимо от субъективных намерений Княжнина его пьеса воспринималась демократической частью зрительного зала гораздо острее, чем это входило в планы автора.

Насколько сильно было увлечение комической оперой в 1779—1780 гг., свидетельствует опера «Ставленник», написанная стихами «учеником философии» Ярославской семинарии Яковом Соколовым 10 декабря 1780 г.³⁶ Очевидно, и в Ярославль проникли сведения о «Мельнике» и других комических операх и побудили местного семинариста испытать свои — надо признаться, очень слабые — силы в модном жанре.

Посредственная по своим художественным особенностям и отличающаяся назидательно-благонамеренным содержанием, опера

³⁵ Драматический словарь, с. 93.

³⁶ Русская старина, 1875, т. XIII, июнь, с. 277—300; август, с. 354 (исправление опечаток). См. также: Титов А. А. Рукописи славянские и русские, принадлежащие И. А. Вахрамееву, вып. II. М., 1892, с. 391—393.

Я. Соколова не заслуживала бы вовсе нашего внимания, если бы в ней не отразилась та социальная среда, которая ни до того, ни после не изображалась на театральных подмостках. Среда эта — мелкое провинциальное духовенство.

Мы помним, что еще в 1750 г. правительственным указом было запрещено в русских комедиях изображать лиц духовного звания. Предписание это строго соблюдалось. В упомянутых нами «Примечаниях безграмотной на подчеркнутые места комедии „Лихоимец“» Екатерина выступила в защиту церкви от сатирических нападок и насмешек Сумарокова. Поэтому неудивительно, что духовная среда не изображалась на сцене ни в комедии, ни тем более в комической опере.

Между тем в народном театре, в игрищах, представлявших пародийные венчания и отпевания, в пьесках вроде «Мавруха» и в некоторых вариантах «Комедии о царе Максимилиане», духовенство изображалось в карикатурном виде. В ряде интермедий XVIII в. выведены монахи, попы, дьячки. Есть интермедия, которая называется «Маркитант и ставленник». В ней высмеивается дьячок, идущий в город «ставиться в попы» и одурачиваемый мошенниками.³⁷

В комической опере Я. Соколова, как и в этой интермедии, речь идет о поставлении в священники. Вместе с тем в ней отразилось знакомство юного автора с тогдашней литературной комедией, в частности с модной в те годы комедией М. И. Веревкина «Так и должно», в которой фигурирует секретарь Урываи Алтынников, наглый и ненасытный взяточник.

Содержание двухактного «Ставленника» несложно. «Действие продолжается, — как говорит ремарка в конце афиши, — в одном городе». На вакантное место священника, который «со слепых» забрел в «непроходимую грязь» и «умёр оводнясь», претендуют два кандидата: Фома, «сельского богатого попа сын», и Провор, «сельского убогого пономаря сын». Первый, еле читающий по складам, не знающий церковных уставов, обладает «толстой мощной», из которой жадно черпают секретарь суда, пристав Урываи Копейкин и даже дворник Алтынников, «у коего квартирует Фома». Бедный, но способный и усердный Провор блестяще выдерживает испытание и при посредстве «консistorского президента», судьи Добронравова, председательствующего на экзамене, получает искомое место попа. В заключение оперы посрамленный и обобранный Фома произносит, как и следует ожидать от нравоучительной оперы, приличествующие ситуации стихи:

Проклята буди ты, прескаредная леность,
Ты воспретила мне приобрести ученость.

³⁷ Народные пьесы антиклерикального характера перепечатаны в кн.: Русская народная драма XVII—XX веков. Ред., вступит. статья и комментарии П. Н. Беркова. М.—Л., 1953.

Да что вдаваться мне в уныние и грусть, —
Пойду и вытвержу все книги наизусть
И к мудрости начну стремиться всей душою,
А ленью запрещу и самому злодею.

(Д. II, явл. 5)

«Ставленник» представляет интерес, конечно, не своей «положительной» программой, не ходульными образами Добронравова и Провора, а образом «деревенщины» Фомы и галереей мелких и крупных консисторских чиновников-взяточников. Забавна сцена экзамена, повторяющая популярный в духовной среде анекдот, когда спрашивают, как надо поступить священнику, если в потир (церковную чашу) с вином попадет комар или муха, а затем этот же вопрос задается по поводу попавшего в потир быка. Этот эпизод находится также в рассказе «Ставленник», включенном в популярный сборник М. Д. Чулкова «Пересмешник, или Славенские сказки». ³⁸ Едва ли правильно предполагать, как делает Н. К. Либталс в автореферате диссертации «Русская комическая опера XVIII века», что данный эпизод попал в оперу Я. Соколова именно из чулковского «Пересмешника»: общим источником обоих авторов была устная традиция.

Заслуживают внимания песенки Фомы — «Веселись, мое сердечко» (д. I, явл. 1) и в особенности вторая, начинающаяся словами:

Вожделенно и приятно
Мне поповскоё житьё!

(Д. I, явл. 7)

Интересна также песенка Алтынникова, имеющая в какой-то мере обличительный характер:

Деньги у секретарей
Благосклонность умножают;
Дураков пономарей
В красну рясу выражают.
У кого в кармане грош,
Тот подьячим и хорош.

(Д. I, явл. 3)

Вообще в первом действии «Ставленника» имеются элементы сатиры, и поэтому оно живее и занимательнее, чем второе. В нем нашли отражение отдельные любопытные черточки нравов, воззрений и понятий духовной среды второй половины XVIII в. Несмотря на конфискацию монастырских земель и некоторые другие правительственные мероприятия, духовенство чувствовало себя надежно под охраной Екатерины II. Кандидат в попы Фома отлично это понимал и выразил свою точку зрения в такой форме:

Хоть брата нашова кутейником и дразнят,
Однак и от дворян их никогда не разнят.

³⁸ Русская проза XVIII века, т. I. Под ред. Г. П. Макогоненко и А. В. Западова. М.—Л., 1950, с. 134.

(Поет)

О, когда б небес судьбина
Честь пресвитерского чина
Мне позволила иметь,
Сей прелестнейший предмет!
(Д. I, явл. 7)

К крестьянам автор «Ставленника» относится презрительно-высокомерно: для него они только «дураки». Положительный герой Добронравов, упрекая Фому за то, что тот мог прочесть только «Помилуй мя, боже», говорит:

Всяк это наизусть прочтет из мужиков,
Иль ты не отстоишь ничем от дураков?

(Д. II, явл. 2)

Интересен язык пьесы Я. Соколова. Автор, хотя и стесненный стихотворной формой, избранной им для «Ставленника», старался показать грубую, «мужицкую» речь неотесанного Фомы, а также передать особенности речи подьячих и консисторских чиновников. Соколов особенно подчеркивает ёканье — притом и в безударных слогах — у Фомы и ряда других персонажей пьесы, в том числе и у Брандахлыстова, «крестьянина, проживающего в городе». Некоторые слова у последнего имеют ударения, расходящиеся с общепринятыми, например: «прихо́жане» (д. II, явл. 4), «для прихо́жан-то» (там же). Вообще для диалектологов и историков русского языка «Ставленник» Соколова, как, впрочем, и многие другие комедии XVIII в., представляет обширное поле исследования.

Большинство комических опер, следовавших за перечисленными выше, лишено какого бы то ни было интереса. Это либо назидательно-бездарные изделия вроде «Добрых солдат» М. М. Хераскова (1779), анонимной пьесы «Трое ленивых» (1789), либо нового типа пасторали («Счастье от господина приезда, или Награжденное усердие земледельцев», 1781 или 1787), либо развлекательные пустячки с воскрешением давно уже забытого комедией персонажа — «педанта» («Опекун-профессор, или Любовь хитрее красноречия» Николева, 1782) и т. д.

И все же, несмотря на свою безыдейность и художественную слабость, некоторые из этих комических опер пользовались успехом, которым они были обязаны не своему либретто, а музыке. Так, например, хоровая солдатская песня из комической оперы Хераскова «Добрые солдаты» (1779) — «Мы вас любим сердечно» — дожила благодаря своей мелодии до первой империалистической войны: по сведениям В. И. Чернышева, текст ее был помещен в песеннике, изданном в 1916 г.³⁹

В дальнейшем, в 1780-е годы, в жанре комической оперы снова делались попытки коснуться насущных общественных вопросов («Кофейница» И. А. Крылова, «Милозор и Прелеста» В. Левшина и др.), но об этом речь пойдет уже в другой главе.

³⁹ Чернышев В. И. Заметки о русских песнях. — Slavia, 1934, гос. XIII, seš. I, str. 143.



Комедия начала 1780-х годов и ее общественная проблематика. — Появление в комедии политической сатиры. — «Недоросль» Д. И. Фонвизина

1

С подавлением восстания Пугачева кончился «либеральный» период царствования Екатерины. С этого времени наступает реакция, все более усиливающаяся к концу правления Екатерины. Не только не было уже разговоров на темы о реформах в либеральном духе, но, напротив, откровенно был взят курс на укрепление основ помещичье-дворянского государства: крепостного права, монархического принципа, разветвленной административно-бюрократической системы.

Литература конца 1770-х и в особенности начала 1780-х годов, несмотря на цензурные строгости, все же пыталась откликаться на актуальные общественные вопросы. Многие произведения, не попадавшие в печать, распространялись в списках, и мы располагаем многими материалами, свидетельствующими о том, что лучшие люди в тогдашней России разными способами старались проводить в сознание своих соотечественников передовые идеи.

Политическая борьба с самодержавием и крепостничеством, нашедшая отражение в литературе, проявилась также и в области комедии. На начало 1780-х годов приходится ряд произведений этого жанра, резко критикующих отдельные стороны екатерининского режима, а иногда и весь режим в целом.

Лучшие комедии, напечатанные или поставленные в первой половине 1780-х годов, — «Злоумный» (1781) неизвестного автора, «Судейские именины» (1781) И. Я. Соколова, «Недоросль» (1782) Фонвизина, «Точь-в-точь» (1785) М. И. Веревкина, «Фомушка, бабушкин внучек» (1785) П. А. Кропотова — не ограничиваются уже обличительством, их авторы в меру своего понимания пытаются так или иначе объяснить тяжелое состояние России. Причинами всего этого они считают губительную роль Екатерины

и ее двора, политическое устройство страны, безграничный произвол крепостников, наглое взяточничество судейских чиновников, полнейшую неспособность провинциальной администрации справиться с порученными ей задачами и т. п. Прежнее обличительное направление перерастает в сатирико-политическое, объектами комедийного осмеяния становятся явления более существенные и актуальные, чем раньше, тон пьес делается более решительным, обвинения звучат более смело и веско.

Вершиной всей этой новой волны комедий прогрессивного направления и в то же время вершиной всей русской комедии XVIII в. безусловно является «Недоросль» Фонвизина. Но он не стоит особняком в комедийной литературе этих лет. «Недоросль» был окружен комедиями, которые помогают лучше понять это гениальное произведение и значение которых в свою очередь становится виднее при сопоставлении с «Недорослем».

Комедия 1780-х годов изучена значительно менее подробно, чем комедия предшествующих десятилетий, и поэтому нам придется более подробно излагать содержание отдельных пьес этого времени.

Странным образом почти не обращала на себя внимание историков русской литературы и русского театра анонимная комедия «Злоумный»,¹ написанная, как подчеркивается на титульном листе, еще в 1781 г. Между тем комедия эта представляет безусловный интерес для исследователей.

Действие пьесы, как указывается в афише, происходит «в Венгрии в доме Легкомыслы», но в самом произведении нет никаких подтверждений того, что события разворачиваются за рубежом. Напротив, все говорит о том, что перед нами русская жизнь, русские герои, поднимаются злободневные для России вопросы. Судя по отдельным чертам изображенного быта и по намекам, действие комедии можно приурочить именно к началу 1780-х годов. Так, здесь упоминается известный в то время в Петербурге купец Чупятов, объявивший себя банкротом и симулировавший сумасшествие. Слуга Андрей убеждает дурачка-щеголя Пустона, что своей новой каретой он «всю Москву» удивит. Положительный герой пьесы, Праводум, иронизируя над современными ему «филологическими исканиями», говорит, что «один уж <...> научил из уважения к своему имени без ера писать дурак, другой блузу называть издырием», очевидно, имея в виду реформу русской орфографии, предложенную в то время С. Г. Домашневым, и стилистические ограничения тогдашних пуристов.

Таким образом, ясно, что «действие в Венгрии» было указано в афише из цензурных соображений. Возникает в связи с этим вопрос, для какой цели это было сделано. Содержание пьесы позволяет заключить, что главный персонаж комедии, «злоумный»,

¹ Российский театр, 1788, ч. XXIII, с. 69—271.

по «характеру» которого названа пьеса, Ядон, — по-видимому, лицо реальное, которого знали современники, и, может быть, именно опасаясь его преследований, анонимный автор условно перенес действие пьесы за пределы России.

Сюжет пьесы не представляет особенного интереса. Циник Ядон, не брезгающий никакими средствами для достижения своих низменных целей, задумал жениться на дочери Легкомысла Честане, у которой есть «любовник» Премил, друг дяди Честаны, Праводума. В это же время Ядон подговаривает глупого Пустона, сына Легкомысла, подписать вексель на 26 тысяч рублей, за который ему будет выдано наличными всего только две тысячи. Слепленная умом и вкрадчивостью Ядона, Легкомысла целиком подчиняется его указаниям и не хочет слышать никаких разумных доводов своего брата Праводума, обличающего Ядона как бесчестного и вредного человека. Благодаря ловкости служанки Дарьи в руки Праводума попадает записка Ядона, которая помогает разоблачить его козни. Однако, когда Праводуму, казалось, уже окончательно поверили Легкомысла и даже Пустон, благоговейший перед своим кумиром, Ядону вновь удается вывернуться. Обвинив Праводума в том, что якобы он заставил слугу Ядона Андрея написать поддельную записку от имени своего господина, «злоумный» торжествует победу, но уже в последний раз: пойманный в момент бегства из дома Легкомысла, Андрей под обнаженной шпагой Праводума признается во всем; Ядон попадает в руки правосудия, а Честана и Премил получают от раскаявшейся Легкомысла согласие на брак.

Интерес комедии «Злоумный», повторяем, не в ее сюжете, а в том идейном поединке, который ведут Ядон, с одной стороны, и Праводум — с другой. Ядон изображается в пьесе как лицо, подерживаемое «знатными барами», в частности каким-то бароном Безделюшкиным. «Злоумный» Ядон оказывается к тому же софистом; он скептически относится ко всему, морочит и дурачит Легкомыслу и Пустона, опровергая их слабые возражения своими логическими хитросплетениями. Вместе с тем он иногда высказывает не лишние интереса мысли. В этом отношении заслуживает внимания монолог Ядона в четвертом действии. Оставшись один после разговора с Пустоном, Ядон размышляет о бессмысленности сохранения денег в руках такого бестолкового человека, каким является его недавний собеседник: «О дураки! о честные дураки! и вы до сих пор не видите, что все ваши правила, все ваши заповеди на то только выдуманы, чтоб вы в слепоте своей не мешали умным быть вас счастливее! что вы наконец не что иное, как медведи, которые со всюю своею жестокостию по чужой пляшут дудочке! Честь. Ну, что это? огромное слово, которое оглушает одних дураков. И кто говорит „я честен“, тот говорит „я — дурак“; по крайней мере разумный так его понимает. Не желай того ближнему, чего не желаешь себе. Изрядно! но ежели два человека, умирающие с голоду, видят впереди кусок хлеба, который может

только одного насытить; в таком случае покорно прошу не желать того ближнему, чего себе не желаешь. Я думаю, что тогда честный и бессильный проиграет, а жизнь-то наша, по большей части, такими случаями наполнена: мы всегда голодны и всегда один кусок видим» (д. IV, явл. 10).

При всем недоброжелательном отношении автора комедии к Ядону он не мог отказать этому отрицательному герою в гибкости ума, конечно, в пределах, допускавшихся интригой. Во всяком случае Ядон — не ходульный злодей вроде «Безбожника» и «Ненавистника» Хераскова или «Ядовитого» Сумарокова. Ядон по-разному держит себя с различными собеседниками: он вкрадчиво почтителен с Легкомыслы, резко насмешлив и софистичен с Пустоном, нежен и саркастичен с Честаной, исполнен внешней корректности и достоинства в разговоре с враждебно настроенным против него Праводумом. Совсем иным является Ядон, оставаясь наедине с самим собой. Скидывая надетые на себя маски, он предстает перед нами (особенно в монологе в 10-м явлении IV действия) как человек, хорошо понимающий относительность морали того крепостнического общества, в котором живет.

Нельзя не отметить одну из язвительных характеристик, даваемых Ядоном его современникам. Если иметь в виду, что действие происходит в России, то представляет особый интерес сказанное Ядоном относительно некоего Химера — по-видимому, реального лица: «Химеров? ха, ха, ха! Нет ничего прекраснее! Химеров, этот сумасшедший, которой рехнулся на путешествиях Робинзона Крузо; которой ни о чем больше не думает, как только чтобы ехать ему на пустой остров и учредить там новую республику; которого жена обманывает, и в то время, как он, запершись в кабинете, для мнимого своего государства сочиняет законы, она приговаривает ему граждан для заселения; фуй! не говори мне о благополучии этого дурака» (д. II, явл. 4). Возможно, что в лице Химера дан сатирический портрет какого-то реального деятеля русской культуры XVIII в.

Хотя в центре комедии стоит Ядон, давший автору основание назвать пьесу «Злоумный», но не он является истинным героем — выразителем идеи произведения, а Праводум, дядя Пустона и Честаны, брат Легкомыслы. Именно устами этого персонажа излагает автор свои взгляды, противоположные софизмам Ядона и рассуждениям Легкомыслы. Праводум с самого начала обрушивается на «знатных родом, но подлых душою» за то, что, по их уверению, «честь состоит только в богатстве и пышности». По мнению Праводума, на почве подобных воззрений только и могли родиться «ете бездельники, подобные Ядону, которые, обезобразя общество, изгнав из него благопристойность, честь, добродетель, бездельство относят к разуму, наглость — к знанию жить в свете, противоречие — к просвещению, а грубые шутки — к остроте своего разума, и, наконец, требуют, чтобы им удивлялись и кричали: куда как они премудры!» (д. I, явл. 1).

Праводум нападает на безрассудное стремление к роскоши в современном обществе, на усилившееся в результате этого имущественное неравенство. «Вот отчего, — говорит Праводум, — каждый удаляется от общественного порядка и помогает этому ужасному неустройству <...> вот отчего нередко в свете возводят без разбору бездельника в великие чины, делают невежду народным судьей, удивляются его правосудию, награждают его и не оставляют без покровительства» (д. I, явл. 1).

В противоположность «отрицателю» Ядону Праводум почитает благоразумие и добродетель и убежден, что «на сих двух божественных <...> дарах основаны все веры, все законы и все должности». Поэтому он восстает против слепого повиновения детей сумасбродным прихотям родителей. «Должность детей к их родителям, — говорит Праводум, — состоит не в том, чтоб они погубляли себя из единого к ним своего послушания, чтоб дочь шла топиться в омуте, когда матушка ей приказывает, или бросалась бы в пламя, когда говорит она: ты-де, дочка, тем согреешься; но в том, чтобы сохранять к ним благодарность, учтивость и почтение; чтоб следовать их добродетелям, а не порокам; чтоб исполнять волю их разума, а не волю их глупостей; желание родительской любви, а не родительской прихоти» (д. III, явл. 1).

Автор «Злоумного», очевидно, понимал, что, выступая с критикой «должности» детей по отношению к родителям, он неизбежно идет по пути критики «должности» гражданина к его государю. И действительно, Праводум, хотя и мимоходом (да и как можно было сделать иначе в эпоху строгой театральной и общей цензуры), высказывается и по этому поводу.

«Я так хочу», — говорит Легкомысла брату на его доводы о том, что Ядон — не пара Честане. «Хочу! — с жаром восклицает Праводум, — но знаешь ли ты, что слово „хочу“, как скоро оно значит одно только „хочу“, даже и в царских устах непростительно? а ты — родная мать» (д. III, явл. 2).

И дальше, нападая на Легкомыслу и подобных ей матерей, Праводум высказывает взгляды, смысл которых может быть понят более широко: «Вот отчего самовластие и тиранство ваше почитаете вы за священное право и, заглуша в себе человечество, обходитесь с детьми так, как с истуканами» (там же).

«Злоумный» — не просто «семейная» комедия, как можно было бы подумать по изложению ее сюжета, а комедия общественная, комедия политическая. Особенно это ощущается в тех явлениях, где Праводуму пришлось столкнуться с секретарем барона Безделюшкина и дать ему суровый отпор.

После того как секретарь барона был удален, Праводум размышляет вслух о том, как возмутительно переданное ему предложение Безделюшкина содействовать браку Ядона с Честаной, в награду за что ему, Праводуму, обещалось «выгодное место»: «Покорно прошу после этого дивиться и делать вопросы, для чего случается в свете, что умные и заслуженные люди, любя служить

бтечеству, бегут в отставку?.. Мудрено ли это, что разбрелись огородники, коли козлы приставлены к огородам?.. полно, нельзя в выборе и не ошибиться... ете мохнатые козлики такой имеют дар превращаться, что хоть будь ты семи пядей во лбу, так по виду козла в нем не увидишь... огородник, да и полно!.. то и дело, что обещает чудеса... из огурца — арбузы, из тыквы — дыни... а на деле, государи мои... а на деле... не токмо капустного листочка, и кочерыги на завод не оставит» (д. III, явл. 7).

Все характерно и связано с эпохой в этом монологе: и оправдание массового ухода в отставку лиц, недовольных разгулом екатерининского фаворитизма, и сравнение екатерининских сановников с козлами, приставленными к огороду, и слабая попытка, предпринятая, может быть, из цензурных видов, выгородить Екатерину («хоть будь ты семи пядей во лбу»).

Еще резче подчеркнута политическая точка зрения автора «Злоумного» в последующих сценах, где Пустон, напуганный враждебным тоном Праводума в разговоре с секретарем барона Безделюшкина, уговаривает дядю скорее скрыться в деревню от якобы грозящих ему неприятных последствий. «Не думай, — отвечает Праводум, — чтоб твой дядя, будучи честным человеком, принужден был, как преступник, скрываться оттого в своей деревне, что он неласково принял секретаря барона Безделюшкина, что он не умеет льстить, трусить этим случайным господам, гордящимся так часто лишь тою честью, которую они носят на бедрах да через плеча свои, а не тою, которая должна бы быть в их сердце; нет, я сам такими наружными честями мог бы гордиться. Я их получил за услуги мои к отечеству; однако я ни пренебрегать людей, ни раболепствовать перед людьми не умею. Етой вольности, чтоб мне не быть подлецом, никто в свете у меня не отнимет. Я человек, а не таракан; я родился ходить, а не ползать» (д. III, явл. 8).

По резкости постановки ряда вопросов, по смелости, с которой критиковались «случайные господа», по очевидной ясности намеков и указаний рассматриваемая нами комедия приближается к «Недорослю», а Праводум во многом напоминает Стародума.

Однако при всей злободневности комедия «Злоумный» не затрагивала такие важные стороны тогдашней действительности, как крепостное право и судопроизводство. Этим проблемам была посвящена написанная также в 1781 г. комедия И. Я. Соколова «Судейские именины».

Иван Яковлевич Соколов (1739—после 1799), родственник И. А. Дмитревского, с 1759 г. был актером Придворного Российского театра. В начале 1780-х годов Соколов занимал должность инспектора русской труппы. В результате столкновения со своим начальником, известным театральным деятелем П. И. Мелиссино, Соколов совершил «по поступок», невероятный в тогдашних условиях, как об этом свидетельствует протокол заседания Театрального комитета от 27 августа 1785 г. П. И. Мелиссино доложил, что ему

неоднократно приходилось уже делать замечания Соколову и угрожать ему взысканием. «Но, — читаем мы в протоколе, — вместо того произведения исполнением произошло следующее: помянутый Соколов, взяв с собою еще некоторых актеров, поехал скопом и кучею в Царское Село утрудять священнейшую особу е. и. в. жалобами на его, генерал-поручика и кавалера (Мелиссино, — П. Б.), но в чем она жалоба состояла, неизвестно; но по дерзости поступка можно примечать о какой ни есть клевете. Причем и письмо, полученное им (Мелиссино, — П. Б.) от его сиятельства гр. А. А. Безбородко, во оригинале представил, из которого ясно видно, какую бывшие с Соколовым актеры в противность всех законов наделали в Царском Селе тревогу, беспокойство и непослушание установленной над ними власти учинили».

На основании этого сообщения было признано, что И. Соколов «все вышепрописанное чинил не для чего иного, как только к возмущению прочих»; поэтому он был привлечен к суду и уволен со службы, получив «пристойный характеру и поступкам аттестат». Однако через несколько месяцев, «во уважение объявленной господина флигель-адъютанта А. П. Ермолова просьбы» (Ермолов был в это время очередным фаворитом Екатерины), Соколов был восстановлен в своей прежней должности. Прослужив еще несколько лет, Соколов в 1792 г. ушел в отставку. На рубеже XVIII и XIX вв. он был еще жив: 31 декабря 1799 г. ему за одну из его комедий было выдано театральной дирекцией 300 рублей.²

Перу И. Я. Соколова, кроме «Судейских именин», принадлежат еще четыре напечатанные комедии: «Выдуманный клад» (1782), «Влюбленный слепец» (1784), «Сибиряк» и «Шутка». Кроме того, в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского находится неизданная комедия Соколова «Заклад между супругами, или Полчаса испытания» в одном действии (шифры: 66931 и 21.2.101). Это, по-видимому, первая стихотворная русская комедия, написанная не александрийским стихом, а «вольными стихами».

В ряде источников И. Я. Соколову приписывается несколько оригинальных и переводных произведений в стихах и прозе. Но, как выяснено исследователями, актер и драматург Соколов к этим литературным выступлениям отношения не имел; они принадлежат его однофамильцам.³ Бесспорно лишь участие И. Я. Соколова в стихотворной «перебранке» с актером В. М. Черниковым, от-

² Архив Дирекции имп. театров, вып. 1. СПб., 1892, отд. III, с. 40—41 (см. также по «Азбучному указателю», с. 102).

³ Литература об И. Я. Соколове крайне бедна. Кроме заметки о нем в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона (т. 60) см. «Азбучный указатель имен русских деятелей» (Сборник Русского исторического общества, т. 62. СПб., 1888, с. 751) (здесь указана дата его рождения — 1739 г.). Ему посвящена дипломная работа студентки ЛГУ В. А. Керенцевой

носящейся к 1789 г. Тяжеловесные эпиграммы двух театральных соперников, приведенные в известном «Казанском сборнике» «Разные стиходействии»,⁴ не лишены интереса как материал для истории быта тогдашней актерской среды.

Из драматических произведений Соколова значение имеет комедия «Судейские именины», столь смелая по характеру обличения, что она не ставилась на сцене Придворного театра — ее нет в перечне пьес в печатном «Архиве Дирекции императорских театров». Зато в Москве, в театре Медокса, она шла в 1782—1785 гг. несколько раз.⁵

Как и другие комедиографы екатерининского времени, Соколов, опасаясь цензурных осложнений, перенес действие «Судейских именин» в конец царствования Елизаветы. Судья Хамкин в одном из первых явлений пьесы говорит: «Я думаю, нонишные мои именины столько же мне будут прибыточны, как и прошлого, 1759 года». Но на всем дальнейшем протяжении пьесы эта хронологическая фикция ни разу не упоминается, и поэтому зрителю и читателю была ясна злободневность «Судейских именин».

Хамкин встревожен дошедшим до него слухом о том, что в высшие инстанции подан донос, в котором он обвиняется в «нарушении закона и в лихоимстве». Но Хамкин находит безошибочно верный, по его мнению, способ избавиться от грозящей ему неприятности. Он решает отпраздновать свои именины: «Сегодня позову тех судей и секретаря, которым велено меня следовать, угощу их хорошенько, так авось дело-то и в шляпе будет...» (д. I, явл. 4).

Надеясь подкупить приглашенных им судейских чиновников, Хамкин по собственной инициативе, а еще больше под давлением своей скупой и жадной жены берет с проходящих к нему в это время просителей взятки, увеличивая тем самым улики против себя. На сцене появляются советник Правдон и секретарь Честон, но не на именинный обед, а чтобы арестовать Хамкина за его незаконные действия. Оправдывая свои имена, советник и секретарь оказываются неподкупными, и Хамкин за свои «шилльничества» несет наказание.

В «Судейских именинах» вновь, как в начале 1760-х годов, ставится вопрос о роли денег в современном обществе. Герои пьесы произносят настоящее «славословие» деньгам. «Я не думаю, — говорит Хамкин, — чтобы во всем городе нашелся такой человек, который бы столь много любил деньги, как моя жена.

«И. Я. Соколов и его комедии» (1949). Сопоставляя тексты «Судейских именин», печатный и рукописный, В. А. Керенцева установила, что в печатном издании смягчены резкие места.

⁴ Артемьев А. И. Описание рукописей, хранящихся в библиотеке Казанского университета. СПб., 1882, с. 193.

⁵ Ча янова О. Э. Театр Маддокса в Москве. 1776—1805. М., 1927, с. 230.

Она ими всякой день, как в куклы, играет, лелеет их, пестует, приговаривает; а чтобы не потускли, то моет, перетирает; словом, она их любит больше, нежели меня... Полно, как их и не любить? Мне кажется, кто их не любит, тот ничего не смыслит, да и сам себя не любит» (д. I, явл. 12).

Таким образом, «денежная» тема не исчезла в комедии этого периода, а зазвучала по-новому по сравнению с такими комедиями, как «Лжец» (1774), где она выражалась в виде жалоб на дороговизну, или «Злоумный» (1781), содержащий филиппики против роскоши.

«Денежная» тема умело связана в комедии И. Соколова с вопросом о крепостных отношениях. «Судейские именины» начинаются сценой, в которой участвуют слуги Хамкина Андрей и Лука:

А н д р е й. Вот какова наша холопская жизнь! живучи на сем свете, ежечасно, как грешник в аде, мучься... Кабы не было грешно, так бы сам на себя руки положил! Служи барам верой и правдой, а все ни в честь, ни в славу; за все про все то палки, то плети, а худо-худо что пощечина или пинок да рывок. А ведь ето не щи: хоть какому огурню набьет оскомину... Не так ли, Лука?

Лука (как во сне бредит). Секи!.. дери!.. давай деньги!.. больше!.. пори его!.. еще!.. прибавь!.. по плечам-то, по плечам-то!

А н д р е й (струся). Кой чёрт! кажется, там Лука, а говорит слово-слово как наш барин.

Лука (продолжает бредить). Бей крепче, даст денег больше.

Когда Андрей будит Луку и спрашивает, что ему приснилось, последний говорит: «Мне грезилось, будто бы меня барин послал в деревню управителем...». И дальше он рассказывает, как бы он вел себя и наяву, если бы ему удалось стать управителем: «У мужиков буду обдирать карманы, как липки <...> И за их же деньги буду правого виноватым, а виноватого правым делать, не жалея ближнего и не тревожа совесть. Буду выдумывать всякие привязки, крючки, нападки и все то стану делать, что барин мой с челобитчиками делает. Ведь я не обсевок в поле...» (д. I, явл. 1).

Чтобы у зрителя не осталось сомнений в том, что положение крепостных у Хамкиных не исключительное, а обычное, И. Соколов вводит в пьесу рассказ пришедшей к Хамкиным торговки и ростовщицы Ядовой, из которого видно, что и у других господ слугам живется не лучше: «Идучи к вам, забежала по дороге к Деволюбу наведаться, не продает ли чего за бесценок или не закладывает ли чего; а он на ту пору сечет батожьем своего камердинера за то, что ненароком сронил он со стола какую-то фаворит-карту, а бивши приговаривал: „не роняй карту! не роняй карту! я вчера выиграл на нее у Шестеркина кензелево“... Конечно, ето кензелево какое-нибудь село или деревня, а по-нашему значит урочище той вотчины, Кензелево».

Когда Хамкин объясняет ей, что это не село и не урочище, а «в картошной игре загибка так называется», «сердобольная»

Ядова замечает: «Загибка! ахти! смотри-т-ко, какой бесчеловечной, за что сек! Тут греха несть конца» (д. II, явл. 4).

«Судейские именины», таким образом, затрагивают ряд злободневных вопросов современной им русской действительности. И, конечно, не в «благополучной» развязке пьесы, когда «порок наказан, а справедливость торжествует», заключается интерес этой комедии, а в содержащейся в ней критике.

Комедия Соколова, несмотря на некоторую схематичность (в особенности заметную в образе благородного Артемона), имеет свои достоинства: это первая сценическая попытка не мимоходом, а специально изобразить мир судейских чиновников, показать особенности их психологии (например, неодобрительное отношение Хамкиных к современности, убеждение их в том, что только они являются хранителями истинной традиции), зафиксировать своеобразие их языка.

Уже из приведенных цитат видно, что Соколов хорошо знал бытовой язык своего времени. Одним из особенно подчеркиваемых им элементов бытового языка являются пословицы. Хамкины часто употребляют пословицы, но как раз такие, которым они придают особый, какой-то хищнический смысл и которые ярко раскрывают их отвратительную мораль: «У голого, что у святого, взять нечего», «Курица по зернышку клюет, да сыта живет», «Без денег в город — сам себе враг», «С сильным не борись, с богатым не тягайся», «Пропадай честь, коли нечего есть», «Не играй, кошка, углем, лапку ожжешь», «Меньше глаз, меньше ответу». Особенно показательна в этом отношении сцена, когда проситель Бедняков жалуется на свою бедность Хамкину и его жене:

Бедняков. Будучи в таком состоянии, жалею, что ничем служить не могу, кроме моего почтенья.

Хамкин. То-то и худо, то-то и худо. Из почтенья-то нам не шапки шить.

Хамкина. Соловья баснями не кормят.

Хамкин. Ты сам знаешь: сухая ложка рот дерет.

(Д. I, явл. 9)

Умеет Соколов показать также речь «образованных» купцов. Корыстолюб (так называется один из просителей Хамкина) — лицо эпизодическое, но его речевая характеристика очень жива и выразительна. Читая его реплики и сопоставляя их с речью Дразнилина из «Подражателя» и других персонажей из купеческой среды, сразу чувствуешь, насколько они жизненнее, ближе к реальной действительности. В них встречаются обороты, хорошо знакомые по комедиям Островского и рассказам из купеческого быта писателей второй половины XIX в.

«Прошу не зазреть, — обращается Корыстолюб к имениннику Хамкину, — что я возымел смелость притти... поздравить»; вручив же ему деньги, он восклицает: «Не отрицайтесь, сударь, войдите в резонанцию, сделайте мне счастье, удостоите принять» (д. II, явл. 7).

Пьеса «Судейские именины» не прошла бесследно в истории русской комедии и, как будет показано ниже, повлияла в известной мере на трактовку «судейской темы» в последующей комедийной литературе, в частности оказала воздействие и на «Ябеду» Капниста.

Совсем другой характер имеют «Выдуманный клад» Соколова (1782) и другие его пьесы; это развлекательные комедии, комедии интриги, а не «характеров», не подымающиеся над ordinарным уровнем произведений этого рода. Не лишено вероятия предположение, что Соколов, бывший на плохом счету у начальства за попытку найти правду у самой Екатерины, вынужден был, как и Веревкин после комедии «Так и должно», приглушить социально-критический тон своих пьес.

2

В то самое время, когда был написан «Злоумный» и уже шла на сцене комедия «Судейские именины», Д. И. Фонвизин работал над пьесой, сюжет которой привлек его еще в середине 1760-х годов. Это была бессмертная комедия «Недоросль», вершина русской политической комедии XVIII в., высшее художественное достижение в данном жанре до грибоедовского «Горя от ума».

Значение «Недоросля» в истории русского драматического искусства, в истории русской литературы и общественной мысли столь велико, что мы находим необходимым уделить ему в настоящем исследовании больше места, чем любой другой комедии XVIII в.⁶

Обильный материал о театральном интересе Фонвизина дают его письма 1777—1778 гг., присланные из-за границы. Так, первое же письмо к сестре из Варшавы Фонвизин кончает следующими словами: «А ргорос, надо тебе сказать нечто и о польских спектаклях. Комедий видели мы с десяток, переводных и оригинальных. Играют изрядно; но польский язык в наших ушах кажется так смешон и подл,⁷ что мы помираем со смеху во всю пиесу; да правду сказать, странно и видеть любовника плешивого, с усам и в длинном платье».⁸

К сожалению, писем Фонвизина из Германии не сохранилось, не дошел до нас и «особливый журнал вояжа», о котором он упоминает в первом письме к сестре из Монпелье; но можно не со-

⁶ См.: Берков П. Н. Театр Фонвизина и русская культура. — В кн.: Русские классики и театр. М.—Л., 1947, с. 7—108. Более поздние работы о Фонвизине см. в кн.: История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель. Л., 1969, с. 393—394 (см. также по указателю).

⁷ «Изрядный» на языке XVIII в. означало «из ряда вон хороший, отличный, превосходный»; «подлый» — «вульгарный, пошлый, простонародно-грубый».

⁸ Фонвизин Д. И. Собр. соч., т. II. М.—Л., 1959, с. 416.

мневаться, что и в течение трехнедельного пребывания в Дрездене, и в более кратковременные остановки в других немецких, а затем и французских городах Фонвизин с женой посещали театр. В Лионе наши путешественники провели неделю. «Каждое утро с рассветом до обеда, а потом до спектакля, — пишет он сестре, — упражнены мы были осмотрением города, а потом ходили в театр, который, после парижского, во всей Франции лучший».⁹

Поселившись в Монпелье, Фонвизины регулярно посещают театры и концерты. После ряда беглых упоминаний о посещении комедий Фонвизин в одном из писем более подробно характеризует и театральную игру, и нравы французской публики того времени. «На сих днях, — читаем мы в письме к сестре, отправленном 31 декабря 1777 г., — начался карнавал. Театр открыт известным Мольеровым фарсом „Пурсоньяк“. Я не описываю тебе здешнего театра; скажу только, что актера два-три хороши, а прочие скверны».¹⁰ Недолгое пребывание в Марселе не помешало Фонвизину похвалить местный театр («спектакль прекрасный»)¹¹.

Но особенно многочисленны и сравнительно подробны сообщения и замечания Фонвизина о его парижских театральных впечатлениях. В каждом из таких наблюдений чувствуется внимательный, серьезный и тонкий ценитель, не провинциально восторженный «скиф», какими любили изображать русских путешественников французы середины XVIII в., а независимый и авторитетный судья, строгий и осмотрительный мастер. В своих замечаниях Фонвизин касается разнообразных вопросов. Сестре он сообщает и об игре актеров, и о репертуаре, и об общем характере французского театра. В письмах к П. И. Панину театральный впечатлениям отводится значительно меньше места, но письма к обоим этим корреспондентам, дополняя друг друга, дают обильный материал для суждения о том, что особенно привлекло внимание русского комедиографа.

«Поговорим теперь о спектаклях, — уже в первом парижском письме к сестре, от 11 марта 1778 г., предлагает Фонвизин. — Могу тебя уверить, что французская комедия совершенно хороша, а трагедию нашел я гораздо хуже, нежели воображал. Место покойника Лекеня заступил Ларив, которого холоднее никто быть не может; но в комедии есть превеликие актеры. Превиль, Моле, Бризар, Оже, Долиньи, Вестрис, Сенвальша — вот мастера прямые!».

Чрезвычайно значительно следующее непосредственно за только что цитированным местом наблюдение Фонвизина: «Когда на них смотришь, то, конечно, забудешь, что играют комедию,

⁹ Там же, с. 420.

¹⁰ Там же, с. 434.

¹¹ Там же, с. 438.

а кажется, что видишь прямую историю».¹² Замечание это тем более важно, что оно показывает, как относился Фонвизин к реалистическим тенденциям буржуазной «серьезной комедии» Дидро, к театру, осуществлявшему принципы Мерьсе.

К общим оценкам французского театра Фонвизин возвращается в своих письмах неоднократно, развивая и дополняя сказанное ранее. «Спектакли здесь такие, — пишет он сестре в апреле 1778 г., — каких совершеннее быть не может. Трагедия после Лекеня, Клеронши, Дюменильши, конечно, упала, но комедия в наилучшем цвете. Опера есть великолепнейшее зрелище в целом свете. Итальянский спектакль очень забавен. Сверх того, есть много других спектаклей. Все каждый день полнешеньки».¹³

Письмо к П. И. Панину от 14 июня 1778 г. дает несколько дополнительных штрихов к этой характеристике. В частности, Фонвизин подробнее говорит об опере: «Оперу можно назвать великолепнейшим зрелищем. Декорации и танцы прекрасны, но певцы прескверны. Удивился я, как можно бесстыдно так реветь, а еще более — как можно такой рев слушать с восхищением!».¹⁴

Самые интересные высказывания Фонвизина о французском театре, как бы подводящие итог его наблюдениям, даны в только что цитированных письмах — в апрельском к сестре и в июньском к П. И. Панину. В письме к Ф. И. Аргамаковой-Фонвизинной он, очевидно, хотел дать полную характеристику французской комедии, но по каким-то причинам не dokonчил ее. Письмо к П. И. Панину является как бы продолжением.

«Два примечания скажу тебе о здешних спектаклях, — пишет он сестре, — и поверь, что скажу сущую правду. Кто не видал комедии в Париже, тот не имеет прямого понятия, что есть комедия. Кто же видел здесь комедию, тот нигде в спектакль не поедет охотно, потому что после парижского смотреть другого не захочет. Не говорю я, чтоб у нас или в других местах не было актеров, достойных быть в здешней труппе; но нет нигде такого ensemble, каков здесь, когда в пьесе играют все лучшие актеры. Два дня в неделе играют дубли. Тогда действительно и парижский спектакль гроша не стоит».¹⁵

Как мы видим, обещав дать «два примечания» о парижской сцене, Фонвизин ограничился одним, об ансамблевой игре комических актеров. Второе «примечание» содержится уже в июньском письме к П. И. Панину: «Что ж принадлежит до спектаклей, то комедия возведена здесь на возможную степень совершенства. Нельзя, смотря ее, не забыться до того, чтоб не почесть ее истинною историею, в тот момент происходящую. Я никогда себе

¹² Там же, с. 440.

¹³ Там же, с. 445.

¹⁴ Там же, с. 477.

¹⁵ Там же, с. 445—446.

не воображал видеть подражание натуре столь совершенным. Словом, комедия в своем роде есть лучшее, что я в Париже видел».¹⁶

Итак, Фонвизин поднимает два важнейших теоретических вопроса: во-первых, вопрос о «совершенном подражании натуре», т. е. об отказе от условной сценичности, от статических, неподвижных «характеров», от комизма положений, чем грешил еще отчасти «Бригадир», и, во-вторых, вопрос о значении ансамбля всех действующих лиц, вопрос о том, что в пьесе не должно быть «второстепенных», «неважных» персонажей, изображать которых драматург может кое-как, не выписывая деталей, наспех.

Вопросы эти интересовали Фонвизина и раньше, до поездки за границу. Уже в «Бригадире» Фонвизин отказался от обычного для той эпохи понимания «характеров», стремясь создать целый ансамбль; в связи с этим нелегко сказать, кто в этой комедии главные, кто второстепенные персонажи. Парижские комедийные впечатления укрепили в Фонвизине сознание правильности его метода, и поэтому в «Недоросле» при всей иерархии действующих лиц, обусловленной «законом театрального интереса», и второстепенные персонажи, вроде Еремеевны, Кутейкина, Цыфиркина, Вральмана и даже портного Тришки, выписаны автором с такой тщательностью, которая может быть объяснена только сознательной заботой о создании ансамбля персонажей.

Центральным персонажем комедии для современников и в первую очередь для самого автора был Стародум. В ненапечатанном при жизни Фонвизина журнале его, называвшемся «Друг честных людей, или Стародум», обращаясь к этому герою своей пьесы, Фонвизин писал в конце 1787 г.: «Я должен признаться, что за успех комедии моей „Недоросль“ одолжен я вашей особе. Из разговоров ваших с Правдиным, Милоном и Софьей составил я целые явления, кои публика и донныне с удовольствием слушает».¹⁷ Значение, которое придавалось роли Стародума, видно хотя бы из того, что на премьере роль эту исполнял «первый актер» — И. А. Дмитревский.

Успех «Недоросля» был исключителен, причем начался он еще до премьеры. Гувернер князя А. Б. Куракина, Пикар, сообщая в письме от 11 марта 1782 г. своему питомцу за границу о том, что Фонвизиним написана новая комедия «Недоросль», прибавлял: «Читая его в некоторых частных обществах, он имел громадный успех, и знатоки уверяют, что он будет иметь такой же успех и в публике; в мае месяце ее поставят на сцене Большого придворного театра».¹⁸

В конце мая 1782 г. Пикар снова говорит в своем письме о «Недоросле»: «Мы не увидим здесь новую комедию г-на Фонвизина, под названием „Недоросль“, на что мы прежде надея-

¹⁶ Там же, с. 477.

¹⁷ Там же, с. 40.

¹⁸ Русская старина, 1878, № 5, с. 52.

лись, потому что актеры не знают своих ролей и не в состоянии сыграть ее в назначенное время. Автор уезжает через несколько дней в Москву и, говорят, поставит свою комедию на московском театре. При настоящем недостатке в удовольствиях и театрах это действительно лишение для публики, которая уже давно отдает действительную справедливость превосходному таланту г-на Фонвизина; несколько просвещенных особ, прослушавшие чтение этой комедии, уверяют, что это лучшая из русских театральных пьес в комическом роде; действие ведено умно и искусно, и развязка весьма удачная. Г-н Фонвизин особенно отличается своим слогом и обладает как богатым воображением, так и большим знанием сердца и природы, и картины его всегда разнообразны, живы и поучительны».¹⁹

Таковы сведения о приеме, оказанном фонвизинской комедии еще до ее представления. К сожалению, письма Пикара обрываются на 9 сентября 1782 г., тогда как первая постановка «Недоросля», как известно, состоялась 24 сентября того же года. Однако о полном успехе спектакля сообщил директору Московского вольного театра Медоксу сам Фонвизин: «Le succès était complet».²⁰

Еще более интересно одно указание Н. М. Карамзина, переданное Н. И. Гречем, позволяющее понять причины этого успеха. Вот что читаем у Греча: «Фонвизина упрекают в том, что эти комические сцены смешаны у него с серьезными, в которых действующие лица преутомительно толкуют о нравственности и о прочем. Это было данию требованиям века. Карамзин, бывший в первом представлении „Недоросля“, сказывал мне, что сцены комические возбуждали в зрителях мимолетный смех, а серьезные обращали на себя все внимание публики, которая в то время любила такие разглагольствия на сцене, особенно если они были наполнены колкими замечаниями на светские обычаи и слабости того времени».²¹

Итак, сводя воедино дошедшие до нас данные о значении образа Стародума в первоначальном успехе «Недоросля», следует сказать, что понять причины этого успеха можно, только проанализировав «разговоры» Стародума с Правдиным, Милоном и Софьей и сопоставив заключающиеся в них мысли с содержанием фонвизинского «Рассуждения о непременных государственных законах», известного также под названием «Завещание Панина». Главными идеями «Завещания» были утверждения, что «одно

¹⁹ Там же, с. 60—61.

²⁰ Успех был полный (франц.). См.: Фонвизин Д. И. Собр. соч., т. II, с. 496.

²¹ Греч Н. И. Чтения о русском языке, ч. II. СПб., 1840, с. 121. Об успехе премьеры «Недоросля» Фонвизина вспоминал и Дмитриевский: «В 1782 г. появилась его комедия „Недоросль“ и составила ему венец славы. Она в первый раз представлена была в Санкт-Петербурге сентября 24 дня того же 1782 г., и весь театр отзывался непрерывным почти смехом и рукоплесканиями» (Всеволодский-Гернгросс В. Н. И. А. Дмитриевский. Берлин, 1923, с. 246).

благонравие государя образует благонравие народа» и что «в его руках пружина, куда повернуть людей: к добродетели или пороку». Здесь говорилось также, что «государь, став узанн своею нациею, становится тотчас образцом ее» и что «государь, добрый муж, добрый отец, добрый хозяин, не говоря ни слова, устрояет во всех домах внутреннее спокойство, возбуждает чадолюбие»²² и т. д. Все эти мысли в очень близких формулировках находятся и в сентенциях Стародума.

«Где ж ум, — спрашивает Софья, — которым так величаются?». Стародум отвечает: «Чем умом величаться, друг мой! Ум, коль он только что ум, самая безделица. С пребеглыми умами видим мы худых мужей, худых отцов, худых граждан. Прямую цену уму дает благонравие. Без него умный человек — чудовище. Оно неизмеримо выше всей беглости ума» (д. IV, явл. 2).

В пятом действии Стародум дает анализ понятия «истинно великий государь». По мнению Стародума, «великий государь есть государь премудрый. Его дело показать людям их благо. Слава премудрости его та, чтоб править людьми, потому что управляться с истуканами нет премудрости <...> Достойный престола государь стремится возвысить души своих подданных» (д. V, явл. 1).

И весь дальнейший диалог Стародума и Правдина посвящен вопросу о значении «благонравия». «Способы сделать людей добрыми, — утверждает Стародум, — в руках государя. Как скоро все видят, что без благонравия никто не может выйти в люди <...> тогда всякий находит свою выгоду быть благонравным, и всякий хорош становится» (д. V, явл. 1).

Итак, подлинное благо людей состоит в «благонравии», насаждаемом свыше, укореняющемся благодаря «благонравному государю», который «стремится возвысить души своих подданных». Отсюда и обратная зависимость: «злонравие» подданных, отсутствие в них сознания необходимости содействовать общему благу — результат общей системы, результат «злонравия» государя.

Таким образом, знаменитое окончание «Недоросля», последняя реплика Стародума: «Вот злонравия достойные плоды!» — может быть отнесена не только к г-же Простаковой, но и к «злонравной» Екатерине, человеку с «пребеглым умом», но без «благонравия».

Речи Стародума превращались из цепи якобы отвлеченных морализующих рассуждений в сильный, страстный обвинительный акт, и поэтому неудивительно, что роль Стародума особенно удавалась актерам патетического, ораторского склада дарования (Дмитревскому, Плавильщикову).

Перечисленными моментами не исчерпывается общность публицистического «Завещания Панина» и «Недоросля». В обоих

²² Ф о н в и з и н Д. И. Собр. соч., т. II, с. 266—267.

произведениях высказываются одинаковые взгляды на роль дворянства, на задачи воспитания, на фаворитизм и т. д.; одинакова в них и общая оценка двора. Когда Правдин после первой беседы со Стародумом говорит, что людей с такими правилами «не отпускать от двора, а ко двору призывать надобно», «затем, зачем к больным врача призывают», Стародум веско, внушительно заявляет: «Мой друг! Ошибаешься. Тщетно звать врача к больным неисцельно. Тут врач не пособит, разве сам заразится» (д. III, явл. 1). Из этой реплики совершенно недвусмысленно явствует, что для Стародума двор «болен неисцельно». А эти слова являются прямой параллелью к «Завещанию Панина», где говорится, что «государство требует немедленного врачевания от всех зол, приключаемых ему злоупотреблением самовластия».²³

«Недоросль», таким образом, представляет не просто «комедию нравов», не «бытовую комедию», в которую как бы вклиниваются «посторонние» разговоры Стародума; это комедия сатирико-политическая, в которой гармонически, образуя художественное целое, переплетаются бытовые, политические и этические линии.

Вполне естественно поэтому, что в такой комедии находит дальнейшее развитие идея, впервые обоснованная Фонвизиным в «Бригадире», — идея воспитания как основного фактора социально-этического прогресса. Стародум провозглашает воспитание как основной и важнейший принцип своей этико-политической системы: «Оно должно быть залогом благосостояния государства. Мы видим все несчастные следствия дурного воспитания. Ну, что для отечества может выйти из Митрофанушки, за которого невежды-родители платят еще и деньги невеждам-учителям? Сколько дворян-отцов, которые нравственное воспитание сына своего поручают своему рабу крепостному! Лет через пятнадцать и выходят вместо одного раба двое, старый дядька да молодой барин» (д. V, явл. 1).

Здесь к проблеме воспитания естественно присоединяется и вопрос о крепостном праве, впервые поставленный, как мы помним, хотя и мимоходом, Фонвизиным в «Корионе». За семнадцать лет, прошедшие со времени написания «Кориона» до окончания «Недоросля», после деятельности «Комиссии для сочинения проекта Нового уложения» (1767—1768) с ее бурными прениями по вопросу о крепостном праве, после Пугачевского движения, после многочисленных судебных дел об истязаниях и смертоубийствах крепостных, главным образом дворовых, проблема положения крепостных стала первостепенной по своему значению и по своему месту в общественной жизни.

Поэтому в «Недоросле» эта проблема занимает значительное место. Тонкий художник, вдумчивый и зрелый мастер, Фонвизин

²³ Там же, с. 266.

избегает натуралистических изображений «ужасов крепостного права». Но когда Простакова в последнем действии кричит в испуге: «Плуты! Воры! Мошенники! Всех прибить велю до смерти!» (явл. 2) — и далее: «Ну! Теперь-то дам я зорю канальям, своим людям. Теперь-то я всех переберу поодиночке. Теперь-то допытаюсь, кто из рук ее выпустил. Нет, мошенники! Нет, воры! Век не прошу, не прошу этой насмешки!» (явл. 4), мы понимаем, что за сценой может произойти одно из таких уголовных дел, которые впоследствии М. И. Семевский обозначил как «истязания, окончившиеся смертью». Понятно поэтому, что Фонвизин прямо называет положение крепостных рабством и вкладывает в уста Стародума одно из своих убеждений, что «угнетать рабством себе подобных незаконно».

Однако отношение Фонвизина к крепостному праву значительно сложнее. Крепостничество волновало его не только со стороны положения крестьян. Он видел и обратное воздействие крепостного права, и это также отразилось в «Недоросле». Фонвизин исходил здесь из учета опыта передовой русской литературы, в частности русской комедии, предшествующих десятилетий.

После «Кориона» Фонвизина все крупнейшие передовые произведения русской литературы в той или иной степени затрагивали этот вопрос. Особенно важное значение имела комическая опера М. Попова «Анюта», в которой проводилась мысль о том, что тяжелый изнуряющий труд и приниженное рабское положение экономически и физически угнетаемых крепостных крестьян создают противоречия в их психике: озлобленность, с одной стороны, и жадность к деньгам и раболепство перед дворянами — с другой. «Анюта» Попова и другие произведения с крестьянской тематикой не прошли незамеченными для Фонвизина.

Негодование гражданина и горечь патриота дали Фонвизину пищу для его сатирико-политической комедии; окончательно сформировавшийся к этому времени талант позволил ему создать образы, в которых можно было жизненно правдиво и художественно ярко воплотить замысел, давно волновавший драматурга. Так родилась гениальная концепция «Недоросля». Суть ее заключалась в том, что правильную, но одностороннюю идею «Анюты» Попова — о калечащем, искажающем личность крестьянина воздействии крепостного строя — Фонвизин понял и показал диалектически. Крепостное право бьет одновременно и по крестьянину, и по помещику; губительное воздействие его сказывается не только на рабской психике крепостного, но и на рабовладельческой психологии дворянина-«душеладельца», превращая его в нравственное чудовище.

Эту особенность «Недоросля» превосходно понял и с присущей ему сжатостью определил М. Горький. «В „Недоросле“, — писал Горький в своей «Истории русской литературы», — впервые выведено на свет и на сцену растлевающее значение крепостного права и его влияние на дворянство, духовно погублен-

ное, выродившееся и развращенное именно рабством крестьянства».²⁴

В самом деле, в высказывании М. Горького можно отметить два момента: идею о растлевающем воздействии крепостного права на самих крепостных и мысль о губительном влиянии его на дворянство. Первый момент нашел полное воплощение в образе няни Еремеевны. Это человек с психологией раба. Сорок лет служит она в доме Простаковых—Скотининых, а милость ей, по ее словам, все та же: «по пяти рублей на год, да по пяти пощечин на день». «Ну, еще слово молви, стара хрычовка! — грозит Еремеевне Митрофан. — Уж я те отделаю; я опять нажалуюсь матушке, так она тебе изволит дать таску по-вчерашнему» (д. II, явл. 4). Ни ненависти к угнетателям, ни простого протеста она не проявляет; больше того, когда Скотинин хочет прибить Митрофана, Еремеевна, заслоня его, «остервенясь и подняв кулаки», как говорится в авторской ремарке, восклицает: «Издохну на месте, а дитя не выдам. Сунься, сударь, только изволь сунуться. Я те бельмы-то выцарапаю». А когда Скотинин, «задрожав и грозя, отходит» со словами «Я вас доеду!», старуха кричит вслед: «У меня и свои зацепы востры!» (там же).²⁵

Эта собачья преданность, эта привязанность рабыни сочетаются в Еремеевне с постоянным страхом перед свирепой, жестокой госпожой. «Ах, уходит он его! Куда моей голове деваться?», — кричит она, «задрожав», когда Скотинин с угрозами подступает к Митрофану (д. II, явл. 4). «Пропала моя головушка!» (д. V, явл. 2), — с ужасом вопит Еремеевна после того, как Милон с обнаженной шпагой в руке отталкивает ее от Софьи. Еремеевна — это законченный, классический тип крепостной рабыни, безропотной, привязанной и преданной своим мучителям, тип поэтому глубоко трагический. И кажется странным, что Шумский и некоторые другие актеры и актрисы, исполняющие эту роль, играли в грубо фарсовых тонах.

«Растлевающее значение крепостного права», о котором писал Горький, проявляется и в алчности полуграмотного Кутейкина, и в наглой развязности кучера с лакейской душой Вральмана, и отчасти даже в глумливо-презрительном тоне честного служивого, бессребреника Цыфиркина. Только на почве крепостных отношений и могли возникать и существовать все эти Еремеевны, Кутейкины, Цыфиркины и Вральманы. Сказанному не противоречит и образ крепостного портного Тришки.

²⁴ Горький М. История русской литературы. М., 1939, с. 22.

²⁵ См. у П. А. Вяземского: «Пересказывают со слов самого автора, что, приступая к упомянутому явлению (ссора Скотинина с Митрофанушкой и Еремеевной, — П. Б.), пошел он гулять, чтобы в прогулке обдумать его. У Мясницких ворот набрел он на драку двух баб, остановился и начал сторожить природу. Возвратясь домой с добычею наблюдений, начертал он явление свое и впустил в него слово *зацепы*, подслушанное им на поле битвы» (Вяземский П. А. Фонвизин. СПб., 1848, с. 214—215).

Но Фонвизин не ограничился изображением воздействия крепостного строя на крестьян, что было достаточно показано в комедиях и комических операх 1770-х годов. В четырех представителях темного царства Скотининых—Простаковых он показал разновидности «духовно погубленного», «выродившегося и развращенного» дворянства. В центре стоят Простакова, «госпожа бесчеловечная, которой злонравие в благоустроенном государстве терпимо быть не может», и Скотинин, своим «говорящим» именем, животным обликом и примитивной психикой оставляющий гнетущее впечатление и вызывающий не смех, а ужас при мысли о том, как живет у него крестьянам.

Простаков, обезличенный, пресмыкающийся перед своей женой, «презлой фурией, которой адский нрав делает несчастье целого их дома», может иногда представляться чем-то вроде жертвы, но это в корне ошибочное впечатление. Такое понимание образа Простакова противоречит замыслу Фонвизина, который назвал своего героя недвусмысленным именем Простакова. По Далю, «простак» — «недалекий по уму, туповатый человек». Возможно даже, что Простаков является первым наброском типа вроде Дмитрия Ларина, о котором Пушкин говорит вслед за характеристикой его жены, матери Татьяны:

Но муж ее любил сердечно,
В ее затей не входил,
Во всем ей веровал беспечно,
А сам в халате ел и пил.

Может быть, Простаков больше был под башмаком своей «презлой фурии», больше боялся ее, чем «господень раб и бригадир Дмитрий Ларин», но в общем они относятся к одному типу характера.

Много разных трактовок вызывал у литературоведов и главным образом у актеров образ недоросля Митрофана. В интересной работе Л. Г. Барага приведены ценные материалы по этому вопросу. Вот Митрофан в исполнении Живокини — «резвый, наглый и грубый шалун» (1820—1830-е годы); вот Митрофанушка Монахова, который «играл в водевильной манере, сильно буффонил, превратив героя Фонвизина в полудегенерата» (1869 г.); «не резвого шалуна», а нравственного уродца, будущего изверга подчеркивал в Митрофанушке Музиль (1866 г.); смешное в его игре «граничило с ужасным», и т. д.²⁶ Мне кажется более правильной именно трактовка Музиля, т. е. гротескная, а не бурлескная концепция этого образа. Между тем фарсовое, карикатурное исполнение этой роли, несомненно более легкое и выгодное для снискания внешнего успеха, встречается гораздо чаще, даже и в наши дни.

²⁶ Барга Л. Г. Судьба комедии «Недоросль». — Учен. зап. кафедры литературы Минского пед. ин-та, 1940, вып. II, с. 115—117.

Возвращаясь к вопросу о трактовке роли Митрофана Музи-лем, нелишне привести цитируемый в работе Л. Г. Барага отзыв театрального критика А. Н. Баженова об игре этого актера в «Недоросле»: «Ни одной улыбки, ни одного мягкого взгляда не позволил себе господин Музиль; в редком движении, в редком жесте его не сказывалось упорство; особенно много страшной злости у него во всем: и в словах, и в жестах, и в сцене с дядей». Л. Г. Бараг после приведенной цитаты высказывает мысль, что, «слишком резко упирая на идиотизм Митрофанушки, Музиль выхолостил комическое содержание этого образа и мало дал почувствовать тип XVIII в.».²⁷ Трудно согласиться с мнением автора, так как по указанию Фонвизина, данному, как всегда в комедиях XVIII в., в имени персонажа, образ Митрофана и должен быть больше страшным и омерзительным, чем смешным, «комичным». Не следует забывать, что «Митрофан» — тоже имя «говорящее», оно означает «материю явленный»,²⁸ «являющий свою мать, делающий явной свою мать», т. е., как сказали бы мы современными словами, «разоблачающий свою мать». А уже о смешной трактовке роли Простаковой говорить не приходится.

Образ Простаковой далеко не так однолинеен, как это обыкновенно представляется. Изображая, как уродует, как калечит человеческую личность крепостное право, Фонвизин с большой, почти неожиданной у писателя XVIII в. психологической глубиной показал, что психика рабовладельцев искажила самое высокое, самое чистое чувство, чувство материнское; Простакова животно, «по-сучьи», выражаясь ее же словами, понимает материнскую любовь. И, конечно, прав Белинский, называя любовь Простаковой к сыну «бессмысленной, безобразной и отвратительной».²⁹ Поэтому развязка «Недоросля», заключительная сцена с оставленной всеми Простаковой, — сцена исключительной силы, сцена подлинно патетическая.

П. А. Вяземский вполне правильно указал, что образ Простаковой «стоит на меже трагедии и комедии».³⁰ Трагизм образа Простаковой состоит именно в противоречии между естественным, обычно красивым, чувством материнской любви и его уродливым, искаженным проявлением в русской помещице-крепостнице. Все это — неожиданно для зрителя и читателя и даже, может быть, для самого автора — делает Простакову в конце комедии жалкой, точнее, вызывающей жалость и досадное сочувствие.

Верно сказал по этому поводу Г. А. Гуковский: «Простакова — несомненно отрицательная фигура, при этом данная типологически и собирающая множество отрицательных черт своего клас-

²⁷ Там же, с. 117.

²⁸ Полный месяцеслов всех празднуемых православною греко-восточною церковью святых..., с прибавлением к нему на конце толкований имен по алфавиту. Изд. 10-е. СПб., 1817, с. 101.

²⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IV. М., 1954, с. 72.

³⁰ Вяземский П. А. Фонвизин, с. 210.

сового типа. Она невежественна, корыстолюбива, жестока, цинична; она изверг во всех, кажется, отношениях, и ее социальная практика должна вызывать отвращение и ужас; но все же она человек. Фонвизин при всех ее отталкивающих пороках наделяет ее материнским чувством, и это спасает жизненность ее образа; мало того, это поднимает ее самое, как человека».³¹

Развязка «Недоросля» имеет высокий, подлинно трагический характер: как грозное возмездие Простаковой за все ее крепостнические мерзости, бесчинства и безобразия происходит на наших глазах крушение ее своеобразного могущества, отвергнута и оплевана ее грубая, отвратительная, но все же искренняя материнская любовь.

Третья группа действующих лиц «Недоросля», героев идеальных или по крайней мере положительных, представляется обычно наименее жизненной и интересной. И Милона, и Софью, и Правдина (для Стародума делается исключение) характеризуют обычно как «бледные», «искусственные», «по рецепту сделанные» образы. Но так ли верна эта точка зрения? Так ли безнадежно мрачна была картина тогдашней России, что, кроме Тарасов Скотининых и Простаковых старших и младших, кроме Кутейкиных, Цыфиркиных и Вральманов, не было в ней никого, на ком бы с доверием и надеждой мог успокоиться взгляд? А пылкие юноши из круга Новикова? А молодые люди, которые через несколько лет после создания «Недоросля» войдут в «Общество друзей словесных наук», издававшее журнал «Беседующий гражданин» и находившееся в орбите идейного влияния Радищева? А молодежь, выдвинувшая Ф. Кречетова, Крылова, безымянных составителей рукописного «Зерцала неверия»?

Были ли в русской действительности 1770—1780-х годов Стародумы? Этот вопрос давно уже занимал историков русского театра и русской литературы. Указывались разные прототипы Стародума в русском обществе 1760—1770-х годов, но уже самая возможность различных отождествлений этого образа показывает, что в екатерининское царствование были в русской жизни конкретные выразители стародумовских идей. Таким образом, Стародум был вовсе не созданием фантазии Фонвизина, как считали некоторые исследователи, а выразителем идей наиболее передовых, наиболее мыслящих русских людей того времени.

Взгляд на Стародума как на нежизненное явление, как на продукт головного, рассудочного творчества привел исследователей к тому, что в этом образе они проглядели едва ли не самую важную его черту — патриотизм. С первой сцены, в которой он появляется в «Недоросле» (д. III, явл. 1), и до самого конца Стародум неустанно и многообразно раскрывает сущность своего понимания идеи патриотизма, идеи долга перед отечеством. Он жалеет, что «не умел ранее владеть собою», тогда бы он «имел

³¹ Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939, с. 349.

удовольствие служить долее отечеству» (д. III, явл. 1). Он считает, что дворянин имеет право «взять отставку» только в том случае, «когда он внутренне удостоверен, что служба его отечеству прямой пользы не приносит» (там же). Это положение очень важно, нам в дальнейшем придется еще обращаться к нему, поэтому необходимо запомнить его: в контексте пьесы и в реальной обстановке 1780-х годов оно имело исключительное значение, о чем мы бегло уже упоминали, анализируя комедию «Злоумный».

Служба отечеству является для Стародума мерилом ценности («знатности») человека. «Степени знатности, — говорит он, — рассчитаю я по числу дел, которые большой господин сделал для отечества, а не по числу дел, которые нахвтал на себя из высокомерия» (д. IV, явл. 2). Он полагает, что «если б должности исполняли, как об ней твердят <...> то дворянин, например, считал бы за первое бесчестие не делать ничего, когда есть ему столько дела: есть люди, которым помогать; есть отечество, которому служить» (там же).

Беседуя с Правдиным о «воспитании сына знатного господина», Стародум намечает целую программу; он предписывает наставнику в первую очередь знакомить своего питомца с историческими примерами, как «великие люди способствовали благу своего отечества» (д. V, явл. 1). Не только, впрочем, Стародум, но и Милон касается вопроса о пользе и славе отечества. Характеризуя «истинно неустрашимого военачальника», Милон говорит: «Он с холодною кровью усматривает все степени опасности, принимает нужные меры, славу свою предпочитает жизни; но что всего более — он для пользы и славы отечества не устает забыть свою собственную славу» (д. IV, явл. 6).

Здесь приведены почти все высказывания положительных героев «Недоросля» о службе своему отечеству как основном долге личности. Но прогрессивный характер этих воззрений Фонвизина—Стародума станет особенно ясным, если будет принята во внимание общая эволюция во взглядах на соотношение между понятием «служба государю» и «служба отечеству».

В первые две трети, пожалуй, даже в первые три четверти XVIII в. в русской литературе не делалось различия между понятиями «государь» и «отечество». И позднее еще находим мы остатки или, может быть, рецидивы такого понимания; так, князь М. М. Щербатов в своих неизданных при жизни сатирических замечаниях на «Вопросы сочинителю „Былей и небылиц“» и на ответы «Собеседника» (1783) говорит по аналогичному поводу: «ибо государь и отечество, по-моему, едино есть».³² Но со второй

³² Щербатов М. М. Неизданные сочинения. М., 1935, с. 123. Ср. в переведенном Фонвизиним романе Террассона «Жизнь Сифа, царя Египетского»: «Сия добродетель в подданном или гражданине почитается любовью к своему государю и отечеству» (Фонвизин Д. И. Первое полное собрание сочинений, как оригинальных, так и переводных. 1761—1792. М., 1888, с. 361).

половины 1770-х годов единое понятие «государь—отечество» все более расчлняется. В эпоху централизации государственной жизни в недрах феодального общества лозунг Людовика XIV «государство—это я» имел прогрессивное значение. И позднее такое значение сохранял он не только для Европы, но и для России. В дальнейшем же, по мере дискредитации в глазах общества представителей самодержавия, в особенности Екатерины II, происходило разъединение понятий «государь» и «государство—отечество», Любопытно в этой связи следующее. Во Франции в 1778 г. Фонвизин среди немногих положительных сторон национального характера французов отмечает их патриотическую любовь к своей стране и своему государю: «Коли что здесь действительно почтенно и коли что всем перенимать здесь надобно, то, конечно, любовь к отечеству и государю своему». Обратная обычной последовательность понятий «отечество» и «государь» здесь также знаменательна. Что она не случайна, видно из другой фразы в том же письме: «Идея отечества и короля здесь твердо в сердца вкоренена».³³

Как видно, по возвращении из-за границы Фонвизин не считал возможным применить в рассуждениях Стародума формулу «отечество и государь», слишком много горького увидел он на родине. В «Недоросле» он проводит мысль о службе одному только отечеству. Разделение понятий «отечество» и «государь» представляло решительный шаг в политическом самосознании русского общества: Новиков в 1770-е годы посвящает свои издания «Любезному отечеству»; то же встречаем мы и у других передовых писателей той поры. Таким образом, патриотизм Стародума представляет самую прогрессивную форму русской общественной мысли 1770-х и начала 1780-х годов.

Необходимо остановиться еще на одном существенном моменте в раскрытии и правильном восприятии образа Стародума. Почему же герой назван Стародумом? Правда, мы встречали уже у М. Полова в «Притворном комедианте» графа Старовека, а в «Любовнике-колдуне» — Стародумову, но там это означало простое указание, что данный персонаж стар и несовременен. Не то в комедии Фонвизина. Ведь чуть ли не первые слова Стародума на сцене являются автохарактеристикой, долженствующей показать его преемственную связь с петровской эпохой как противопоставление современной, екатерининской: «Отец мой воспитал меня по-тогдашнему, а я не нашел и нужды себя перевоспитывать. Служил он Петру Великому» (д. III, явл. 1).

Анализируя образ Стародума, должно отметить еще следующее. Может показаться непонятым, почему столь важное в идейном замысле пьесы действующее лицо выходит на сцену только в третьем акте. Возможно, что в этом есть глубокий смысл. В двух

³³ Фонвизин Д. И. Собр. соч., т. II, с. 443—444.

первых действиях Простаковы и Скотинины достаточно показали себя — и до того, как стало известно, что Софья из бедной, лишней в доме родственницы превратилась в богатую невесту, наследницу Стародума, и позднее, когда изменение в положении Софьи нарушило все планы Простаковых и увеличило желание Скотинина жениться на богатой наследнице Стародума.

Первые два действия «Недоросля» показывают Простакову, фактически главное действующее лицо комедии, и как жену, тиранившую своего мужа, превратившую его в запуганное, безличное существо, и как мать, портящую сына своим возмутительным воспитанием, и, наконец, как хозяйку-помещицу, деспотически обращающуюся с дворовыми крепостными, мимоходом сообщающую: «все, что у крестьян ни было, мы отобрали, ничего уже содрать не можем».

То, что Фонвизин в ходе первых двух актов сообщает нам о семействе Простаковых, дополняется характеристикой, вложенной драматургом в уста Правдина: «Я живу здесь уже три дни. Нашел помещика дурака бессчетного, а жену презлую фурию, которой адский нрав делает несчастье целого их дома» (д. II, явл. 1).

Чем же вызвано это «несчастье целого дома»? Что позволяет «презлой фурии» Простаковой проявлять свой «адский нрав»? На эти именно вопросы и отвечает Стародум своими рассуждениями, которые, на первый взгляд, не имеют как будто отношения к происходящему на сцене, но которые на самом деле освещают эти факты и поступки.

С первого появления Стародума в пьесе в сферу бытописи вносится злободневная публицистичность. Буквально первые же его реплики, порывистые и резкие, нарушают привычную для русской комедии предшествующего периода бытовую направленность сатиры и переводят ее в открытую политическую борьбу с екатерининской идеологией. Вся речь Стародума в первом явлении, каждая его фраза, противопоставляющая неприемлемую, порицаемую современность идеализованному прошлому («при Петре Великом», «тогда», «по-тогдашнему»), его негодующая, искренне взволнованная характеристика придворных нравов, его язвительные афоризмы, умные и злые сравнения — все это мастерски, виртуозно подготавливает аудиторию к окончательному выводу: двор (т. е. верховная власть) «больной неисцельно», «тут врач не пособит, разве сам заразится».

Иными словами, первая сцена с участием Стародума, лишенная действия, сплошь состоящая из разговоров, характеризующих взгляды Стародума, должна внушить читателю или зрителю мысль о том, что Екатерина («двор» — это только цензурная замена слов «государь», «Екатерина») ответственна за то положение, которое создалось в стране.

Из последующих сцен особенно важна беседа Стародума с Софьей в четвертом действии, посвященная на первый взгляд только теме воспитания, но по существу продолжающая развивать идеи,

затронутые в первом разговоре Стародума с Правдиным. Здесь опять фигурируют понятия «двор», «придворные», «знатный, но недостойный господин», снова даются совершенно прямые намеки на Екатерину, любившую, чтобы ее называли «философом на троне». Особенно неприкрытым намеком на Екатерину является то место беседы Стародума и Софьи, где Стародум дает оценку уму: «Ум, коль он только что ум, самая безделица. С прелеблыми умами видим мы худых мужей, худых отцов, худых граждан. Прямую цену уму дает благонравие. Без него умный человек — чудовище» (д. IV, явл. 2).

Таким образом, в соответствии со своим художественным замыслом Фонвизин в первых двух действиях показывает мир Простаковых и Скотининых, а затем уже вводит в действие Стародума, воззрения которого раскрывают политический смысл казалось бы сатирико-бытовой комедии.

«Недоросль» оказался первой русской сатирико-политической комедией и положил начало великой традиции, вершинами которой являются «Горе от ума» и «Ревизор».

По сравнению с «Бригадиром», в котором Фонвизин только вступил на путь создания «русских характеров», в «Недоросле» галерея живых образов русских людей чрезвычайно разрослась и достигла исключительной выразительности. Если в «Бригадире» было всего семь действующих лиц, то в «Недоросле» их почти вдвое больше — тринадцать. Социальный охват в первой комедии Фонвизина значительно уже, чем во второй: в первой действующие лица — служилые дворяне в отставке, в «Недоросле» — и помещики, и служилые дворяне, и крепостные, и разночинцы вроде учителей Митрофанушки. В «Недоросле» Фонвизин достигает еще большей силы в изображении психологии действующих лиц (Простакова, Еремеевна, Митрофанушка, Скотинин, Стародум, Софья, Простаков, Тришка, Кутейкин, Цыфиркин, Вральман). Перед нами не «характеры-схемы» — «злой», «грубый», «благородный», «робкий», «дурновоспитанный» и т. д., а типические обобщения представителей дворянского общества того времени, а также и других классов крепостнического государства.

Зрелость художественного мастерства Фонвизина сказалась в «Недоросле» и в динамичности пьесы, в том, что в ней комическое действие заменило прежние комические разговоры, которыми изобилует «Бригадир». Многие сцены «Недоросля» полны неподдельного, высокого комизма; таковы, например, эпизоды с Тришкой (примерка кафтана), с учителями, ссора Еремеевны и Митрофана со Скотининым и т. д.

Оригинально освещает Фонвизин в «Недоросле» и привычную для литературы 1760—1770-х годов «денежную тему». О деньгах упоминается почти в каждом явлении. Если Гоголь говорил об «электричестве чина», то в «Недоросле» действует «электричество денег». Особенно выразительно показано это в 7-м явлении I действия, когда Правдин читает вслух письмо Стародума к Софье;

при этом слова «Сими средствами с помощью счастья нажил я десять тысяч рублей доходу...» вызывают следующую реакцию:

Скотинин и оба Простаковы. Десять тысяч!
Правдин (*читает*). «...которым тебя, моя любезная племянница, тебя делаю наследницею...».
Г-жа Простакова. Тебя наследницею!
Простаков. Софью наследницею!
Скотинин. Ее наследницею! } *Все вместе.*

Сложное сочетание различных, но тесно связанных злободневных вопросов русской жизни конца XVIII в. подчинено в «Недоросле» одной основной идее: провинциальное дворянское общество — это «злонравный» «недоросль», невоспитанный, необразованный, ни на что не годный, даже к простой солдатской службе; солдатами Суворова были крепостные крестьяне, а не недоросли-Митрофаны.

Заглавие пьесы для писателей XVIII в. имело большое значение; оно непосредственно направляло внимание зрителей и читателей на концепцию драматурга. Как ни кажутся нам более важными персонажами комедии Стародум и Простакова, для Фонвизина его комедия прежде всего пьеса о Митрофане, о недоросле. Он — «зримый конфликт» данного произведения; от него, дворянского юноши, ждет отечество помощи, а он в итоге всей системы «злонравия» — екатерининского, правительственного, семейного — оказывается «негодницей». Что же нужно России? Вот какой вопрос возникает в результате знакомства с комедией «Недоросль». Фонвизин как бы отвечает: «Положительная программа Стародума!». Поэтому не случайно Милон высказывает те же мысли, которые в беседах с Правдиным и Софьей развивает Стародум. Милонов Фонвизин противопоставляет всему провинциальному дворянству. Будущее России, по мысли Фонвизина, это образованные, воспитанные дворянские юноши вроде Милона, самим фактом своего существования доказывающие, что Стародумы — не только создания творческой фантазии драматурга.

Заслуживает внимания в «Недоросле» еще одна художественно и идейно значительная подробность. В «Бригадире» группировка действующих лиц подчинена принципу сатирического осмеяния, отрицательных персонажей больше, чем положительных, Добролюбов и Софья не создают равновесия в пьесе. Напротив, в «Недоросле» четырем основным отрицательным персонажам противопоставлены четыре же положительных: Софья, Милон и являющиеся главными носителями положительной программы автора Правдин и Стародум. И именно они одерживают верх в борьбе со Скотининными—Простаковыми. Поэтому мрачная по содержанию комедия оказывается оптимистической по своему идейному звучанию.

Кончая рассматривать вопросы, связанные с трактовкой образа Стародума, следует коротко остановиться еще на одном. И в «Недоросле», и в письмах из Франции в 1777 г. и особенно

в 1778 г. Фонвизин несочувственно отзывался о французской просветительской литературе и философии. Вопрос о причинах такого отношения сложен и потребовал бы много места. Может быть, отчасти причиной этого было то, что Фонвизин считал многие отрицательные факты и стороны русской жизни тех лет результатом влияния просветительской философии, последовательницей и пропагандисткой которой заявляла себя Екатерина.

Таково в основных чертах идейно-политическое и художественное содержание образов гениальной комедии Фонвизина. Мы имели возможность убедиться в том, что «Недоросль» является исключительно сложным и глубоким творением драматического искусства. Сочные и живые картины быта; сцены психологические, созданные мастером зрелым, пронизательным и неистощимо изобретательным; горячая, искренняя проповедь ревностного, неподдельного патриотизма, гражданской честности; мужественное бесстрашие в анализе бедственного положения своего народа; обдуманная композиция комедии, умно рассчитанное переплетение бытовых и теоретических («идеологических») партий пьесы; умелая и жизненно обоснованная группировка действующих лиц, изображенных то с живой, веселой насмешливостью, то с горьким негодованием и скорбным юмором, то с глубокой симпатией и наивной верой, что их красноречие окажется неотразимым, их призывы действенными, их идеалы зажигающими и вдохновляющими, — таковы отдельные аспекты комедии Фонвизина.

«Комедия даровитого Фонвизина, — писал в 1839 г. Белинский, — всегда будет народным чтением, всегда удержит почетное место в истории русской литературы <...> Комедии Фонвизина, особенно „Недоросль“, никогда не перестанут возбуждать смех, и, постепенно теряя чтецов в высших со стороны образования кругах общества, тем более будут выигрывать их в низших, делаться народным чтением».³⁴

«Недоросль» потому и имел такое громадное общественное значение (даже без политической проповеди Стародума, почти опущавшейся при постановках комедии на сцене), что пьеса Фонвизина показывала гнилость, аморальность и обреченность крепостнического принципа и поддерживавшего его царизма.

«Недоросль» отразил недовольство широких — и в первую очередь народных — кругов русского общества самодержавно-крепостническим разгулом, и это сделало комедию Фонвизина не только выдающимся документом литературы начала 1780-х годов, но и всей передовой русской классической литературы вообще.

Сохранилось правдоподобное свидетельство о том, что при подготовке спектакля Фонвизин учел замечания И. А. Дмитриевского и внес ряд сценических поправок в текст комедии. Каковы они были, за недостатком сведений сказать нельзя. Можно полагать, что, помимо сценических исправлений, Фонвизин включил

³⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. III. М.—Л., 1953, с. 309.

в окончательную редакцию «Недоросля» некоторые намеки на борьбу вокруг постановки его пьесы. В частности, мне представляются почти несомненной вставкой цитированные выше слова Стародума, что дворянин имеет нравственное право выйти в отставку только, «когда он внутренно удостоверен, что служба его отечеству прямой пользы не приносит» (д. III, явл. 1): это публичное объяснение причин собственного его, Фонвизина, выхода в отставку, а «головные боли с детства», которые указывались в рапорте, это, конечно, только официальная мотивировка.

Насколько актуальной была как раз в это время проблема выхода в отставку как формы протеста против политики Екатерины, можно видеть из того, что в короткий промежуток времени около 1781—1782 гг. вышло в отставку несколько видных вельмож, оппозиционно настроенных, например П. И. Панин, А. Р. Воронцов, а также близкие к ним люди вроде Фонвизина, петербургского вице-губернатора И. Е. Глебовского. Напомню, что и в «Злоумном» (1781) затронут тот же вопрос.

После петербургской и московской постановки пьеса Фонвизина быстро распространяется по всей стране, выдерживает при жизни автора четыре издания, прочно входит в репертуар русского театра. Популярность Фонвизина становится в это время огромной. «Недоросль» переводится почти сразу же на немецкий язык и издается в Вене.³⁵

За Фонвизиним с первых же шагов его литературной деятельности упрочивается известность, переходящая затем в длительную, постоянную славу. Из всех драматургов XVIII в. один только он по-настоящему вошел в активный фонд русского театра, из всех пьес XVIII в. «Недоросль» неизменно предстает перед глазами многих поколений зрителей XIX и XX вв. Именно в этом смысле нужно понимать слова Пушкина, назвавшего «Недоросля» «народной комедией» и «единственным памятником народной сатиры». Он вошел навеки в сокровищницу национальной русской культуры, и до сих пор по «Недорослю» можно судить не только о «барстве диком» XVIII в., но и об аналогиях Простаковым, Скотининым, недорослям Митрофанушкам, Вральманам и Кутейкиным и в последующее время. Эта живучесть впервые Фонвизиним схваченных типов русской жизни, эта способность их в трансформированном виде появляться спорадически то там, то тут, наконец, эта жизненность образов при полной историчности фабулы — все это объясняет художественную силу, этот постоянный успех «Недоросля» у зрителя и читателя.³⁶ Большое значение имело изобра-

³⁵ Wytrzens G. Eine unbekannte Wiener Fonwisin-Übersetzung aus dem Jahre 1787. — Wiener slavistisches Jahrbuch, Bd. 7, 1959, S. 118—128; H e x e l s c h n e i d e r E. Zur frühen Fonvizin-Rezeption in Deutschland. — Zeitschrift für Slawistik, 1960, Bd. V, H. 1, S. 22—34.

³⁶ Об отражениях «Недоросля» в литературе XIX в. интересные материалы приведены Д. Д. Благим в «Истории русской литературы XVIII века» (Изд. 4-е. М., 1960, с. 300—302, 308).

жение на сцене также и передовых русских людей того времени, как Стародум, Правдин, Софья, Милон.

Новые художественные принципы Фонвизина проявились и в его отношении к столь существенному вопросу теории классицизма, как жанры. Той строгой иерархии и разграниченности жанров, которая была характерна для Сумарокова и даже для Хераскова, Фонвизин противопоставил в своей практике жанровую зыбкость, он пользуется в «Недоросле» принципами «серьезной комедии» с ее почти катастрофической развязкой, он создает впоследствии новые жанры, вроде монологического «Поучения иерея Василия», вроде «Придворной грамматики» и т. д. Он переносит персонажей «Недоросля» — Стародума, Софью, Скотинина — в свой журнал «Друг честных людей, или Стародум» в качестве якобы сотрудников. Но и эта ломка эстетики жанров диктовалась логикой политической борьбы, подсказывавшей писателю наиболее действенные литературные формы.

И именно в духе своей эстетики, а не под воздействием ломоносовского учения о трех «штилях», создает Фонвизин особый, выразительный и почти не устаревший (в особенности в бытовых сценах комедии) язык. Он изучает язык народа, пользуется подслушанными на улице удачными словами, не боится введения иностранных общеευропейских терминов («аспект», «ансамбль» и др.). Таким образом, язык Фонвизина на фоне архаизирующих тенденций 1770—1780-х годов представлял явление безусловно прогрессивное.

От драматургии и прозы Фонвизина идет прямая линия к комедиям и прозе, а тем самым и к басням И. А. Крылова.

Нам почти неизвестно, как относились современники к «Недорослю». И. Ф. Богдановичу, автору «Душеньки», принадлежит эпиграмма «От зрителя комедии Недоросля»; вероятно, эта эпиграмма была написана после первой постановки комедии Фонвизина:

Почтенный Стародум,
Услышав подлый шум,
Где баба непригоже
С ногами лезет к роже,
Ушел скорей домой.
Писатель дорогой!
Прости, я сделал то же.³⁷

Подобные выпады против «грубостей» «Недоросля» несомненно свидетельствовали о том неприятии, которое часто встречало новаторство Фонвизина, внесшего большой вклад в развитие русского литературного языка.

Образ его как смелого и целеустремленного, принципиального писателя, «честного писателя» импонировал передовым литературным деятелям тех лет, и обаянию его они поддавались то в большей, то в меньшей степени. И именно за это ценил его Пушкин.

³⁷ Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы. Л., 1957 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 166.



Влияние «Недоросля» на комедию 1780-х годов. — Развитие комической оперы в 1780-х годах. — Оперы развлекательного характера и пародии на них. — Появление новых тем в русской комедии (пьесы о купцах и об игроках). — Отражение в комедии общественно-литературной борьбы. — Комедийное творчество молодого Крылова

1

Если внимательно взглянуть в литературную политику Екатерины II, нельзя не заметить, что при всей своей самовластности императрица не могла не считаться с неизменным ростом недовольства в передовой части общества и часто вынуждена была идти на уступки. Так было в 1769 г., когда Екатерина волей-неволей терпела «уродливое потомство» «Всякой всячины». Так было в 1772 г., когда после комедии «О время!» ей пришлось допустить издание наиболее резкого сатирического журнала Н. И. Новикова — «Живописец». Так, наконец, сложились обстоятельства и в 1782 г., когда императрица вынуждена была разрешить (а без нее это, конечно, было невозможно) постановку, а в 1783 г. и напечатание «Недоросля».

Но после всех вынужденных уступок Екатерина обычно усиливала цензурный нажим. Усиление реакции в литературной политике после постановки «Недоросля» продолжалось особенно долго, так как революционные события во Франции конца 1780-х годов совершенно лишили Екатерину спокойствия; дело Радищева, арест Новикова, преследование в 1793 г. трагедии умершего уже к этому времени Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский», арест Ф. Кречетова, обыск в типографии И. А. Крылова и т. п. — все это свидетельствовало о том, что Екатерина перешла к открытой борьбе со свободомыслием и вообще с передовой литературой.

Мы указывали выше, что театральные успехи «Недоросля» были очень велики. Однако в литературных кругах непосредственное влияние великого произведения Фонвизина сказалось не сразу и не в полной мере. Основной причиной этого были строгие цензурные требования, которые с еще большей неукоснительностью стали предъявляться после «Недоросля» к литературе вообще и в частности к комедии, одному из наиболее «опасных» для Екатерины жанров.

В комедии Фонвизина были подняты четыре основные темы, которые делали пьесу столь значительным событием тогдашней литературы:

тема политическая («двор» во главе с Екатериной II «неисцельно больной»);

тема крепостного права;

тема воспитания;

тема провинциального дворянского быта.

Комедийная литература 1780-х годов под суровым нажимом цензуры была совершенно лишена возможности касаться политической темы. Разработка ее оставалась уделом трагедии («Сорена и Замир» Николева, 1786; «Ольга» и «Вадим Новгородский» Княжнина, конец 1780-х годов), прозы («Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, писавшееся в течение 1780-х годов, журнальная проза Крылова, произведения Ф. Кречетова и т. д.), подпольной поэзии. Впрочем, и в комедии были отдельные случаи проникновения политических мотивов. Подобные мотивы встречались в произведениях, печатавшихся в серии «Российский феатр», выпускавшейся Академией наук с 1786 г. и имевшей свою, более либеральную цензуру. Именно в этой серии и удалось опубликовать «Анюту» М. Попова, не перепечатававшуюся с 1772 г.; здесь же был помещен «Злоумный», сочиненный еще в 1781 г., отдельно не издававшийся (возможно, по цензурным условиям) и увидевший свет только в 1788 г., вероятно, благодаря влиянию директора Академии наук — княгини Е. Р. Дашковой.

Но если политическая тема оказалась недоступной современникам и ближайшим Фонвизину по времени русским драматургам, то под несомненным влиянием «Недоросля» вскоре же было опубликовано несколько комедий, в которых сатирическое изображение действительности переходило уже в критику екатерининской России.

Наиболее интересными из них являются комедии «Точь-в-точь» М. И. Веревкина (СПб., 1785) и «Фомушка, бабушкин внучек» П. А. Кропотова.

Пьеса Веревкина была напечатана после почти десятилетнего молчания этого писателя. Мы помним, что его комедия «Так и должно», появившаяся в 1773 г. и повторно изданная в 1774 г., имела значительный успех и вызвала даже неодобрение в правительственном лагере (выпады в комедии Д. В. Волкова «Воспитание»). После этого, очевидно, убоившийся такой «популярности» Веревкин пишет развлекательную, «интрижную» комедию «Именинники» (1774) и благонамереннейшие пьески панегирического характера — «Эпилог Астроя» и «пословицу» «На нашей улице праздник» (1776).

Комедия «Точь-в-точь» снова возвращает нас к ранней манере Веревкина. Не исключена возможность, что пьеса эта и в самом деле была написана ранее, так как на титульном листе есть указание: «сочиненная в Синбирске». Как свидетельствуют биографы

Веревкина, в Симбирске он находился в 1774—1775 гг., будучи директором походной канцелярии графа П. И. Панина;¹ таким образом, пьеса, написанная под свежим впечатлением событий Пугачевского восстания, появилась в свет через 11—12 лет после своего создания. Трудно допустить, что комедия Веревкина не подверглась за эти годы обработке.

Подчеркивая заглавием пьесы, что она точно воспроизводит лежащие в ее основе события (действие происходит в доме воеводы одного из городов «низовых», т. е. нижеволжских, губерний), Веревкин с самого начала определяет свое отношение к Пугачевскому движению. Уже в списке действующих лиц характеристики персонажей пестрят формулировками: «вырученная из злодейских рук», «захваченная злодейскою толпою и вышедшая поневоле замуж за одного из злодейских старшин», «молодой военачальник, отряженный со участком воинства для обуздания черни». Таким образом, с первых строк пьесы автор подчеркивает свое резко отрицательное отношение к пугачевскому войску.

Но та же самая афиша свидетельствует о не менее отрицательном отношении Веревкина и к значительной части дворянских действующих лиц. Фамилия воеводы — Трусицкой, и из текста комедии явствует, что он действительно не храброго десятка, что он «трусости ради» «дал стрычка, а не умер со шпагою в руках, защищая вверенный... город» (д. I, явл. 1). Другой дворянский персонаж — помещик Пантелей Дементьевич Лежебоков; фамилия его, согласно принятой традиции, достаточно выразительно характеризует своего носителя. О нем афиша сообщает: «отставной фендрик, сеченой от своих крестьян плетьюми и спасшийся от виселицы бегством». Отношение Веревкина к Лежебокову проявляется и в том, что усадьба его носит название Тунейдово и находится она в Лентяевском стане. Сам Лежебоков характеризует себя так: «Я — темной человек, не токмо што указов, да и грамоте мало знаю» (д. II, явл. 3); тем не менее один из пунктов его челобитья, поданного в воеводскую канцелярию, гласит: «дабы также представить об нем, Лежебокове, куда надлежит, об определении его на место одного из убиенных злодеями здешней штатной команды офицеров» (д. II, явл. 2). Словно Веревкин желает показать, из кого состоит дворянство «низовых» губерний и из кого комплектуются там офицерские кадры.

Еще более сатирически изображен помещик Мирон Андронович Капелькин, «недоросль в пятьдесят лет», горький пьяница, о котором воевода Трусицкой говорит: «Крепок... лет с тридцать не просыпается!.. а еще не околел» (д. III, явл. 6).

За исключением Пульхерии, дочери воеводы, и ее жениха, офицера Милого, все остальные дворянские персонажи изображены в отрицательных тонах. К ним же должен быть присоединен и «канцелярист в должности секретаря» Клим Аксентьевич Удадь-

¹ Туликков Н. М. М. И. Веревкин. СПб., 1895, с. 9.

цов, типичный подьячий с духовным образованием. Любопытна характеристика, данная Трусицкому и Удальцову попом Ермилой: он называет их «трусами и обиралами, которые ни за што, ни про што, пота (до тех пор, — П. Б.) держут маломошных людей в тюрьме, пока не оберут как липочку» (д. II, явл. 5).

Но Веревкин хочет показать, что не только мелкое провинциальное дворянство и бюрократия таковы, но и более высокое начальство в Поволжье не лучше; воевода Трусицкой говорит по поводу своего непосредственного начальника: «Знаем, брат, мы, как вы и сами, лыжи-то направить хотели» (д. I, явл. 1).

В комедии Веревкина, таким образом, дана довольно безотрадная картина русской провинциальной действительности 1770—1780-х годов. Автор без каких-либо особенных внешних эффектов показывает, против какой власти и против каких помещиков восстали крестьяне под предводительством Пугачева. Такая правдивая характеристика обстановки в «одном из городов низовых губерний», несмотря на рассыпанные в пьесе восхваления «милосердой государыни», не была выдержана в указанном Екатериной духе и не была похожа на обычное превознесение дворян в изображении пугачевских событий.

Еще более неприятным для Екатерины было то, что в пьесе, хотя и без фамилии, прославлялся граф П. И. Панин, постоянно находившийся в оппозиции к императрице и вызванный ею из отставки для «усмирения бунтовщиков», а после этого вновь ушедший в отставку: «Бог и государыня, — говорит воевода, — умило-сердились над трусливою-то нашею сторонушкой и, как архангела с небес, пожаловали нам полководца, которой с небольшими кучками служивых разбил, разогнал, переловил и усмирил всю ету проклятую сволочь; ну, таки словно как рукою снял, спасет его господь бог» (д. I, явл. 1).

Упоминание на титульном листе, что комедия сочинена в Симбирске, где находилась во время подавления движения Пугачева штаб-квартира П. И. Панина, подчеркивание его роли в ликвидации крестьянского восстания в то самое время, когда всем была известна опала Панина, — все это было свидетельством оппозиционности Веревкина. Еще большее значение приобретало в таких обстоятельствах сатирическое изображение русской провинциальной действительности.

В обрисовке провинциальной жизни Веревкин продолжал разрабатывать тематику своей ранней пьесы «Так и должно»: воевода Трусицкой — это вариант воеводы Протазана Бессчетного, а секретарь Удальцов немногим отличается от Урыва Алтынникова. Даже сцена суда, столь возмущавшая в «Так и должно» сторонников Екатерины (вспомним нападки Д. В. Волкова), повторена в комедии «Точь-в-точь».

Как и в первой своей комедии, Веревкин в новой пьесе следует поэтике «слезной драмы» в обрисовке положительных героев. Молодому Доблестину первой комедии соответствует в «Точь-в-

точь» офицер Милой, добродетельной Софии — несчастная Пульхерия. Только «драматический узел» стянуг в последней комедии Веревкина туже: влияние эстетики «слезной драмы» в «Точь-в-точь» значительно сильнее.

Пульхерия тяжело переживает то, что произошло с нею во время нападения на их «трусливую сторонку» одного из отрядов Пугачева. Об этом событии отец Пульхерии рассказывает зрителям в своей грубой манере. «Рассудите меня с етою плаксою. . . — говорит он, указывая на заливающуюся слезами дочь, — я расскажу вам все дело вкратце: недель с пять тому назад, ни чаяно, ни гадано, как снег на голову, появилась злодейская толпа отсюда верстах в восьми; начала всех дворян, а особливо нашу братью, судеек, вешать и грабить наши крохи; что мне оставалось тогда иное делать? забрав што помягче, да давай бог ноги (*указывает на дочь*). Ее отправил я другою дорогою в деревнишку, меня бог унес, а она, бедняжка, и попалась, как кур во щи, злодеям-та в руки. Атаману она приглянулась: он прижал ее, милую, к ногтю, да и возил с собою до самого того дни, как некакой Ми. . . Ми. . . Мили. . . Мило. . . нет. . . Милизон, так Милизон, дай ему (*обими руками крестится*) бог долгие веки, и самую-то наибольшую воровскую их шайку путем, сказывают, доехал, отчесал, так что и прах-ат ее больше не помянется» (д. I, явл. 2).

Прототипом этого «некакого Милизона», по мнению комментаторов, является генерал Михельсон, помощник П. И. Панина, разбивший под Черным Яром войска Пугачева. «Под Черным Яром, — продолжает рассказ воевода Трусицкой, — множество едаких, какова моя дочь, дворяночек, высвобожены им, голубчиком, из-под злодейской неволи и развезены по домам, да еще и на казенном коште! между протчими горюшами и (*указывает на дочь*) она ко мне возвращена. Пожалуйте же, скажите теперь, — снова обращается воевода к зрителям, — радоваться ей или плакать должно?».

На эти слова Пульхерия говорит, «сама с собою», как указывает ремарка: «О смерть! Для чего ты медлишь отделить чистую душу от тела, поруганного извергами человечества» (д. I, явл. 2).

Пульхерия хочет идти в монастырь, отец не дает на это своего согласия. Положение осложняется тем, что подьячий Удальцов выражает желание «прикрыть, — как он говорит своим семинарско-канцелярским языком, — принужденный грех ее бракосочетанием» (д. I, явл. 3), и воевода обещает своему подчиненному устроить этот брак. Но неожиданно возвращается жених Пульхерии, офицер Милой, и после обязательного в «слезной драме» «сражения добродетелей» (выражение, употребленное Веревкиным в комедии «Так и должно») Пульхерия соглашается выйти за него замуж.

Сочетание сатирического и драматического элементов представляет одно из основных отличительных свойств лучших комедий Веревкина, близких по жанру к «слезной драме», но в то же время

содержащих критику екатерининской действительности (об этом, в частности, свидетельствует только что приведенный эпизод, где особенно следует отметить упоминание «новоуказных статей», выгодных только подьячим). Вместе с тем драма Пульхерии и благородство Милого должны были, по мысли Веревкина, еще больше оттенить грубость и примитивность четы дворян Лежебоковых. Хавронья Поликарповна Лежебокова была в положении, аналогичном Пульхерии; в своем прошении в воеводскую канцелярию она просит, «дабы повелено было ей нарицаться именем первого своего мужа и паки жити с оным совокупно» (д. II, явл. 2). Лежебоков на это согласен, при условии если ему «пожалуют на нее указ, чтоб никто в нее не вступался» (д. II, явл. 3).

В комедии Веревкина, таким образом, показана другая, чем в «Недоросле», обстановка — не деревенско-помещичья, а провинциально-чиновничья, но вместе обе комедии дают верную и крайне неприглядную картину русской жизни времен Екатерины.

Вышедшая одновременно с «Точь-в-точь» Веревкина комедия П. А. Кропотова «Фомушка, бабушкин внучек»² связана с «Недорослем» иной темой. Здесь по-новому отразилась злободневная для русской комедии XVIII в. проблема воспитания дворянского молодого человека. Тема эта затрагивалась и в других комедиях 1760-х и 1770-х годов, но нигде она не была так тесно переплетена с проблемой политической, как в комедиях Фонвизина, в особенности в «Недоросле». В «Фомушке, бабушкином внучке» сделана новая попытка поставить проблему в подобном же плане.

Петр Андреевич Кропотов (ум. 1790), воспитанник Сухопутного шляхетного корпуса (окончил в 1756 г.), вероятно со школьных лет приобрел интерес к театру. После кратковременной военной службы он в течение двадцати лет служил по судебному ведомству в Рязани и там же жил по выходе в отставку (1785).³ Из его пьес известна только комедия «Фомушка, бабушкин внучек».

Действие комедии происходит, как указывает ремарка в конце афиши, «в доме Добровидова в городе Небывалове». В этот город приезжает граф Чистосердов, о котором в перечне действующих лиц глухо сказано — «генерал», но сам Чистосердов в одном монологе говорит о своей высокой государственной должности («наша братья-министры» — д. II, явл. 7). Приезд его связан с какой-то «комиссией», сперва «препорученной» другому лицу, но затем переданной графу, желавшему повидаться со своим бывшим школьным товарищем, дворянином Добровидовым, живущим ныне в Небывалове. О прибытии графа в город узнает его тетка, Хавронья Митрофановна Слюняева, старуха, которой, по ее словам, «с не-

² Текст пьесы и примечания к ней см. в кн.: Русская комедия и комическая опера XVIII века. Под ред. П. Н. Беркова, М.—Л., 1950, с. 369—405, 697.

³ Русский биографический словарь («Кнаппе—Кюхельбекер»). СПб., 1903, с. 449; Венгеров С. А. Источники словаря русских писателей, ч. III, СПб., 1914, с. 278.

большим десяток за сто» и которая была уже замужем, когда состоялся поход под Чигирин (1676). Слюняева приезжает к графу со своим внуком Фомушкой, недорослем девятнадцати лет, в свое время благодаря протекции Чистосердова записанным в военную службу и сейчас уже являющимся сержантом.

Фомушка Слюняев — почти полное повторение Митрофанушки Простакова: он также совершенно необразован и туп, также ничем не интересуется, любит собирать вместе с крестьянскими бабами грибы, слушать их песни и смотреть их пляски. От Митрофана Фомушка отличается застенчивостью и отсутствием «злонавия», столь характерного для героя комедии Фонвизина.

К графу Чистосердову бабушка Слюняева обращается с просьбой содействовать ее плану относительно Фомушки. Если он уйдет в отставку теперь, то получит только чин прапорщика гвардии, не дающий ему избирательных прав дворянина («ин, он будет безголосной дворянин»). Бабушка предлагает следующим образом обойти этот параграф «Учреждения о губерниях» (1775): «Вот как делают: будто из полку в полк переводят сержантом и дают задним числом старшинство, так что ему будто достается в офицеры, а там примут его и напишут в выпуск капитаном, где отпустят его в отпуск, пробудет кой-как год, а там в отставку отставят майором; так-та и мне хочется, — заключает свою просьбу Хавронья Митрофановна к графу, — чтоб старанием вашим и Фомушке быть майором, а ему есть чем жить, слава богу» (д. I, явл. 4).

В самом деле, Фомушка, по тогдашним масштабам, очень богатый человек: «... за ним вить три тысячи душ, да пятьдесят тысяч рублей в проценте; и так дом притом во всем полный» (д. IV, явл. 6).

Честному графу Чистосердову совсем не по душе замыслы бабушки, в особенности после того, как он учинил Фомушке экзамен, являющийся слабым вариантом знаменитой сцены в «Недоросле», и убедился в совершенной глупости и полном невежестве кандидата в майоры. И тут у графа неожиданно появляется совсем сумасбродная идея — женить богатого дурака Фомушку на славной девушке Маланье, дочери Добровидова, которая, как он полагает, исправит мужа-недоросля. Из желания угодить своему знатному гостю Добровидов дает согласие на брак Фомушки и Маланьи, покривив душой и сказав, что и дочь его согласна. Между тем одновременно со Слюняевыми в дом Добровидова явился воспитанник Чистосердова, офицер Остромыслов, умный, образованный, хорошо воспитанный юноша, ровесник Фомушки. Беседы графа и Добровидовых с лейтенантом Остромысловым производят на всех прекрасное впечатление, и у Маланьи и Остромыслова возникает взаимное чувство; план графа и согласие Добровидова на брак дочери и Фомушки толкают влюбленных на мысль о самоубийстве. Когда это становится известно графу, он крайне расстроен тем, что мог оказаться виновником гибели двух прекрасных мо-

лодых людей; он дарит Остромыслову одну из своих деревень в триста душ крестьян, и пьеса завершается благополучным концом.

Недовольны только Фомушка и бабушка; обращаясь к своему дядьке-плуту Карповичу, совмещающему в своем лице всех митрофанушкиных учителей, Фомушка, указывая на Маланью, говорит: «Поедем, дяденька, домой, у нас, право, бабы лутче ее, они беспритворно ласкают, а здесь все обман». А бабушка подхватывает: «Что нам здесь, друг, в посмешище быть! я на старости вот до чего дожила, что мною ругаются; уедем» (д. V, явл. 6).

Когда же Карпович заявляет Слюняевым, что уходит от них (он в свое время выкупился на волю и, как свободный, может в любое время покинуть своего воспитанника), бабушка с гневом бросает: «Прощай! я вам буду слуга за все ваши насмешки; уже плут и Карпович над нами насмеялся» (д. V, явл. 6).

Комедия П. А. Кропотова изобилует живыми чертами тогдашнего быта, в особенности хорошо показано воспитание, времяпрепровождение недоросля Фомушки. Характерны и некоторые детали, дополняющие наши представления о быте зажиточных провинциальных дворян 1770—1780-х годов.

Интерес комедии «Фомушка, бабушкин внучек» заключается не в трогательном и смешном сюжете, не в использовании ряда образов и ситуаций из «Недоросля», не в бытовых сценках, даже не в противопоставлении воспитания Остромыслова воспитанию Фомушки, хотя это несомненно было одной из идей комедии Кропотова. Прежде всего комедия заслуживает внимания содержащейся в ней довольно резкой критикой екатерининской действительности и екатерининской внутренней политики.

Излагая планы бабушки о Фомушкином майорстве, автор показал, как просто обходили дворяне закон, требовавший повышения их образовательного и служебного ценза. Назвать это критикой «Учреждения о губерниях», пожалуй, нельзя, но о несовершенстве самого закона данный факт все же свидетельствует.

Гораздо интереснее другая, более критически заостренная линия, намеченная в «Фомушке, бабушкином внучке». Мы помним, что граф Чистосердов приехал в город Небывалов с какой-то «комиссией». Из текста пьесы можно заключить, что «комиссия» графа состояла в обследовании судебных учреждений в этом городе. Результатами своих наблюдений граф крайне недоволен; свое мнение о положении судебного дела вообще в России он излагает в монологе в начале второго действия. Монолог графа, его размышления вслух никак не связаны с сюжетом комедии, но в пьесах XVIII в. именно такие «посторонние» рассуждения особенно ценны в идейном отношении. По существу это критика самой системы организации судебного дела, а не каких-либо местных отклонений и искривлений. Заставляя именно графа критиковать ту часть «Учреждения о губерниях», в которой устанавливались судебные права дворян (право судиться равными, избирае-

мость судей на дворянских уездных съездах и т. п.), автор комедии безусловно выражал собственные взгляды.

Кропотову удается, не акцентируя, чтобы не привлекать особого внимания театральной цензуры, высказать мысль, являющуюся — едва ли мы ошибаемся в этом — центральной: «правительство думает, что везде все хорошо, а напротив того — дурно».

Несмотря на то что Кропотов во многом шел по пути, проложенному гениальной пьесой Фонвизина, он внес в это произведение и кое-что свое. От «слезной драмы» Кропотов взял ситуацию «отчаяния любовников» и попытку их покончить свою жизнь самоубийством, от русской бытовой комедии им был усвоен интерес к типам, еще не попадавшим в поле зрения комедиографов. Таким новым персонажем является дядька Фомушки Карпович. Это одно из ранних в русской литературе изображений того паразитического явления, которое возникало в условиях помещичье-чиновнического государства. Биография Карповича такова: отец его был крепостным человеком бабушки Слюняевой, ее дворецким; с пятилетнего возраста Фомушки Карпович был «определен смотреть» за ним. По собственной инициативе Карпович стал обучать своего питомца разным наукам и искусствам, в том числе, по его словам: «1. Теологии, 2. Гистории, 3. Географии, 4. Экономии, 5. Математике, 6. Языкам, 7. Рисовать, 8. Танцевать». Каковы были успехи Фомушки, мы уже указывали выше. Бабушка Слюняева, предлагавшая ему отпускную за его усердие, поясняет: «Он по добродетели своей, а больше по любви к Фомушке остался у нас жить; только записался в подьячие и стараньем своим вышел в офицеры и шпагу ныне носит» (д. I, явл. 4).

Граф Чистосердов сразу определяет, кто таков Карпович и «про себя» говорит: «Этот плут их всех за нос водит и набивает свой карман» (там же). И действительно, Карпович, по собственному признанию, имеет «пятьдесят душ в Казани, да десять тысяч в Астрахани ходят» у него «в проценте», «серебра да и золота» у него «также на несколько есть», так что он надеется, покинув Слюняевых, «вступая в звание своего чина», с помощью денег и приятелей «скоро быть секретарем, а секретарь и дворянином уже себя почитает» (д. III, явл. 4).

Карпович изображается в комедии циником, эгоистом и плутом, и слова «а секретарь и дворянином уже себя почитает» должны были, очевидно, показать зрителю, какими людьми пополняется провинциальное дворянство.

Говоря о влиянии «Недоросля» на современную ему комедию, мы указали, что «Точь-в-точь» М. И. Веревкина и «Фомушка, бабушкин внучек» П. А. Кропотова являются лучшими из тех произведений, которые соотносятся с пьесой Фонвизина. Здесь можно уточнить нашу мысль: комедии Веревкина и Кропотова связаны с кругом идей «Недоросля», тогда как другие произведения имеют к пьесе Фонвизина отношение внешнее, формальное; они заимствуют из «Недоросля» отдельных героев, ставят их в иные

условия, создают новые ситуации, ничего общего с политическим замыслом фонвизинского «Недоросля» не имеющие, т. е. эпигонами используют отдельные достижения великого драматурга.

При этом характерно еще следующее обстоятельство: пьесы, в которых фигурируют няня Еремеевна, Кутейкин, Цыфиркин, Тарас Скотинин и сам Митрофанушка, появились не сразу же после первых постановок и напечатания «Недоросля». Понадобилось несколько лет, в течение которых на сценах Петербурга, Москвы и крепостных театров ставился «Недоросль»; должно было пройти немало времени, пока персонажи комедии Фонвизина сделались живыми комическими образами, существующими в сознании общества как бы независимо от пьесы, в которой они впервые предстали перед зрителем, чтобы тогдашним драматургам пришло на мысль дать героям Фонвизина новое сценическое воплощение.

По-видимому, имело большое значение и то обстоятельство, что «Недоросль» рассматривался как пьеса «оппозиционная» и явные подражания ей могли набросить некоторую тень неблагонадежности и на авторов этих подражаний. Характерно при этом, что не Стародум, не Правдин (Правдин, фигурирующий в «Лебедянской ярмонке» Копиева, не в счет), не Милон и Софья, а «бытовые» персонажи, лишенные, так сказать, политического содержания, привлекали в основном внимание «продолжателей» Фонвизина.

Особенно повезло в этом отношении образу няни Еремеевны, которая встречается в дальнейшем почти во всех комедиях, связанных с «Недорослем». Вероятно, значительная заслуга в данном случае принадлежала и актерам, игравшим эту роль при постановке «Недоросля» в Петербурге и Москве. Вот что пишет по поводу исполнения роли Еремеевны «Драматический словарь»: «Характер Мамаы играл бывший придворный актер г. Шумской к несравненному удовольствию зрителей, а на Московском театре роль сия представлена вольным Московского театра актером г. Ожогиным, также к совершенной забаве публики».⁴

Пьесы, связанные с «Недорослем» такими внешне воспринятыми общими персонажами, немногочисленны и все относятся к более позднему времени. Это — «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка» А. Д. Копиева (1794), «Сговор Кутейкина» П. А. Плавильщикова (1799), «Митрофанушка в отставке» Г. Н. Городчанинова (1800); даже позднее, в 1807 г., появляется анонимная комедия, продолжающая эту традицию, — «Митрофанушкины именины».⁵

⁴ Драматический словарь. М., 1787, с. 88—89.

⁵ Интересно, что уже в 1840 г. некий С. Н. Навроцкий напечатал комедию «Новый Недоросль» (в двух картинах); она всего два раза была поставлена на сцене Александринского театра и больше не шла, см.: Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года, ч. II. СПб., 1877, с. 66; Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V. М., 1954, с. 189; ср. с. 201.

Все эти пьесы, за исключением комедии Копиева, малоинтересны и не заслуживают особого внимания. Никакого продолжения традиций Фонвизина эти комедии не представляют; они свидетельствуют только о популярности образов «Недоросля». По утверждению Белинского, «„Бригадир“ и „Недоросль“ породили много подражаний, но до того неудачных, пошлых и вздорных, что о них нельзя и помнить».⁶

Обзор пьес, на которых в той или иной мере отразилось влияние «Недоросля», показывает, что говорить о «школе Фонвизина» нельзя, ибо те авторы, которые следовали за ним, не были способны охватить в целом русскую жизнь так, как это удалось Фонвизину в его лучшем драматическом произведении. Об этом свидетельствует, например, то, что тема крепостных отношений вовсе не отразилась в тех комедиях, которые так или иначе были связаны с «Недорослем» Фонвизина. В то же время эта тема ставилась в комической опере 1780-х годов, которая сделалась в данный период одним из наиболее популярных жанров.

2

Чтобы не останавливаться в дальнейшем, при изложении судеб русской комедии в 1780-е и 1790-е годы, на развитии комической оперы в этот период, мы ограничимся здесь небольшим обзором истории этого жанра после 1779 г.

Выше было уже отмечено, что «Анюта», «Мельник» и «Несчастье от кареты» были наиболее политически острыми произведениями в жанре комической оперы. Должно быть, вследствие того что вокальные партии комической оперы получали более широкое распространение, чем текст обычной комедии,⁷ на этот жанр было обращено более строгое внимание театральной цензуры. Любопытно, например, следующее обстоятельство: после «Анюты» М. Попова ни в одной комической опере мы не встречаем арий и песен, которые по своему антикрепостническому содержанию могли бы стать в один ряд с песенкой Мирона «Боярская забота пить, есть, гулять и спать». В «Мельнике» вообще нет арий на политические темы, а в «Розане и Любиме» следует отметить вторую песню псарей («Нет счастья в свете»), хотя о ее политической направленности можно говорить лишь условно. Во всех же остальных комических операх не находим и этого.

⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IX, с. 346.

⁷ Анализ музыкальной стороны русской комической оперы 1770—1790-х годов см.: Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948; Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. (Исследования и материалы), т. II. М., 1953; Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России (от истоков до Глинки). Очерк. Л., 1959, с. 93—198, 233—247; Mooser R.-A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle, t. II, III. Mont-Blanc—Genève, 1951.

Напротив того, после 1779 г. и даже еще в 1779 г. по-прежнему появляются комические оперы, которые изображают деревенскую жизнь в виде идиллии, совершенно не знающей социальных противоречий и построенной на гармоническом сочетании интересов барина, крепостного и даже приказчика. Таковы, например, комические оперы «Матросские шутки» (1780),⁸ «Новое семейство» С. К. Вязмитинова (1781), «Награжденное усердие земледельцев» (1782)⁹ и др.

В «Матросских шутках», сочиненных «одним любителем литературы»,¹⁰ суть заключается в том, что матрос Провор, надевший на лицо маску с длинным носом, приходит неузнанный никем вместе со своими товарищами в родную деревню, где семь лет назад оставил невесту Красану. Он убеждается, что невеста верна ему, несмотря на то что он ни разу ей не писал; с помощью добродушного приказчика и Шумиды, матери Красаны, устраивается брак молодых людей. Матросская жизнь изображается идиллически, она полна удовольствий, веселья, плясок и сопровождается песнями монархического характера, с обязательным прославлением Екатерины. Обращает на себя внимание в этой комической опере, что даже приказчик, обычный в это время «козел отпущения» в пьесах с крестьянской тематикой, изображен в благодушных тонах.

Крестьянская жизнь в «Новом семействе» С. К. Вязмитинова¹¹ (кстати, впоследствии, при Александре I, ставшего товарищем министра полиции) представлена в не менее идиллическом освещении. «По милости господской» — вот лейтмотив этой комической оперы: «по милости господ наших» крестьяне живут зажиточно и весело, «по милости господской» ни Алексея, которого отдали перед свадьбой в рекруты, ни Николая, который хотел пойти вместо старшего брата в солдаты, не идут на военную службу; по той же причине устраивается брак Алексея и Степаниды. В наи-

⁸ Автор этой комедии скрылся под псевдонимом «Любитель литературы». В Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского есть рукописный текст этой пьесы под названием «Матросская шутка» (шифр: 21.3.61).

⁹ Комическая опера «Награжденное усердие земледельцев» известна под разными названиями: «Награжденное усердие земледельцев» (см.: Всеволодский-Гернгросс В. Н. Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в XVII и XVIII вв. — В кн.: Сборник Историко-театральной секции, т. I. Пг., 1919, статья 8, с. 64), «Вознагражденный хлебопашец» (там же, с. 66), «Счастье от приезде господина, или Награжденное усердие земледельцев» (Драматический словарь, с. 160), «Счастье от господина приезде, или Награжденное усердие земледельцев» (Опись библиотеки, находившейся в Москве на Воздвиженке в доме гр. Б. Н. Шереметева до 1812 г. СПб., 1883, с. 407; здесь указывается, что опера была сочинена в Москве в 1781 г.). Гувернер князя Куракина, П. Пикар, в письме к своему воспитаннику называет автором этой пьесы А. Аблесимова (Русская старина, 1878, № 5, с. 57). Пьеса эта, по-видимому, не сохранилась.

¹⁰ См.: Бадалич И. М., Берков П. Н. Комическая опера «Матросские шутки» и ее автор. — В кн.: XVIII век, сб. 4. М.—Л., 1959, с. 422—425.

¹¹ Российский феатр, 1788, ч. XXIV, с. 233—279.

более подчеркнутой форме выражена эта мысль в реплике Алексея в последнем явлении: «Радость нашу превосходит только та господская милость, которая ей причиною».

Вместе с тем в «Новом семействе», как можно заметить из нашего изложения, отразились новые литературные вкусы, связанные со «слезной комедией». Об этом свидетельствует ряд моментов: жестокость Невзоры, тетки Степаниды, перспектива насильственного брака Степаниды с уродливым деревенским кузнецом Фомой, сдача Алексея в рекруты перед самой свадьбой, трогательная любовь Николая к брату, умиление господ и благополучная развязка.

Опуская ряд малоинтересных комических опер 1780-х годов с крестьянской тематикой, остановимся только на «Вечеринках» (1788) неизвестного автора и на «Кофейнице» И. А. Крылова (1783—1784), изданной лишь в 1869 г.

В комической опере анонимного автора «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица, отгадывай, красная» (СПб., 1788) мы не встречаем никаких теоретических проблем, никаких психологических конфликтов в духе «слезной драмы». Это незамысловатая история сватовства Панфила, сына «достаточного крестьянина» Патрекея, к Нениле, дочери «упрямого мужика», старосты Карпа. Последний считает этот брак не соответствующим его положению как старосты, но выступает на сцену мельник Сила, который, пользуясь подобно аблесимовскому мельнику Фадею славой колдуна, угрожает Карпу всякими бедами в случае отказа выдать дочь за Панфила. Староста уступает, происходит игрище, во время которого появляется приказчик Ефрем, и с ним в идилию вторгается живая крепостническая российская действительность. Приказчик сообщает о письме, полученном им от барина и содержащем приказ «из села взяты за три года вперед оброк серебром; крестьян человек с десять отвести в город и продать в солдаты, да выбрать хороших холостых ребят пять, годных отправлять должность лакейскую; и девок столько же, которые из себя получше, в горнишные». В числе последних, по словам приказчика, непременно должна быть дочь старосты, «ежели-де не выдана замуж...». «Так-то, Карп, барин наш и до твоей дочки добирается», — многозначительно прибавляет Ефрем (д. II, явл. 7). Дальше приказчик роняет фразу о том, что Панфила, жениха Ненилы, он предполагает продать в солдаты. Но в сенях Карп договаривается с приказчиком; на вопрос мельника Силы, на чем покончили они с Ефремом, староста отвечает: «На безделице: полетели двадцать пять крестовиков, да обещал завтра привести черную корову да пегого жеребца» (д. II, явл. 9); это мзда за оставление в покое Ненилы, а о Панфиле должен быть особый разговор.

Крестьяне возмущаются приказчиком, но мельник Сила скептически замечает на слова Карпа, что приказчику «веть надобно бояться бога»: «Полно болтать, какой бог в приказчиках? В них ни стыда, ни совести ни на полволоса не замоталось» (д. II, явл. 9).

Для цензурных условий екатерининского времени было характерно, что критиковать можно было только ближайших виновников крестьянских притеснений — приказчиков, дворецких, управителей, но был важен уже самый факт, что приказчики изображались не инициаторами, а только корыстными исполнителями барских приказов. Постепенно исчезают Добронравы («Милозор и Прелеста» В. Левшина) и Добросердовы («Судьба деревенская» М. Прокудина), и отчетливее выступает зловещая роль реального, а не идеального помещика.

В этом отношении особенно интересна комическая опера 14—15-летнего И. А. Крылова «Кофейница» (1783), не увидевшая света в XVIII в. и ставшая известной лишь через двадцать пять лет после смерти великого баснописца. Ознакомившись с пьесой, книгоиздатель Брейткопф купил у Крылова рукопись за довольно значительную по тому времени сумму — 60 рублей ассигнациями. В самом деле, на общем фоне комических опер конца 1770-х — начала 1780-х годов «Кофейница» бесспорно лучше многих других. В ней живой и интересный сюжет, образный язык, в котором умеренно смешаны элементы бытового языка, частично даже местного (тверского) диалекта, с чистым литературным; даже стихотворные арии на приличном (в особенности по сравнению с другими аналогичными по жанру пьесами) уровне. И все же «Кофейница» не была издана. Естественно возникает вопрос о причинах этого факта. При отсутствии прямых документальных данных можно лишь высказывать догадки: возможно, что цензурное запрещение было вызвано содержащейся здесь идеей о бесчеловечности крепостного строя, порождающего помещиц Новомодовых и развращенных своей безнаказанностью приказчиков.

Тем не менее, даже и не вышедшая в свет в XVIII в. «Кофейница» представляет интересное явление в истории русской комедии и комической оперы.

Как во всех почти тогдашних комических операх, сюжет «Кофейницы» построен на любви двух крестьянских молодых людей, Анюты и Петра, и возникающем в лице приказчика, Фрола Борисыча, препятствии. Приказчик — холостяк и сам намерен жениться на Анюте. Он придумывает способ, как устранить мешающего его замыслам Петра. Помещица Новомодова, несмотря на свою галломанию и презрение к России и всему русскому, любит слушать на сон грядущий народные сказки, и крестьяне по очереди рассказывают их ей. Накануне помещицу забавлял сказками Петр, который ушел из спальни помещицы уже после того, как она заснула. Зная, что на столе в спальне помещицы лежит дюжина новых серебряных ложек, только что привезенных из города, Фрол Борисыч похищает их, чтобы в дальнейшем свалить вину на Петра, а когда помещица обнаруживает пропажу, советует ей вызвать из города гадалку-кофейницу, якобы умеющую безошибочно угадывать прошедшее, настоящее и будущее. Когда кофейница приезжает, приказчик рассказывает ей, в чем дело, и просит

обвинить в краже Петра, обещая не оставить ее без награды. Кофейница за свои услуги требует у него полдюжины ложек; тот сперва не соглашается, а затем под влиянием угроз кофейницы дает ей одну ложку, обещая полностью рассчитаться после окончания дела. Кофейница гадает Новомодовой на кофе и обвиняет в похищении ложек Петра. Новомодова решает отдать мнимого вора в рекруты. Петр отрицает приписываемое ему преступление; родители Анюты просят принять за ложки деньги и освободить Петра. Помещица, назвав более высокую сумму за ложки, берет деньги, но потом заявляет, что решила взять Петра в город в лакеи. На просьбы крестьян вернуть в таком случае деньги Новомодова отвечает отказом. Однако пьеса кончается, как и полагается комической опере, благополучно: когда приказчик при окончательном расчете спорит с кофейницей из-за платы, неожиданно входит помещица и слышит звук случайно упавшей ложки; подняв ее, Новомодова, догадавшись об обмане, разоблачает плутни приказчика и кофейницы, решает отослать последнюю как обманщицу в город в тюрьму, а приказчика отдать в солдаты вместо Петра, которого назначает на место Фрола Борисыча. Кончается «Кофейница» обязательными куплетами, но в них нет обычных восхвалений помещиков и их отеческой заботы в отношении крестьян; пьеса Крылова завершается более трезвыми и в то же время бодрыми словами:

Ну, теперь повеселимся,
Нам не для чего тужить;
Друг на дружку наглядимся,
Будем вместе вечно жить.¹²

(Д. III, явл. 11)

Из содержания «Кофейницы» видно, что юный Крылов шел в своей пьесе отчасти по пути, проложенному до него Княжнинным в «Несчастии от кареты», но по-своему решал проблему, поставленную его предшественником. Подобно Княжнину Крылов делает ответственной за бедствия крестьян помещицу нового типа, подчеркнув это даже ее фамилией; Новомодова, как и княжнинские Фирюлины, побывала во Франции, относится с пренебрежением к родной обстановке и продает крестьян в солдаты, чтобы удовлетворить свои прихоти. Новомодова немилосердно грабит своих крестьян. «Разве не из чего им мне дать оброку за пять лет вперед?», — спрашивает она приказчика. «Да вы и так в прошлом месяце с них взяли за четыре года вперед!» — отвечает Фрол Борисыч (д. III, явл. 5).

Фирюлины изображены были Княжнинным в карикатурном виде; Крылов же под несомненным влиянием «Недоросля» Фонвизина придал своей Новомодовой черты кровожадной Простаковой. Когда она обнаруживает исчезновение ложек, она неистов-

¹² Пьесы Крылова цитируются по изд.: Крылов И. А. Полн. собр. соч., т. II. М., 1946.

ствует и кричит: «Сегодня хватилась, ан уж их и нет. Однако у меня найдутся: ни на одной бестии живого места не оставляю.

Ваньку, Ташку,
Петьку, Дашку,
С ними вместе и Парашку
Я смертельно отдеру
И их всех переберу».

И дальше она зловеще обещает:

С живых кожи до пят спущу.

(Д. I, явл. 7)

Крылов изображает в Новомодовой не только презрение ко всему отечественному, жестокость и бесчеловечность, но и нечестность (эпизод с надбавкой цены за ложки), скупость (эпизод с определением награды кофейнице за ее «труды») и вероломство (выманивание у родителей Анюты денег за освобождение Петра от рекрутчины и назначение его в лакеи).

Таким образом, характеристика Новомодовой у юного Крылова значительно жизненнее, чем фарсовая характеристика четы Фирюлиных в «Несчастье от кареты» Княжнина. Более решительно молодой автор показывает отрицательную роль приказчика Фрола Борисыча, в образе которого уже ощущается та страшная сила, которая выросла в этой паразитической прослойке, возникшей в условиях расцвета крепостничества.

Несмотря на благополучную развязку, пьеса Крылова дает представление о том, что жизнь крепостных крестьян, зависящих от помещиков, которые все так или иначе похожи на Новомодову, и от приказчиков, которые все так или иначе варьируют Фрола Борисыча, невыносима и не может быть более терпима. Однако, как мы уже говорили, пьеса не была поставлена и напечатана.

«Кофейницей» Крылова мы заканчиваем рассмотрение комических опер с крестьянской тематикой.

Появлялись и другие комические оперы и комедии, изображавшие крестьянскую жизнь, но они совершенно не касались вопросов крепостного права. В произведениях этой группы главным являлось фольклорное начало, все внимание обращалось на изображение обрядов (преимущественно связанных со свадьбой), на народные развлечения, хороводы, игрища и т. п.

Интерес к русскому фольклору, как мы видели выше, нашел отражение в комических операх 1770-х годов, построенных на использовании мелодий народных песен. Наряду с пословицами, с самого начала вошедшими в качестве составного элемента в комедийный язык, в комедиях и комических операх появляются и народные песни, приводимые чаще в отрывках (обычно первые стихи) и гораздо реже полностью. В «Мельнике — колдуне, обманщике и свате» Аблесимова третье действие начинается пением свадебных песен. То же мы встречаем и в комических операх

1780-х годов, частично уже упоминавшихся выше. Так, в анонимной комической опере «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица, отгадывай, красная» (1788) изображается игрище, на котором исполняется обряд «хоронения кольца» под песню «А я золото хороню», приведенную полностью, а затем девушки пляшут под песню «Как со вечера цепочка горит», также исполняемую полностью (д. II, явл. 6). В той же пьесе девушки, идя на игрище, поют «Ай, шли гусли в ряд по ряду» (д. I, явл. 5).

В ряде комических опер, при этом не только с крестьянской тематикой, песенно-обрядовая сторона занимает видное место. Так, в комической опере И. Юкина «Колдун, ворожея и сваха» (1789), малоинтересной по содержанию (ловкий Козьма, слуга промотавшегося дворянина Тамира, выдавая себя поочередно за колдуна и ворожею, устраивает свадьбу своего господина с дочерью зажиточного купца Суеверова Надёжей), находится обильный фольклорный материал. В одном месте слуга Козьма, изображая колдуна, проводит сцену колдовства с заговором «Расступитесь вы, горы высокие» (д. I, явл. 11); в другом месте тот же Козьма, но уже в качестве ворожеи, инсценирует ворожбу, приговаривая: «Правда в блюде, а неправда в поле» и т. д. (д. I, явл. 13). Действие второе этой пьесы изображает «сговор и девишник все вместе»: девушки поют песни «Из-за лесу, лесу темного», «Как Тамира-то матушка В воскресенье породила», «Я не знала, не ведала», «Отставала лебедушка», «Не взвез, ветры понавезли», «Черные кудри за стол пошли», «Дружинька хорошенькой» и «Во тереме гусли лежали, веть лежали».

Аналогичные обряды, но с другим песенным составом изображены в комической опере М. А. Матинского «Санкт-Петербургский гостиний двор», о которой подробнее будет сказано ниже. Здесь второе действие тоже представляет девишник. Он начинается песней девушек «В саду земзюлюшка кликала, В тереме Хавроньюшка плакала»; затем поются песни «Ах, сборы, сборы Хавроньины!», величальная «Сободем Хавроньюшка все леса прошла», песня о дружке «Дружинька хорошенькой», более длинная, чем в пьесе И. Юкина, и с незначительными вариантами в общей части; далее следуют снова величальные песни «Летал голубь, ворковал», «Ох, как возговорит в тереме» и, наконец, опять, как в «Колдуне, ворожее и свахе», исполняется песня о гусях, но совершенно другого содержания — «Гусли мои, гусельцы, А где гусли были».

В «Санкт-Петербургском гостинном дворе», гораздо подробнее представлен обряд девишника. Любопытны здесь замечания об этом обряде присутствующих на девишнике действующих лиц дворян — модницы Щепетковой, старухи Крепышкиной и офицера Прямикова:

Щепеткова. Ах, какая подлость! Посмотрите, жених с невестой сидели на шубе! Ха, ха, ха!

Крепышкина. Чему ж этому смеяться, моя мать? Это не худо.

Щепеткова. По чести! Умереть со смеху должна! Уж будто это хорошо? Какая это смешная церемония!

Крепышкина. Никак! Я как и сама замуж шла, то и со мною такие ж церемонии были. Как ехать к венцу, то сдернула я со стола скатерть со всем, что на ней было. В карман положили мне тогда чесноку, мыльца, кусочек хлеба, гребешок, глинки, а как надобно было становиться в церкви на подножки, то я прежде жениха ступила. Зато-то и брала над своим покойным мужем первенство.

Прямиков. А я вам скажу, что смешными кажутся нам эти церемонии потому, что мы от них отвыкли.¹³

(Д. II, явл. 6)

Так Матинский устами представителей разных поколений дворян дает оценку обрядовой стороны изображаемого им быта; в этой оценочности и заключается значительное отличие пьесы Матинского от произведений, в которых обрядовый материал подается чисто «экзотически».

Кое-какие народные свадебные обряды и песню («Весел я, весел сегодняшний день») находим мы в малоинтересной комической опере «Невеста под фатою, или Мещанская свадьба» (1789).

Довольно много механически введенного фольклорного материала и в комических операх Екатерины 1780—1790-х годов, в особенности в слабейшей из всех этих более чем посредственных пьес — в комической опере «Федул с детьми» (1790).

Среди подобных псевдонародных комических опер, совершенно не затрагивавших проблемы крепостного права и стремившихся изобразить крестьянскую жизнь в идиллических тонах, особое место занимают «Ямщики на подставе» Н. А. Львова (1751—1803), даровитого поэта, музыканта, собирателя фольклора и вообще очень талантливого человека. Друг Державина и Капниста, Н. А. Львов был одним из серьезных знатоков русской народной песни; по его инициативе был издан сборник И. Прача «Собрание русских песен» (СПб., 1790). В предисловии к этому сборнику Львов изложил свой взгляд на значение народной песни для развития русской музыки, предвосхищая до известной степени воззрения передовых русских музыковедов и композиторов второй половины XIX в.

Перу Н. А. Львова принадлежат три комические оперы: «Ямщики на подставе» (1787), «Парисов суд» («героическое игрище») и «Милет и Милета» («пастушья шутка для двух лиц»). Все эти пьесы дошли до нас в рукописном виде в сборнике сочинений Львова, хранящемся в составе бумаг Г. Р. Державина в Рукописном отделении Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). «Ямщики на подставе», с подзаголовком «игрище невзначай», были изданы в Тамбове в 1788 г., когда друг и родственник Львова Державин был там губернатором.

¹³ Текст оперы и примечания к ней см. в кн.: Русская комедия и комическая опера XVIII века, с. 263—308.

Положенная на музыку известным композитором Е. И. Фоминым, комическая опера Львова некоторое время ставилась на провинциальной и столичной сцене, но не удержалась в репертуаре. Советские музыковеды высоко ценят музыкальную сторону «Ямщиков на подставе».

Если мы обратимся к тексту этой комической оперы, то будем поражены незначительностью ее содержания. Действие происходит на маленькой почтовой станции («подставе») перед ожидаемым проездом Екатерины II (в 1787 г. она совершила свое известное путешествие в Крым и проезжала через Тамбовский край). На подставу приезжает офицер для подготовки к встрече императрицы. Ямщики выражают самую горячую преданность офицеру, которого видят впервые. Пока офицер находится на подставе, происходит следующее. Ямщик Трифон Абрамыч, только вчера женившийся, из-за происков деревенского отщепенца бобыля Фильки, бежавшего от рекрутчины в слуги к городскому исправнику, должен идти на военную службу. Выясняется, что два старших брата Трифона добровольно пошли на войну (в это время происходила так называемая Вторая турецкая война), а сам Трифон, как женатый, не подлежит отбыванию воинской повинности. Когда офицер узнает обо всем, он освобождает Трифона и велит схватить Фильку; при этом обнаруживается, что последний к тому же обворовал своего хозяина, исправника. Ямщики радуются такой развязке, и опера завершается пляской и песнями.

Таким образом, гармония интересов народа и дворянства, народа и царского правительства всячески подчеркивается Львовым. Конфликты, встречающиеся в крестьянской среде, возникают не на почве крепостных отношений, а в результате дурных личных качеств таких крестьян, как бобыль Филька.

Эта идиллическая тенденция текста «Ямщиков на подставе» несомненно противоречила антипасторальному характеру музыки Фомина. Возможно, именно это несоответствие двух составных элементов комической оперы и привело к тому, что она не имела успеха. Все же опера «Ямщики на подставе» имеет некоторые заслуживающие внимание исследователя черты — это включенные в текст народные песни, пословицы, а также воспроизведение Львовым крестьянской речи.

Песен в опере не слишком много. Вот их названия: «Как у бабюшки в зеленом саду» (явл. 1), «Высоко сокол летает» (явл. 2), «Ретиво сердце молодецкое» (явл. 4), «Между нами, ямщиками» (явл. 5), «В поле береза бушевала» (явл. 15), «Вы раздайтесь, расступитесь, добрые люди» (там же), «Молодка, солдатка полковая» (там же).

Интересны некоторые пословицы, встречающиеся в «Ямщиках на подставе»: «Што отдал поп, то не отымет черт» (явл. 5), «сердце — весть человеку» (явл. 6), «гора с горою не сойдется, а мы с тобою свидаемся» (там же) и др.

Больше всего заслуживает внимания способ передачи Львовым ямщицкой речи. До него Попов в «Анюте» и Николев в «Розане и Любиме» пытались воспроизвести крестьянскую речь, однако обоим авторам не хватало настоящего знания какого-либо крестьянского говора. Поэтому у них говорят на местном наречии только отдельные персонажи: у Попова — Мирон и Филат, у Николева — один только Лесник. Все же остальные действующие лица говорят вполне литературно. Да и Лесник у Николева по существу говорит литературным языком, в котором лишь встречаются отдельные крестьянские слова из восточнорусских говоров: «що», «завсегда», «ономнясь», «подтетерить», «приколошматить»; кроме того, он «ёкает» кстати и некстати, например произносит «дребёжит», «забёжала», «лѣжит» и т. д.

Иное дело язык ямщиков в комической опере Львова. Здесь все персонажи — и старые, и молодые, и мужчины, и женщины — говорят на южновеликорусском (тамбовском) наречии. Несомненно, Львов очень хорошо знал, как говорят тамбовские ямщики; это дало ему возможность выдержать речь действующих лиц и в фонетическом, и в лексическом, и в грамматическом отношении. Так, все крестьянские персонажи вместо «он», «она», «они» говорят «йон», «йона», «ена», «йаны» или «йани». Они сплошь употребляют стяженные формы глаголов — «прикарнат» (вместо «прикарнает»), «путашь» (вместо «путаешь»), «кланяся», «кланься» (вместо «кланяйся»). Встречаются местные слова или местные варианты общенародных слов: «Ступай, жена, домов» (вместо «домой»), «бажонная», «жадобная», «неужто и взабыль», «с кнутом-то служить прикро показалось» и т. д. Вместо «эдакий» систематически проводится «еракий». Некоторые слова — «хольня», «льозный», «меньонный» — не встречаются в общерусских словарях (Даля, академическом «Опыте областного великорусского языка» и в дополнении к нему).¹⁴

Таким образом, комедия «Ямщики на подставе» со сцены и при чтении должна производить впечатление некоторой языковой нарочитости, преднамеренности. Словно Львов хотел щегольнуть своим знанием речи ямщиков, а не заботился о том, чтобы быть понятым. Безусловно, для языковедов-диалектологов комическая опера Львова представляет значительный интерес, но читатель часто ставится в затруднительное положение.

Не исключена возможность, что наряду с отмеченными выше особенностями «диалектное» щегольство автора способствовало тому, что, говоря словами первого биографа Львова, «Ямщики» не удержались «на подставе».

Попытка Львова ввести в комическую оперу местный диалект шла вразрез с требованиями общелитературного языка и не встре-

¹⁴ Слово «льозный» встречается еще в комедии А. Бухарского «Плата тою же монетою» (1795) («Я и не думала, чтобы ты был такой детина льозной» — явл. 14).

тила поддержки в литературно-театральных кругах; по следам Львова не пошел ни один русский драматург последних десятилетий XVIII в.

Введение фольклорного материала в комические оперы 1780-х годов имело различное значение в различных по своему характеру пьесах. В операх, где изображался тяжелый экономический и моральный гнет помещиков, красивые по содержанию, поэтические и музыкальные песни являлись свидетельством большой художественной одаренности народа, оттеняли его духовные силы, которых не истребило ни крепостничество, ни правительственные притеснения. Высокий мир народного творчества, с его поэтическими обрядами и песнями, противостоял миру стяжания и обмана купцов и приказных жуликов.

В то же время в других случаях, как в пьесе И. Юкина, народно-поэтическому материалу предназначалась чисто развлекательная функция. В комических операх Екатерины, помимо развлекательности, песни и обряды должны были служить иллюстрациями проводившейся Екатериной концепции русского «национального характера»: богобоязненности, преданности царям, смирения.

Таким образом, было бы ошибкой говорить «вообще о фольклоре» как в русской комической опере, так и в комедии 1780-х годов; здесь надо отличать явления прогрессивные («Вечеринки», «Санкт-Петербургский гостинный двор») от реакционных («Федул с детьми» Екатерины, «Колдун, ворожея и сваха» И. Юкина). Как источник для изучения бытования фольклора в последней четверти XVIII в., комические оперы, на наш взгляд, недостаточно оценены. Очень жаль, что совершенно не учтен материал — правда, очень скудный — об исполнении народных плясок.

В известной связи с интересом к фольклору в русской литературе 1770—1780-х годов находится еще одна группа комических опер и комедий — со сказочными сюжетами. Пьесы подобного рода делятся в свою очередь на две группы — с сюжетами «восточными» и с сюжетами, связанными с русскими сказками. Аналогичное явление мы видим в области русской повествовательной литературы, где в те же годы существовало увлечение «восточной повестью», с одной стороны, и русскими сказками — с другой.

Но в то время как «восточная повесть» в России, в основном отличавшаяся развлекательным характером, была представлена и таким выдающимся сатирическим произведением, как «Кайб» И. А. Крылова, в котором проводилась мысль о том, что добродетельные государи, подобные образумившемуся Кайбу, возможны только в сказках, комическая опера с «ориентальным» сюжетом почти не поднялась над уровнем чистой развлекательности.

Начало комической опере с «восточным» сюжетом положил тот же самый Н. П. Николев, который оспаривал у В. И. Майкова первенство в создании «драмы с голосами». В том самом 1779 г., когда на русской сцене с успехом шли такие комические оперы,

как «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова и «Несчастье от кареты» Я. Б. Княжнина, Николев написал новую «драму с голосами» в трех действиях под названием «Финикс», но опубликована она была только в 1788 г.,¹⁵ когда в печати и на сцене давно уже существовали другие комические оперы с «восточной» темой.¹⁶

Содержание «Финикса» таково. Турецкий султан Ахмет страстно любит одну из невольниц своего сераля, Заиру, не отвечающую ему взаимностью. Другая невольница, европейская девушка София, напротив того, любит Ахмета и питает честолюбивые планы сделаться султаншей. Султан переименовал Софию в Заиру; таким образом, в гареме Ахмета оказываются две Заиры, что приводит к некоторому недоразумению, нужному для развития сюжета пьесы. В то время как невольницы по повелению султана, больного непонятной болезнью, ищут во дворцовом саду таинственную птицу Финикс, найти которую требовал от Ахмета привидевшийся ему во сне «благотворительный дух Отоманской державы», появляется возлюбленный настоящей Заиры, Селим. С помощью денег он добивается от сребролюбивого евнуха, стерегущего невольниц, свидания с Заирой. Евнух по ошибке присылает вторую Заиру, Софию, которая, догадавшись, что Селим вызывает ее соперницу, настоящую Заиру, приходит на свидание, чтобы удостовериться в своем предположении, и, убедившись в правильности своей догадки, сперва вместо себя посылает к Селиму настоящую Заиру, а затем, получив от султана обещание помочь любящим, сообщает ему об этом свидании. Разгневанный ее сообщением султан хочет пронзить кинжалом влюбленных, но в громе и в облаке вновь появляется «благотворительный дух» и останавливает Ахмета; дух разъясняет, что все происшедшее было подстроено им, чтобы излечить султана, болезнь которого «не что иное, как скука, происходящая от (...) непостоянства». Лекарством же оказывается Финикс — «взаимная и непоколебимая верность любящих».

Идея пьесы выражена в песне хора:

Человек рожден счастливым,
Но несчастлив оттого,
Что путем несправедливым
Ищет счастья своего.

.....
Так не будем мы в подданстве
У безумных прихотей,
Коль в любви и постоянстве
Наше счастье в жизни сей.

(Д. III, явл. 8)

¹⁵ Российский театр, 1788, ч. XXII, с. 137—218.

¹⁶ Очевидно, одной из первых комических опер с «восточной» темой была опера М. А. Матинского «Тунисский паша» в двух действиях. Рукописный экземпляр ее хранится в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (шифр: 16.2.10); на обложке рукописи помета: «Писана 1783 года 4 декабря».

Впрочем, параллельно с хором, развивающим серьезную идею «Финикса», Николев ввел припев евнуха, комически снижающий эту серьезность:

Я не буду ввек в подданстве
У таких пустых затей;
Ни в любви, ни в постоянстве, —
В деньгах счастье людей.

(Там же)

«Финикс» интересен не только как первая пьеса в ряду комических опер с «восточным» сюжетом, но и потому, что она оказала влияние на ряд произведений в других жанрах, например на комедию «Любовь и опасность, или Магомет» анонимного автора (1790), и, по-видимому, послужила отправным толчком для Крылова в создании повести «Каиб»; первая часть этой повести во многом сходна с «драмой» Николева, но замысел Крылова имеет политико-сатирический, а не морально-философский характер.

Такую же умеренную мораль проповедует и Д. П. Горчаков в комической опере «Калиф на час» (М., 1786), написанной на сюжет известной сказки из «Тысячи и одной ночи». По приказу калифа Гарун-аль-Рашида чеботаря Абдаллу в состоянии опьянения переносят в отсутствие его семьи во дворец, одевают в платье калифа и уверяют, когда он просыпается, что он калиф. Абдалла сперва не верит тому, что ему говорят, а потом входит в роль, называя досадившего ему кади. Однако по ранее данному указанию Гарун-аль-Рашида Абдаллу вновь усыпляют и отвозят домой опять-таки в отсутствие его семьи. Здесь Абдалла по пробуждении к недоумению и гневу жены продолжает вести себя как калиф. Затем его с семьей приглашают во дворец Гарун-аль-Рашида, где настоящий калиф, рассказав Абдалле о том, что было с ним сделано, осыпает его и его семью милостями. Пьеса заканчивается хором:

Да здравствует калиф навеки,
Умножи дни его, творец.
Щедрот он проливает реки,
Он подданным прямой отец.

Этот рефрен, конечно, воспринимался зрителями и читателями как иносказательное прославление Екатерины.

Отметим здесь, что иногда авторы пьес конца 1780-х годов, опираясь даже на русские источники, из цензурных соображений вынуждены были переносить действие в какую-либо азиатскую страну. Так было, например, с комедией В. Павлова «Три сундука, или Хитрость женщины» (СПб., 1788), сюжет которой заимствован из древнерусской «Повести о Карпе Сутулове»; но, поскольку в этой повести сатирически осмеивается духовенство, чего цензура как общая, так и театральная не могла допустить в комедии, автору пришлось перенести действие в условный «Багдат». Это позволило ему сделать несколько резких критических заме-

чаний применительно к современности. Так, герой комедии купец Бану, обманутый Алфакигом, «духовным человеком некоторого степени», с горечью произносит: «Вить духовные особы такие же люди, как и мы; у них только один язык проповедует истину, а сердце их, поверь мне, общенародным порокам причастно» (д. I, явл. 2).

Касаясь правосудия, Бану замечает, что «бедной человек и со всею справедливостию редко когда выигрывает свое право». Характеризуя пашу, герой говорит: «Он человек знатной, а у многих знатных вельмож душа покрыта завесой нечувствительности». В другом месте жена Бану Резия дает малопочтенную характеристику придворным: «Придворной человек с часу на час переманится. Черт ли его выведает? Куды ветер повеет, туда и он; а сколь скоро подует хотя небольшая противная погодка, то уж и сидит дома, боится глаз показать <...> до тех пор, пока не переменится погода, а между тем сказывается, что будто недомагает <...> Говорят, каким-то придворным недугом» (д. II, явл. 14).

Но все эти горькие, хотя достаточно неопределенные обвинения нужны В. Павлову только для того, чтобы прославить «чадолюбивого нашего государя», т. е. Екатерину.

Чтобы яснее стала его апологетическая позиция, В. Павлов начинает третье действие комедии длинным явлением, абсолютно не имеющим отношения к пьесе и занимающим ровно половину всего этого акта. Действие происходит в калифовых чертогах, где беседуют два придворных багдатского калифа по поводу последних политических событий. Один из собеседников рассказывает об объявлении каким-то «авским» (т. е. шведским) «владельцем» войны Великому Моголу, которого этот «владелец» незадолго до того посетил в качестве гостя. Как в этом рассказе, так и во всем последующем легко усматривается изложение событий, предшествовавших и сопутствовавших русско-шведским отношениям в 1788 г.; в частности, вспоминается «то бедственное положение», которое «авцы» (шведы) потерпели «на полях Патанских» (полтавских) во время «славного их царя Каралана двенадцатого». Разговор придворных кончается панегириком в честь Великого Могола — Екатерины, «при премудрой державе которого воцарилось правосудие, начала господствовать святая истина» и т. п.

Таким образом, комические оперы и комедии с «восточной» тематикой при очень умеренной критике отдельных сторон государственного аппарата в большинстве своем являлись произведениями реакционными, фактически укреплявшими позиции Екатерины и не выступавшими против режима бесправия, фаворитизма и угнетения.

К комедиям и комическим операм с «восточными» сюжетами нужно отнести «иносказательное зрелище» Д. И. Хвостова «Хлорцаревич, или Роза без шипов, которая не колется» (1786), представляющее инсценировку сказки Екатерины II «О царевиче Хлоре», а также комическую оперу самой Екатерины «Февей»

(1786), построенную отчасти на материале ее собственной сказки под тем же названием, отчасти на материале, заимствованном «из сказок, песен и иных сочинений».

Комическая опера «Февей» несет в себе элементы, характерные для пьес с русскими сказочными сюжетами; однако здесь использованы не настоящие народные, а псевдонародные сказки. Начало этому течению положил опять-таки Н. П. Николев своей комической оперой «Точильщик» (1780; представлена в первый раз в 1783 г.).¹⁷

Точильщик Макар, пьяница и лодырь, и жена его Улита постоянно ссорятся, и оба они недовольны своей жизнью. На огненной колеснице неожиданно является волшебница Орманзулия, которая, зная жалобы Улиты и ее мужа, обещает им исполнение трех желаний: «два — какие вы вздумаете, а третье — быть вам в прежнем состоянии, так что ежели вы, два раза пожелая, не будете состоянием своим довольны, то уж в третий раз останется вам только пожелать вашего теперешнего состояния» (д. II, явл. 2).

Когда при первой новой стычке Макар хочет побить Улиту, она высказывает желание стать царицей, чтобы отрубить мужу голову. Макар же, увидев, что это желание Улиты исполнено и ему угрожает казнь, вслух замечает, что лучше бы им с женой провалиться в ад. Исполняется также и желание Макара, но в аду оба хотят вновь вернуться назад, в свое первоначальное состояние.

Более интересна комическая опера Д. П. Горчакова «Баба-Яга» (Калуга, 1788). Подобно «Точильщику» Николева, эта опера представляет соединение реального и сказочного элементов. Добродетельный юноша Любим воспитывался каким-то благородным воеводой, который обучил его грамоте, внушил ему прочные нравственные воззрения и перед смертью завещал две тысячи рублей. Эти деньги решили присвоить дядья и тетки Любима, а его самого они выгоняют из дому. Помогает им в их бесчестном деле подьячий Взяткин, обещающий «законно» сделать их владельцами денег Любима. Любим мало озабочен судьбою состояния и своей собственной: незадолго до того, как дядья его выгнали, он видел в лесу красавицу девушку, которая мелькнула перед его глазами и скрылась, но успела пленить сердце юноши. Изгнанный родственниками, Любим отправляется в лес на поиски незнакомки. Неожиданно из чащи выбегает эта девушка, преследуемая медведем, которого Любим, спасая красавицу, убивает. Девушка, которую зовут Прелестой, оказывается внучкой Бабы-Яги. Когда Баба-Яга возвращается и чувствует, что «русским духом пахнет», она хочет сперва убить Любима, но, узнав, что Любим спас Прелесту от гибели, Баба-Яга меняет гнев на милость и даже обещает Любиму вернуть его богатство, предлагая наказать его бессердечных и жадных родственников. Любим просит старуху не причинять вреда его дядьям и теткам, и Баба-Яга соглашается на это, при-

¹⁷ Российский феатр. 1788, ч. XXII, с. 219—268.

Знавшись, что сделала свое предложение, чтобы еще больше удостовериться в доброте его сердца. По мановению жезла Бабы-Яги являются на сцену родственники Любима и подьячий Взяткин. Первые получают прощение Бабы-Яги, а упорствующий в своих дурных поступках Взяткин наказывается: он проваливается сквозь землю, и в том месте, где он исчезает, вырываются языки пламени. Баба-Яга поет куплеты сатирического характера, хор ей подпевает, и так кончается эта комическая опера.

Сочетание реального и фантастического элементов дало Горчакову возможность ввести несколько социально-сатирических сцен, направленных в основном против чиновников-взяточников. Так, в действии третьем дядья Любима, Влас и Митрофан, спрашивают подьячего Взяткина, удастся ли без хлопот присвоить деньги опекаемого ими юноши. Подьячий самоуверенно дает утвердительный ответ. Далее идет следующий разговор:

Митрофан. Ну, как ты по праведному указу неправду сделаешь?

Влас. Да! да! Мы сами грешные люди: сделаешь неправду, ну, да она и есть неправда, а вы как-то кривду-то правдой делаете?

Взяткин. Послушайте ж, отчего мы все дела делаем так, как нам хочется.

Поет:

Ибо указ мы туда пригибаем,
Где б от него нам покормка была;
Точию то мы одно наблюдаем,
Чтобы по форме текли все дела.
Выписки, справки, экстракты по делу
Мы сочиняем, собравшись с умом.
Должно в приказных обрядах быть смелу,
Дондеже хлебец добудешь пером.

(Д. III, явл. 1)

Не лишены остроумия заключительные куплеты Бабы-Яги, сопровождаемые припевом: «После дожжичка в четверг».

Умеренная критическая направленность делала «Бабу-Ягу» произведением более живым и художественным, чем многочисленные бессодержательные комические оперы 1780-х годов.

Писала комические оперы на «русские» сказочные сюжеты и Екатерина II. Таковы ее пьесы «Новгородской богатырь Боеславич» (1786), «Храброй и смелой витязь Архидеич» (1787), «Сказка о горе-богатыре Косометовиче». Произведения эти совершенно не представляют интереса; в некоторых из них в пародийном плане используются отрывки из од и других стихотворений Ломоносова и Тредиаковского. Комическая опера «Сказка о горе-богатыре Косометовиче» (1789) изображала в карикатурном виде шведского короля Густава III, объявившего за год до этого войну России.¹⁸

¹⁸ Брикнер А. Г. Комическая опера Екатерины II «Горе-богатырь Косометович». — ЖМНП, 1870, № 11, с. 172—186.

В общем сказочные комические оперы далеко уступают произведениям этого же жанра, написанным на сюжеты из жизни крепостных. Используя фольклорный материал, сказочные комические оперы относились к нему как источнику декоративности, развлекательности, средству создания внешне эффектных постановок; по содержанию же они были неглубоки и далеки от подлинно народной поэзии. Это был фольклор, препарированный в екатерининском духе.

Остальные комические оперы лишены каких-либо существенно интересных черт. Это в большинстве своем произведения, ставившие перед собой только развлекательные цели, с обязательной и тщательно выдвигаемой вперед любовной интригой. Таковы уже упоминавшаяся комическая опера Николева «Опекун-профессор, или Любовь хитрее красноречия» (1782; впервые представлена в 1784 г.), опера «Бочар», вольно переведенная с французского студентом Федором Геншем (1783; напечатана в 1784 г.), «Добрая девка», «сочиненная подражая италийской» И. А. Дмитриевским (1782), и многие другие.

3

Комические оперы и комедии с развлекательной установкой и с любовной интригой как единственным содержанием довольно скоро вызвали пародии со стороны авторов, предъявлявших более серьезные требования к литературе.

Такова, например, анонимная комедия «Добронрав» (1789), главное действующее лицо которой, давшее имя самой пьесе, — злой и скупой старик-ростовщик, желающий выдать свою дочь замуж за еще более древнего старика Амида только потому, что тот согласен взять ее без приданого. Жена его Злонрава — добрая женщина, сочувствующая дочери, отвечающей взаимностью любимшему ее приказчику отца. Дочь Добронрава, который в афише назван купцом, носит, вопреки театральным обыкновениям, не какое-нибудь «простое» русское имя, вроде Хавроньи («Санкт-Петербургский гостиный двор») или Дуни («Подражатель»), а Юния; равным образом и приказчик Добронрава зовется не Иван или Петр, а Даронт. В самой комедии пародируется частое обращение драматургов к колдунам и ворожеям: по совету Даронта Добронрав, чтобы узнать, будет ли долго жить Амид, обращается к волшебнику-отшельнику, живущему за городом; этим отшельником на самом деле является переодетая Юния, предвещающая скорую смерть Амиду. Предположенный брак Юнии с Амидом расстраивается, и «любовники» получают согласие Добронрава на свою свадьбу.

Но в общем комедия «Добронрав» как пародия малоинтересна и вовсе не смешна, что, впрочем, и не обязательно для пародии.

Большее значение имеет пародийная комическая опера И. А. Крылова «Бешеная семья» (1786), в которой осмеивается графаретное для данного жанра столкновение ревнивых женщин (обычно двух), влюбленных в одного и того же мужчину. Возможно, что здесь пародируется комическая опера В. И. Майкова «Любовник-колдун», в которой в одного мужчину влюблены старуха-тетка и три племянницы.

У Крылова в героя пьесы, юношу Поста́на, возлюбленного Прияты, влюблены еще три женщины разных поколений: Горбура, бабушка Прияты, ее мать Ужима и, наконец, ее племянница Катя. Все четыре женщины живут в доме Сумбура, брата Прияты. В пьесе много живых и остроумных сцен. Некоторые из них производят впечатление комического гротеска, например 4-е явление I действия, когда женщины вытаскивают из-под стола спрятавшегося туда слугу Поста́на, Проныра, достают у него из кармана каждая по письму и по очереди передают приветы Поста́ну, считая его своим «любовником». Прабабушка Кати Горбура шепчет Проныру: «Скажи своему барину, чтобы он не отчаивался»; бабушка Ужима: «Скажи своему барину, что он счастлив»; маленькая же Катя, которая еще учит азбуку, говорит в высоком стиле: «Скажи своему барину, что я им чрезмерно страстна» (д. I, явл. 4).

Еще более комична сцена, когда все четыре женщины, стоя в разных окнах дома Сумбура, поют, обращаясь к находящемуся внизу на улице Поста́ну:

Сколь довольна я тобою,
О! прелестная любовь!
Что любим равно тот мною,
Вспламенил мою кто кровь!

(Д. II, явл. 2)

Все же для своего времени «Бешеная семья» была слишком тонкой пародией; современники не обратили даже внимания на то, что хозяин дома, в котором происходит действие комической оперы, несомненно намеренно назван Сумбуром, и приняли «Бешеную семью» всерьез. То обстоятельство, что Крылов в других своих пьесах тех лет («Сочинитель в прихожей», «Проказники») выступил против современных ему писателей (об этом будет сказано ниже), вызвало нападки на него, и в одной тогдашней комедии — «Знатоках» Н. Ф. Эмина (1788) — выводится бездарный автор, который сочинил комедию «Сумбур». В одном из явлений эта комедия характеризуется так: «Пьеса вздорная; ни связи нет, ни соли. . .»; в другом месте о ней говорят: «монумент стыда и скуки», «смешной вздор», «плод вздора, плод глупости пристрастной» и т. д.

Конечно, разгневанные противники из лагеря, осмеивавшегося Крыловым, не могли объективно отнестись к его пьесе, но уже та степень ярости, с которой они нападали на «Бешеную семью», показывает, что эта пародийная комическая опера была явлением незаурядным.

Среди пародий на комические оперы и комедии тех лет выделяется комедия Я. Благодарова «Смешное сборище, или Мещанская комедия» (1787), в которой высмеиваются почти все современные для той эпохи драматические жанры: «слезные драмы», нравоописательные и развлекательные комедии и трагедии из «восточной» жизни.

Об авторе этой комедии, Якове Ивановиче Благодарове, известно очень немного. В 1784 г. он был студентом Московского университета и выступал в качестве сотрудника журнала «Покоряющийся трудолюбец», издававшегося Н. И. Новиковым. Ему принадлежит ряд переводов и оригинальных произведений, из которых последнее было издано в 1804 г.; большая часть переводов Благодарова состоит из «назидательных и забавных материй для чтения».¹⁹ Им была написана комедия «Матерьяная любовь»²⁰ (1786), содержанием которой являются душевные переживания графини Велиславы: сын ее находится на войне, и мать все время тревожится за его судьбу; все, что связано с именем молодого графа, приобретает для матери особое значение, и на этой почве она теряет даже душевное равновесие. Ничего комического в этой комедии нет; это скорее «психологическая» пьеса, чем комедия в обычном смысле слова.

Значительно больший интерес представляет «Смешное сборище, или Мещанская комедия».²¹ Содержание этой несколько нестройной, но довольно забавной комедии таково. Московский мещанин Петухов — страстный любитель театра; он окружает себя актерами-любителями, сам изредка играет на своей домашней сцене; по разным причинам увлечены театром и его домашние — дочь и свояченица. Здесь же фигурирует некто Стихомалырин, одновременно и драматург при театре Петухова, и живописец-декоратор. Свояченица Петухова, Кружалова, престарелая дева, и ее племянница, дочь Петухова, Мелания, влюблены в «купецкого сидельца» Тавтина, «любовника Меланиина». Кружалова всегда играет роли молодых женщин, чтобы быть в паре с Тав-

¹⁹ Наиболее полные сведения о Я. И. Благодарове см.: Венгеров С. А. Русские книги, т. II. СПб., 1898, с. 414—415.

²⁰ Российский театр, 1789, ч. XXIX, с. 133—188.

²¹ Вопрос о принадлежности этой комедии Я. И. Благодарову имеет свою историю. Пьеса вышла в 1787 г. в Москве в двух изданиях, вернее, с двумя вариантами титульного листа: без указания автора и с указанием «Я. Блгдрв». В «Российском театре» (1790, ч. XXXVI, с. 146—289) она была перепечатана анонимно, вслед за комедией В. И. Лукина «Награжденное постоянство». Это последнее обстоятельство было причиной того, что в «Историческом разыскании о русских периодических изданиях и сборниках» А. Н. Неустроева комедия «Смешное сборище» ошибочно была приписана Лукину. В. Н. Всеволодский-Гернгросс принял точку зрения Неустроева (см.: Библиографический и хронологический указатель..., с. 53). О принадлежности «Смешного сборища» Я. И. Благодарову см.: Венгеров С. А. Русские книги, т. II, с. 414 (описан экземпляр Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина); Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века, т. I. М., 1962, с. 105.

тиним. Но, несмотря на все ее козни, молодым людям в конце концов удается получить согласие Петухова на их брак.

Пародийная направленность пьесы проявляется по-разному. В каждом из трех действий на сцене домашнего театра Петухова репетируют или разыгрывают какую-нибудь пьесу, имеющую несомненно пародийный характер: в первом действии — комедию «Самозванцы», во втором — комедию «Пьяной Провор», действие которой, по указанию афиши, «там, где хотят», и среди действующих лиц которой нет никакого Провора; наконец, в третьем действии — трагедию «Наперсник мнимо мертвый»

Кроме того, интересен и «реэстр комедиям», который читает Стихомалырин при выборе пьес для театра Петухова. Вот этот перечень: «Трагедии. 1. Наперсник мнимо мертвый; 2. Опустошенная Ока; 3. Сожжение скотного сарая сельского попа; 4. Разлитие реки Неглинной; 5. Раздор деревенского дьячка с женою своею. Комедии. 1. Девица Трубочиста («это любовь в печальном платье», — замечает по поводу этой пьесы Тавтин); 2. Пьяной Провор; 3. Запрятанной вор; Околдованной лисей хвост; 5. Безмозглая голова; 6. Самозванцы...» (д. I, явл. 7 и 9).

Трудно сказать, имеются ли в данном случае в виду какие-либо конкретные пьесы. В отношении трагедий, по-видимому, можно определенно ответить на этот вопрос отрицательно. Что же касается комедий, то можно предположить, что «Запрятанной вор» намекает на комедию «Нетрусов, или Вор в саду» Ф. Генша (1782), а «Околдованной лисей хвост» — на комедию «Обвороженный пояс» Руссо в переводе Александра Волкова (издана в 1779 и 1788 гг.).

Но пародийные нападки Я. И. Благодарова не ограничиваются перечисленным. В одном месте Петухов рассказывает о написанной им «драме» под названием «Внутренность тюрьмы»: «Это очень жалко, привлекательно, трогательно. Я не знаю, как вы об этом думаете, а я признаюсь, что когда вижу колодников, то чувствую в себе нечто восхитительное; я люблю оплакивать этих несчастных, коих туда судьба привела: цепи, палачи, все сбруи, к ним принадлежащие, все эдакое во мне производит что-то такое, чего я и теперь сказать не умею; я самая баба для эдаких вещей» (д. I, явл. 8).

Когда его спрашивают, жестока ли его «драма», Петухов с живостью восклицает: «О! я тебе за это отвечаю: тут-то только и увидишь что кровь, трупы, ужаси и злодейства. Например, я могу похвастаться, что нашел преступления совсем еще новые и никому неизвестные, да и много мне это денег стало...».

Таким образом, комедия Благодарова дает довольно обширный материал, позволяющий судить об отношении некоторых писательских кругов к господствовавшим в те годы литературно-театральным жанрам.

Пьеса «Смешное сборище, или Мещанская комедия» интересна еще с одной стороны. Историки русского театра XVIII в. до-

волью много и плодотворно занимались изучением крепостных театров (Т. Дынник, Н. А. Елизарова и др.) и дворянских любительских театров (Н. В. Дризен). Об увлечении же театром в мещанско-буржуазной среде, если не считать ярославской группы Ф. Г. Волкова начала 1750-х годов, мы ничего почти не знаем. Трудно предположить, что Я. И. Благодаров все выдумал и что в той социальной среде, о которой он писал в своей комедии, не было ничего подобного. Поэтому следует скорее принять эту комедию за свидетельство существования и в мещанско-купеческой среде увлечения театром в последней четверти XVIII в. Так, к Петухову приезжают в гости купцы из Коломны, тоже страстные театралы, правда, довольно плохо разбирающиеся в том, что происходит на сцене (они принимают скандал между Кружаловой и ее племянницей на сцене во время представления трагедии «Наперсник мнимо мертвый» за развязку пьесы); один из гостей Петухова собирается даже открыть в Коломне собственный публичный театр.

Если комедия Я. И. Благодарова отражает действительные факты, то тогда очень интересно упоминание о том, что в театре Петухова ставилась трагедия Ломоносова «Демофонт» (д. III, явл. 5), о которой источники XVIII в. всегда говорили как о пьесе, не шедшей на сцене.

Комизм Я. И. Благодарова несколько грубоват. Так, молодая героиня заявляет, что у нее сделается «глистерика»; Петухов называет суфлера «софлором», а Кружалова, обращаясь к одному действующему лицу, говорит «сохлыруй» (суфлилуй) (Петухов произносит «сохлилуй» — д. II, явл. 3); вместо «аплодировать» в «Смешном сборище» говорят «оплудировать», и т. д.

Пьеса Я. И. Благодарова содержит некоторые любопытные намеки. Так, один из гостей Петухова рассказывает, что учитель школы Азбукин «сделал комедию» под названием «Изгнанный Ер», в которой «всю азбуку положил в действо <...> все его («ера», — П. Б.) гоняют, а особливо добро (буква «д», — П. Б.) поминутно пинками его прогоняет; это добро бедному еру самый пуший и главный злодей» (д. III, явл. 3). Здесь намек на то же самое явление, которое было отмечено Праводумом в «Злоумном» (1781), а именно на предпринятое С. Г. Домашневым, директором Академии наук, гонение на букву «ъ»; отсюда и становится понятным, почему гонителем «ера» является «добро» (первая буква фамилии Домашнева).

Как мы видели, главным объектом пародий были комические оперы. Это, в частности, вызывалось измельчением тематики жанра, снижением художественных достоинств произведений, пренебрежительным отношением авторов к музыкальной стороне спектакля.

Как же относилась передовая часть русских писателей конца 1780-х годов к комической опере? На этот вопрос лучший ответ дает нам сатирическое творчество И. А. Крылова, который, как

было показано выше, начал в 1783 г. свою литературную деятельность комической оперой «Кофейница».

Чтобы правильно понять комедии Крылова, написанные им во вторую половину 1780-х годов, необходимо остановиться на его теоретических взглядах на комическую оперу, отраженных в некоторых его театральных рецензиях.

В журнале Крылова «Почта духов» (1789) встречается много критических высказываний, которые должно причислить к лучшим страницам русской театральной критики XVIII в. Критическая мысль молодого писателя впервые проявляется здесь во всем своем остроумии и глубине.

Особенно удачны те места «Почты духов», которые посвящены комической опере, жанру, в наибольшей мере затушевывавшему в конце 1780-х годов социальные противоречия русской действительности. Письмо XLIV «Почты духов» целиком занято обсуждением проблем театра. Здесь Крылов излагает свои теоретические воззрения на театр, давая образец язвительной и остроумной театральной критики. Гном Зор, один из корреспондентов волшебника Маликульмулька, чья «переписка» составляет содержание «Почты духов», сообщает последнему, что посмотрел новую драму «в одном обширном государстве, привлечшем на себя в нынешнем веке внимание всего света». По мнению гнома, вообще в настоящее время театр перестал быть училищем нравов, а стал способствовать их развращению. И только в этом далеком государстве еще можно видеть настоящее искусство.

По мере того как мы знакомимся с «новой драмой», становится понятно, что Крылов хотел сформулировать подлинные задачи театрального искусства. Он говорит об идиллической стране, где

Суды воюют с преступленьем,
Но со страстьми и заблужденьем
Одни писатели в войне.
Невинности для обороны
И, злобе в страх, цветут законы;
Расправа есть и шалунам:
Театры глупых учат там.
В такой цветая счастливой доле,
В лучах Фемиды и наук,
Не знают там, что быть в неволе,
Есть способы отбыть от скук:
И лъзя ль страдать в том обитанье,
Где есть порокам наказанье,
Где осмеянья ждет глупец,
А лавра воин и мудрец.²²

В самом деле, после столь настойчивого пропагандирования мысли о воспитательном, социально-полезном характере и роли театра читатель вправе ожидать описания соответствующей этим принципам «новой драмы». Однако Крылов нас уже заранее

²² Крылов И. А. Полн. собр. соч., т. I, с. 246—247.

предупреждает, что зрители «увидели то, чего не ожидали». Таким образом, видно, что стихотворное вступление имеет явно иронический смысл.

Остановив выбор на типичной комической опере того времени, Крылов ставит своей целью показать бесполезность этого жанра. Он приводит сперва содержание пьесы, якобы виденной гномом Зором, автором соответствующего письма. Излагая сюжет, Крылов систематически подчеркивает все то, что представляет театральные «условности», все, что является несообразностью с точки зрения трезвого, непредубежденного зрителя. Его внимание привлекают те моменты в пьесе, в которых нарушаются обычные бытовые нормы, или «приличия».²³

Из комментариев, которыми сопровождается пересказ сюжета пьесы, явствует, что Крылов относится резко отрицательно к безыдейности этого театрального произведения. Он спрашивает, «какой имел предмет автор» и «что такое он хотел осмеять». Критик не видит смысла в данной комической опере, так как зритель не сможет вынести из нее никакого полезного заключения, не обогатит своего опыта, ибо пороки в пьесе торжествуют: «Старик остается при своей слабости и, может быть, будет крестьян своих отрывать от работ для песен до тех пор, пока сам с ними и с любезными своими дочками и зятьями не околеет с голоду, чтобы еще так лучше было видеть на театре, хотя для отвращения, чтобы этого не сделалось и в самом деле; но, сверх сей погрешности, тут нет ни характеров, ни завязки, ни развязки, ни правительных действий, ни умного, ни смешного; а это все, кажется, не лишнее в шутовой опере».²⁴

После непосредственного анализа пьесы Крылов высказывается по принципиальным вопросам театрального искусства. Он считает, что «театр есть училище нравов, зеркало страстей, суд заблуждений и игра разума». Исходя из положения, что «добрый вкус у всех просвещенных народов один, а глупое никому рассудительному человеку не понравится», Крылов, словно забыв предшествующие похвалы, характеризует плачевное состояние современного ему русского драматического искусства: «Театр здешний столь беден, что он должен представлять или переводные, или подобные сему сочинения». Причиной этого упадка рус-

²³ Л. Н. Майков в статье о Крылове высказал предположение, что опера, осмеиваемая гномом Зором, — «Две невесты» (Майков Л. Н. Историко-литературные очерки. СПб., 1895, с. 25, прим. 1). Такая точка зрения прочно вошла в литературную науку. Об этой (ненапечатанной) комической опере, шедшей в 1789—1790 гг., см.: Архив Дирекции имп. театров, вып. I. СПб., 1892, отд. III, с. 155. Партитура ее находится в Ленинградской центральной музыкальной библиотеке. Р.-А. Мозер в своем указателе «Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIII^e siècle» (Genève, 1945, p. 46) приводит следующие данные о пьесе: она представляет русский перевод комической оперы Чимарозы «Соперницы» («Donne rivali»); впервые опера «Две невесты» была поставлена 18 апреля 1789 г.

²⁴ Крылов И. А. Полн. собр. соч., т. I, с. 250.

ского театра является, по мнению Крылова, не скудость талантов или неспособность русских авторов, а политика театральная за- правил и суровость цензуры: «Правда, мы могли бы видеть более новостей, но здесь выбор в сочинениях очень строг». Впадая снова в сатирический тон, Крылов так формулирует предъявляемые театальной дирекцией требования к авторам: «Во-первых, смысла и остроты не надобно; правила театральные совсем не нужны; берегитесь пуще всего нападать на пороки, для того что комедия, написанная на какой-нибудь порок, почитается здесь личностью; берегитесь также вмещать острых шуток в ваше сочинение, ибо здесь говорить умно на театре почитается противным благопристойности, а надобно, чтоб ваши действующие лица говорили так просто и не остро, как говорят пьяные или сумасшедшие; словом, возьмите в пример нынешнюю оперу и напишите ей подражание, тогда можете надеяться, что ее когда-нибудь представят, и вас театр включит в число своих авторов, а публика — в число мучителей, наводящих ей зевоту».²⁵

Только в этой заключительной фразе и приоткрывает Крылов смысл своей критической статьи-письма; он выступает против насаждавшегося екатерининским правительством официального бес- содержательного искусства. Крылов обвинял в падении драматического искусства всю театральную политику Екатерины, лице- мерные слова которой о том, что «театр есть народная школа» и что она будет отвечать перед богом, если не возьмет руковод- ства этой «школой» в свои руки, были хорошо известны и па- мятны всем ее современникам, интересовавшимся театральными делами.

Если, уяснив позицию Крылова в этом вопросе, перечитать вновь его рецензию на комическую оперу, то станут понятными нескрываемое раздражение автора, его враждебность к идил- лическому изображению жизни крепостных, его неприязнь к кар- рикатурному и пошлому содержанию рассмотренной пьесы. И, может быть, именно как реакция против слащавой приглаго- ленности и жеманной лощенности оперы возникает грубый и пред- намеренно «неэстетический» язык крыловской рецензии: «де- вушка <...> потрафила на вкус», «она кричит во все горло», «поет, не жалея своего горла», «пока не околет с голоду», «под- липало муз» и т. д.

Сравнив дифирамбы «северной стране», которыми началось это письмо, с уничтожающей оценкой проводимой в ней театраль- ной политики, мы сможем полностью оценить смелость молодого сатирика.

Рецензия Крылова как бы подводит итог истории комической оперы в 1780-е годы. Жанр этот продолжал существовать и в сле- дующее десятилетие, и гораздо позднее, сомкнувшись в начале XIX в. с возникшим в десятые годы нового столетия жанром

²⁵ Там же, с. 251.

водевиля. Но все основное в комической опере было сделано и сказано в 1770-е и 1780-е годы. Лишь «Американцы» Крылова, изданные в 1800 г., но написанные еще в конце 1780-х годов, представляют интерес; однако эта пьеса только хронологически является комической оперой конца XVIII в., а по существу это произведение 1780-х годов.

4

В 1780-е годы появляются довольно многочисленные комедии, разрабатывающие темы, не затронутые в «Недоросле» Фонвизина, но представляющие значительный общественный интерес. Среди этих комедий, объединяемых по признаку тематическому, можно выделить две основные группы: это пьесы о купцах и пьесы об «игроках».

В драматических произведениях 1750-х и 1760-х годов купец, точнее, купец-ростовщик, являлся эпизодическим персонажем. В 1770-х годах купец уже становится одним из основных («Лжец», 1774), а в некоторых пьесах и главным действующим лицом («Подражатель», 1779). С 1780 г. появляется ряд пьес, в которых само действие происходит в купеческой среде. При этом любопытно, что все эти комедии приходятся только на 1780-е годы, а уже в 1790-е годы новых комедий с аналогичной тематикой мы не встречаем; во всяком случае не встречаем сколько-нибудь значительных произведений, вплоть до «Сидельца» П. А. Плавильщикова (1803).²⁶

Комедии (и комические оперы) с купеческой тематикой условно можно разделить на две группы: обличительные и нравоучительные.

Характерной чертой комедий первой группы является то, что в них одновременно обличаются и купеческие, и подьяческие плутни. Так, в «Купецкой компании» О. Чернявского (М., 1780; изд. 2-е. М., 1786) больше обличается секретарь Лицемеров, сватающийся к дочери купца Анкудина Простякова, но попутно здесь говорится и о том, что купцы дают деньги в рост под залог живых людей (рассказ крепостной девки Хавроньи — явл. 5) и что в купеческих семьях процветает безнравственность (монолог той же Хавроньи — явл. 19) и т. д.

Обличение О. Чернявского неглубоко. Скорее даже задачей автора было показать зрителям и читателям большую порядочность купцов по сравнению с жуликами-подьячими. Как в большинстве комедий XVIII в., идея произведения обнажено формулируется в «Купецкой компании» в последних, заключительных словах пьесы. Анкудин Простяков, который готов был пород-

²⁶ Впрочем, «Санкт-Петербургский гостинный двор» М. А. Матинского выдержал в 1790-е годы три издания (1791, 1792 и 1799).

ниться с магистратским секретарем Лицемеровым, подьячим-шеголом, под влиянием убеждений купца Чистосердова и рассказа своего брата Василия Простякова, обобранного отцом секретаря Лицемерова, отказывает жениху в руке своей дочери и произносит сентенцию: «Надо помнить, что не тот благороден, кто чин благородный имеет, но тот, кто имеет дух благородный и живет добродетельно» (явл. 26).

О причинах, заставивших Анкудина стремиться к заключению брака его дочери с Лицемеровым, говорит он сам Чистосердову: «Как быть! <...> я твоего совета, Михайлыч, прошу; помилуй, скажи, что делать, больше на чин-от прельстился. Подумал, на наши деньги может он на свое имя купить вотчину; так и мы попользуемся, пока живы; вот для чего и поспешил-то» (явл. 22).

О. Чернявский показывает, что план Анкудина Простякова не был чем-то исключительным; в том же явлении Чистосердов передает историю московского купца Скородумова, который тоже выдал дочь замуж за секретаря, говоря: «Вить нам нельзя деревень покупать, так хоть под его именем владеть будем».

В следующем году после появления «Купецкой компании» О. Чернявского была играна (но лишь через десять лет напечатана) комическая опера М. А. Матинского «Санкт-Петербургский гостиный двор».²⁷ Здесь, говоря словами Чернявского, тоже «купец с секретарем судится». Мир купцов-ростовщиков Сквалыгинных и приказных Крючкодеев показан в этой пьесе гораздо более резко, чем в «Купецкой компании», хотя между обеими пьесами есть много общего. Эта опера Матинского²⁸ из всех приписываемых ему оригинальных произведений представляет наибольший интерес; она имела большой успех у публики. По поводу этого произведения «Драматический словарь» сообщал следующее: «Гостиный двор. Опера комическая в трех действиях, сочинена на российском языке путешествующим в Италии крепостным человеком графа Ягужинского Матинским и на музыку также им положена к крайнему удовольствию нашего времени. Успех сочинителя оной оперы, забавное зрелище и нарядной спектакль в российских древних нравах приносят честь сочинителю. Театр представляет, по обычаю российскому древнему, подьяческую нарядную свадьбу. Характер жениха играющий Московского российского театра актер г. Залышкин совершенно обращает на себя внимание публики, приносящий ей забавное зрелище. Часто сия пьеса представляется на российских театрах как в Санктпе-

²⁷ Принятая в литературе дата первой постановки этой оперы — 26 декабря 1779 г. — взята из «Хроники русского театра» (М., 1883) И. Носова, не заслуживающей в отношении дат никакого доверия. Сам Матинский в предисловии к пьесе «Как поживешь, так и прослынешь» (1792) указывает, что его опера «Санкт-Петербургский гостиный двор» была поставлена «лет за десять перед сим», т. е. около 1782 г.

²⁸ О Матинском см.: Берков П. Н. К биографии Михаила Алексеевича Матинского. — В кн.: XVIII век, сб. 3. М.—Л., 1959, с. 493—496.

тербурге, так и в Москве, Когда в первый раз отдана была на театр сочинителем в Санктпетербурге содержанию вольного театра Книперу, то была представлена раз до пятнадцати сряду, и никакая пьеса не дала ему столько прибитка, как она». ²⁹

По своей идейной направленности «Санкт-Петербургский гостинный двор» значительно уступает, например, «Мельнику» Аблесимова. Матинский хотя и осмеивает купца Сквалыгина и подьячего Крючкодея, однако целью его является отнюдь не критика буржуазии в целом, а создание образов честных и порядочных купцов. Главным отрицательным героям, Сквалыгину и Крючкодею, противопоставлен эпизодический, но в идейном смысле центральный герой — молодой, образованный и необыкновенно корректный купец Хвалимов. Мужик, представляющий в опере Матинского также эпизодическое лицо, изображен скорее в забавных, чем в сочувственных тонах. Речь его построена как диалектная, но, очевидно, Матинский, уроженец подмосковного села Павловского, имел смутные представления о крестьянских диалектах, и поэтому у него смешаны самые различные признаки: наряду с аканьем встречается оканье, с цоканьем и дзеканьем — произнесение твердого «ц» («турбацыл», «докасцук» — д. I, явл. 7; «турбацциль» — д. III, явл. 10); в «арии» мужика «Ехал я уличей вместе с обозом» в то же время встречается совсем литературная рифма — «шел» и «глядел» (даже не «глядзел»).

Вместе с тем фольклорный колорит «Санкт-Петербургского гостинного двора» говорит о том, что Матинский хорошо знал, понимал и ценил народную поэзию, так же как хорошо знал он и жизнь купцов. Все это и снискало успех его комической опере.

Законен вопрос о том, почему в обличительную в целом пьесу включены многочисленные свадебные песни. По-видимому, Матинский в данном случае не шел по пути «украшения» своей комической оперы; дело в том, что на фоне чудесных, поэтичных народных песен становится еще более отвратительной и отталкивающей гнусность Сквалыгина и Крючкодея. Эффект, получающийся от сопоставления и противопоставления фольклорной и нравоописательно-обличительной линий в этой пьесе, несомненно был вовсе не случайным.

Другую группу комедий с купеческой тематикой представляют пьесы о купце, отрывающемся от своего класса и стремящемся стать дворянином.

Подобную тему можно было освещать с двух позиций: с дворянской, осуждающей богатых выскочек, грубых, невежественных и смешных своим обезьянничаньем, и с купеческой, противопоставляющей своим классовым отщепенцам идеальных купцов, умеющих соединить новое послепетровское образование с верностью своему классу и своей профессии.

²⁹ Драматический словарь, с. 38—40.

Первый аспект в разработке названной темы нашел отражение в комедии «Дворянящийся купец» (1780) В. П. Колычева (1736—1794),³⁰ второй — в анонимных комедиях «Перемена в нравах» и «Обман на обман, или Неудачный развод». Все три комедии не лишены занимательности и живости. Чувствуется, что за ними стоял злободневный вопрос тогдашней современности, что подобные пьесы вызывали интерес у современников и служили предметом размышлений и суждений.

Оставляя в стороне сюжетное сходство всех трех комедий (их схема несложна: глупый герой разорен и наказан), мы остановимся на общем для всех них мотиве — на освещении вопроса о значении купечества в государственной жизни.

Так, в пьесе В. П. Колычева благоразумный и полный собственного достоинства Здравомыслов говорит о купцах: «Всякой благоразумной человек знает, что они столь же нужны в государстве, как и дворяне <...> Дворяне и купцы — равные граждане и равно полезны. Дворяне защищают отечество их жизнью и несут труды при отправлении дел государственных внутренних и внешних и награждаются за то чинами и деревнями. Купцы имеют право торговли; покровительствуемые правительством, отправляют оную с пользою государству и сами обогащаются. Мы не имеем преимуществ дворянских <...> а дворяне не имеют наших, но все части народа так связаны, что одна без другой обойтись не может. Ни всем дворянами, ни всем купцами быть не можно, но все равно полезны и важны» (д. III, явл. 5).

Совершенно аналогичные рассуждения находим мы в «Перемене в нравах» (М., 1789), где «дворянящийся купец» Богатов беседует со своим дядей Добронравовым и называет купцов подлецами. Добронравов отвечает: «Что ж, ты считаешь купца подлецом, так ты в этом очень ошибаешься; знай, что ни купец, ни земледелец не есть подлецы; правда, дворяне имеют пред ними преимущество, но и они также равно нужны отечеству, как и дворяне; можно еще сказать, что купечество есть такой источник, который обогащает государство. Подлецы, сударь, есть только те,

³⁰ О нем см.: Барон Б[оде]-К[олычев] М. Л. Боярский род Колычевых. М., 1886, с. 345—346. Здесь на основании архива писателя устанавливается принадлежность его перу, кроме известных и напечатанных в «Театре В. К.» (М., 1781) пьес «Дворянящийся купец», «Развратность, исправляемая благомыслием» и «Бедство, произведенное страстью», еще трех комедий: «Два сильфа» (см.: Всеволодский-Гернгросс В. Библиографический и хронологический указатель материалов по истории театра в России в XVII и XVIII вв.— В кн.: Сборник Историко-театральной секции, т. I. Пг., 1918, отд. VII, с. 18), «Несчастной» и «Деревенский колдун», вольный перевод в стихах из Руссо (там же, с. 15 — под названием «Ворожей деревенский»). Р.-А. Мозер (Mooser R.-A. Opéras, intermezzos, ballets... , p. 39) приписывает этот перевод В. И. Майкову, а А. С. Рабинович (Русская опера до Глинки, с. 180) считает автора неустановленным. О В. П. Колычеве см. также: Голомбиевский А. А. «Святая могила». Биографические заметки о С. В. Колычеве. — Русский архив, 1904, т. III, с. 565—568.

которые бесполезны своему отечеству и служат в тягость всему свету» (д. I, явл. 4).

В «Обмане на обман» нет столь отчетливо выраженных воззрений на роль купечества в государстве, но в общем и эта пьеса близка к данному кругу вопросов; поэтому мы позволим себе не останавливаться на ней подробнее.

В «Перемене в нравах» уделено некоторое внимание крестьянскому вопросу. Беседуют купец Добронравов и граф Беглоумов, мнимый друг Богатова, героя пьесы, стремящийся во всем следовать моде:

Добронравов. Вить на это, сударь! я думаю, потребно великое число денег?

Граф. А деревни-та что? положим побольше оброку на мужиков, так и деньги есть.

Добронравов. Ну если бедные крестьяне не в состоянии давать большого оброку?

Граф. Так их продать, о чем думать-та?

(Д. I, явл. 7)

Разговор Добронравова с графом Беглоумовым продолжается довольно долго, а когда граф уходит, Добронравов подводит итог своим размышлениям о молодых дворянах, которые «идут в отставку вить не для того, чтоб стараться о наблюдении экономии и о приумножении хлебопашества». «Нет, — говорит Добронравов, — совсем не за тем; хотя они и ездят иногда в деревню, но это только для того, чтобы поездить там с охотою, собрать с мужиков побольше оброку и разорить их до основания. Это крайне достойно сожаления, что мужички для их же прибытку трудятся до кровавого поту и истощают все свои силы, но со всем тем суть жертвою их роскоши. Когда же видят, что мужики пришли в упадок, продают их тотчас» (д. I, явл. 8).

Приведенный отрывок говорит об известной симпатии автора комедии «Перемена в нравах» к крестьянам, но осуждаются дворяне не за их крепостнические нравы, а за безрассудное мотовство. Сочувственное изображение автором тяжелого положения «бедных мужичков» является аргументом не против крепостного права, а против крепостников-мотов.

Как и В. П. Колычев и анонимный автор комедии «Обман на обман», автор «Перемены в нравах» придерживается теории «общественной гармонии», проповедовавшейся Екатериной II, утверждавшей во «Всякой всячине», что нельзя нарушать сложившихся социальных отношений и что надо помнить «истину неоспоримую и жить спокойно: все вы не можете быть один без другого, все вы есте члены одного тела».

Купеческая тема нашла свое отражение и в комической опере 1780-х годов. Примером этого может служить пьеса Я. Б. Княжнина «Сбитенщик» (1783),³¹ представляющая собой совершенно

³¹ Княжнин Я. Собр. соч., т. III. СПб., 1787, с. 185—298.

лишенную политической направленности переделку знаменитой пьесы Бомарше «Севильский цирюльник».

Действие «Сбитенщика» перенесено в купеческую среду. Бартоло из пьесы Бомарше превратился у Княжнина в купца Волдырева, о котором афиша сообщает: «купец, переселившийся в Петербург из другого города, где он назывался Макеем». Розина Бомарше заменена Пашей, являющейся, согласно афише, «дочерью другого купца, под опекою Волдырева, который в нее влюблен и хочет на ней жениться». Вместо графа Альмавивы действует офицер Извед. Ловкий Фигаро заменен сбитенщиком Степаном, главным героем пьесы. Отсутствуют параллели к образам дон Базилио и Марселины, но зато введены русские персонажи: Фаддей и Власьева, работники Волдырева, а также некий Болтай, о котором словоохотливая афиша извещает: «отставной офицер, сын секретаря того же города, откуда Волдырев, влюбленный также в Пашу и знакомый с Волдыревым, не зная, что он переименовал имя Макея».

Как и некоторые уже рассмотренные выше пьесы, «Сбитенщик» направлен против купцов, стремящихся «одворяниться». Волдырев рассказывает о причинах, заставивших его покинуть родной город: опасаясь холостого судьи, преследующего его воспитанницу Пашеньку (а с судьей «можно ли бороться?»), Макей переехал в Петербург.

В основных чертах сюжет сохранен, и все внимание драматурга сосредоточено на том, чтоб придать комической опере как можно больше забавности. Для этого работнику Фаддею и работнице Власьева приданы глупость и жадность к деньгам, и на этих их свойствах построен ряд более или менее смешных сцен. Той же цели служит введение третьего соперника, Болтая, а также перемена Макеем своего имени на фамилию Волдырев. Он рассказывает о себе: «... к старинному имени приклеил новое прозвание, которое, по обычаю протчей нашей братьи охотников дворяниться, кончится на ов. А со временем постараюсь достать офицерский или и выше чин, чтобы ходить с темляком и в шарфе». Насмешливый Степан возражает на это Волдыреву: «Ну, ну, кстати ли это твоему толстому брюху, твоему плоскому широкому лицу? Не лучше ли быть полезным купцом, нежели, сделавшись офицером, не быть ни тем, ни другим и стать из чего-нибудь ни то ни се, то есть, как у нас говорят, произвести себя в так» (д. I, явл. 6).

«Сбитенщик» Княжнина, благодаря ли удачной игре актера Черникова, о которой с похвалой упоминает «Драматический словарь» (Черников играл сбитенщика Степана), благодаря ли музыке придворного музыканта Бюлана, пользовался значительным успехом. Опера вызвала продолжения в виде «Свадьбы господина Волдырева» В. А. Левшина (1793) и оперы «Мельник и сбитенщик — соперники» П. А. Плавильщикова (1794).

Вторую тематическую группу среди комедий 1780-х годов образуют пьесы об «игроках».

Тема «игрока» имела в России давнюю традицию и в повествовательной, и в публицистической, и в драматической литературе. О «зернщиках» и «тавлейщиках» много упоминаний находится в сатирических произведениях XVII в. В драматической литературе впервые тема эта была затронута в «Комедии-притче о блудном сыне» Симеона Полоцкого. Введение в обиход карточной игры в петровское время и сильное увлечение ею в последующие десятилетия сделали особенно злободневной тему «игрока». Затрагивалась эта тема и в ряде переводных пьес.³² Во времена Екатерины карточная игра сделалась бичом дворянского общества: появились игорные дома, шулеры, крапленные колоды и т. д.; множество дворянских молодых и немолодых игроков обоего пола проигрывали колоссальные состояния; именно картежники-дворяне первые стали продавать крепостных без земли, ставить живых людей на карту.³³ Поэтому в сатирической литературе тема «игрока» не переставала быть все время актуальной.

В середине 1760-х годов мы встречаем первое более или менее подробное описание мира игроков, притом удивительно реалистически сделанное. Оно находится в предисловии к пьесе В. И. Лукина «Мот, любовь исправленный».³⁴

Через семнадцать лет после появления предисловия Лукина, 26 декабря 1782 г., на сцене Вольного (Публичного) российского театра, содержавшегося в то время актером И. А. Дмитриевским и К. Книппером, была поставлена пьеса П. С. Батурина «Игроки». В следующем году она вышла под заглавием «Сговор» (СПб., 1783).³⁵ Пьесе предпослано очень интересное предисловие.

Автор указывает в «Предуведомлении»,³⁶ что пьеса имеет отчасти автобиографический характер: «Признаться должен, что я, будучи сам в числе отменно несчастных игроков, никого другого хотел представить в проигравшемся одном игроке, как самого себя».

В другом месте того же «Предуведомления» автор касается сделанных ему упреков «относительно до низкости некоторых слов одного глупого в сей комедии слуги». Защищая свое право давать слуге отвечающие уровню его понятий слова, автор говорит, что и раньше в русских драматических произведениях были подобные случаи. «Но, — продолжает он, — как у нас прежде кабели³⁷ никогда не бывало, то и принималось все без опровержения. Это только по особой странности, прилепляющейся ко мне

³² Всеволодский-Гернгросс В. Н. Библиографический и хронологический указатель... с. 24—26 (под словами «Жуор» и «Игрок»).

³³ Пыляев М. И. Азартные игры в старину. — В кн.: Пыляев М. И. Старое житье. Изд. 2-е. СПб., 1897, с. 23—32.

³⁴ Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Сочинения и переводы. Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1868, с. 7—10.

³⁵ Перепечатано: Российский театр, 1789, ч. XXIX, с. 5—92.

³⁶ Там же, с. III—X.

³⁷ Кабаль — козни, интриганство.

чрез целый мой век, что в Российском театре показалось первое явление сего для нас феномена».

По живости изображения, по интересу, который возбуждает впервые выводимый на сцену мир игроков с их своеобразным языком, приметами, жупническими приемами, по свежести бытовых подробностей «Сговор» должен быть признан одной из лучших комедий 1780-х годов.

В данной комедии использован конкретный материал, взятый из действительности. Выше было приведено признание автора в том, что в лице одного проигравшегося игрока он изобразил самого себя. В другом месте «Предупреждения» автор жалуется на то, что те самые люди, «которых даже слова суть помещены» в этой комедии, возглавили интригу против него во время представления пьесы. Он считает нужным дать объяснения «касательно нареkania во изображении сходствия действующих <...> лиц с некоторыми особами». Объяснения эти таковы, что не оставляют сомнений в обоснованности соответствующих «нареканий».

Все сказанное позволяет утверждать, что в «Сговоре» перед нами комедия с реально-бытовым, даже памфлетным содержанием. Портретен и памфлетен главный герой комедии Булдырхин, «картошной патриарх», как называет его один из персонажей пьесы (д. I, явл. 9). По-видимому, разговоры за и против карточной игры, составляющие как раз самую суть пьесы, воспроизводили реальные споры тех лет.

Интрига в пьесе такова. «Картошной патриарх» Булдырхин, часто бывающий у некоего Домоседова, у которого собираются игроки, мельком увидел Милену, племянницу Домоседова, недавно вернувшуюся домой из монастыря (т. е. из института при Смольном монастыре), где она воспитывалась; Булдырхин вообразил, что влюбился в Милену, которой и пишет об этом письмо. Милену любит порядочного, хорошо воспитанного юношу Драгима; поэтому она велит своей служанке Дуне вернуть письмо слуге Булдырхина. Но Дуня со своим «любовником» Парфеном, слугой Драгима, решают одурачить Булдырхина с тем, чтобы нажиться за его счет; они передают Булдырхину, что Милену назначила ему свидание. На самом деле вместо Милены на свидание является переодетый Парфен, который выманивает у Булдырхина деньги и подарки. Домоседов сперва соглашается выдать племянницу замуж за Булдырхина, поверив словам последнего о любви к нему Милены; но когда Драгим, влюбленный в Милену, рассказывает ему о проделке слуг и о том, что Милену любит не Булдырхина, а его, Драгима, Домоседов становится на сторону молодых людей и решает потешиться над самонадеянным, глупым и грубым Булдырхиным. В присутствии многочисленных гостей-игроков Булдырхин делает предложение Милене, которая отказывает ему, а когда он начинает упрекать ее в перемене отношения к нему после свидания, Домоседов вызывает Дуню и Парфена, раскрывающих свои плутни. Булдырхин осмеян,

Драгим и Милена получают согласие Домоседова на брак, а Дуне и Парфену прощают их злую и небескорыстную шутку.

Стремясь показать, какое зло несет с собой карточная игра, автор включает в пьесу разговоры на эту тему действующих лиц. Драгим, который не любит играть в карты, но вынужден прикинуться игроком, чтобы познакомиться с дядей Милены, особенно нападает на карточную игру; ему возражает его старший по возрасту приятель Добромыслов:

Добромыслов. А я бы тебе советовал более к ней прилежать: ты не богат; а игрою с рассуждением можешь сделать счастье.

Драгим. Нет, я не льщусь найти этой дорогой счастья; притом же я имею об игре особенное мнение, которое меня отвлекает от прилежания к ней. Между нами сказать, игра не что иное, как орудие разорения знаменитой части общества, претерпевающей от нея следствии боле или мене плачевные.

Добромыслов. Нет, ты не очень справедливо об игре рассуждаешь.

Драгим. Кажется, я о ней довольно размышлял, и действия, происходящие от ней, примечал. Состояние несчастного игрока ни с чем сравниться не может: печаль, грусть, раскаяние, надежда и отчаяние смущают ежечасно дух его; время его тщетно протекает; разум ослабевает. Если же когда счастье ему и полагается, то, помышляя, что бы он мог еще более выиграть, никогда полным удовольствием не наслаждается, напротив, когда проигрывает, печаль более меры его проигрыша ему прискорбна, и при редких его выигрышах никогда не истребляется, от чего сокращаются дни его, которые бы без игры могли быть или продолжительны или спокойны.

(Д. II, явл. 8)

В другом месте Драгим беседует с Миленой опять-таки по поводу карт. Милена тоже не любит карточной игры и посещает ее в угоду своему дяде Домоседову. Поэтому между беседующими полное единогласие в этом вопросе. Однако особый интерес представляет то место, в котором Драгим рисует душевное и физическое состояние игрока-женщины во время азартной игры. Эта картина является дополнением и параллелью к изображению игрока-мужчины, которое дал Лукин в предисловии к «Моту, любовию исправленному».

Вот что говорит Драгим Милене по поводу карточных игроков-женщин: «Если бы вы знали, как игра с красотою несогласна, вы бы еще более ее возненавидели. Я часто со удивлением примечал, как одна карта может обезобразить наипрекраснейшее лице женщины: от этой несчастной карты тень³⁸ ее, подобная розам, поблекнет; блеск глаз потускнеет, приятности, окружающие уста, черты, украшающие весь образ ее, словом, все прелести, которые минуту прежде делали ее приятнейшим творением естества, испугавшись, ее оставляют; а гнев, досада, злость, заступя их место, представляют ее наигнуснейшею фуриею» (д. II, явл. 9).

Среди аргументов действующих лиц комедии против карточной игры, однако, нет одного и притом важнейшего: чудовищности

³⁸ Тень — цвет лица (от франц. teint).

игры в карты на живых людей, крепостных крестьян. Цензурные условия 1780-х годов не позволяли прямо касаться этой темы.

Проблема, рассматривавшаяся в комедии «Сговор», была для своего времени важной и злободневной. Поэтому пьеса, как явствует из «Предупреждения», вызвала много споров. «Хотя сия безделка, — пишет автор, — была сделана для мгновенной шутки, а не прочного увеселения, потому и не заслуживает отменного внимания; но, понеже представление ее произвело много критики и от некоторых особ мне нареkania, для того почитаю за долг способом сего издания учинить почтеннейшую публику моим судиею, предав себя на ее благорассуждение. Я не скрываю себе, чтобы ко всеобщей ее апробации не представлялись великие или, лучше сказать, непреоборимые препоны. Каким образом может быть угодна комедия, в коей порицаются не игроки, но сама игра, учинившаяся столь нужною бытию человеческому, что без нее многие не только друг дружке, но и сами бы себе были в тягость? Она нас предохраняет от двух несносных зол для человечества: скуки и праздности; потому всегда погибнет то сочинение, в котором касаться будет до опровержения жертвы, воздаваемой картам».

Мы были бы лишены возможности более определенно сказать что-либо об авторе «Сговора» и о творческой истории этой комедии, если бы случайно не сохранилась часть мемуаров П. С. Батурина.

Пафнутий Сергеевич Батурина (около 1740—1803) обладал недурными литературными способностями, интересовался театром, сочинил философский трактат «Исследование книги о заблуждениях и истине» (1790),³⁹ в последнее время привлечший внимание советских философов, и несколько комедий, из которых сохранились только «Игроки» («Сговор»). Батурина был одним из видных театральных деятелей в Калуге, напечатал в издававшемся Екатериной II «Собеседнике любителей российского слова» любопытную критическую статью. Автобиографические записки Батурина, лишь частично сохранившиеся и опубликованные Б. Л. Модзалевским, представляют особенный интерес.⁴⁰ Из этих записок явствует, что Батурина был передовым человеком, сочувствовал крепостным и по мере своих возможностей (он был одно время судьей) отстаивал их интересы.

Из записок Батурина выясняется, что комедию «Сговор» он написал с целью высмеять одного из своих недоброжелателей, некоего Д., о котором мемуарист сообщает, что тот был «полукалмык» и профессиональный игрок в карты. Возможно, что это

³⁹ Перепечатано в кн.: Избранные произведения русских мыслителей второй половины XVIII века, т. II. М., 1952, с. 393—532. Взгляды Батурина рассмотрены в предпосланной этому изданию статье И. Я. Щипанова.

⁴⁰ Записки Батурина напечатаны в журнале «Голос минувшего» (1918, № 1—3, с. 44—78; № 4—6, с. 173—210; № 7—9, с. 99—132). О роли Батурина в истории театра в Калуге см.: Бедлинский К. Калужский театр. — В кн.: 175 лет Калужского театра. Калуга, 1952, с. 57—58.

лицо — тот же самый калмык, известный игрок, о котором до нас дошли сведения от историков азартных игр в России.⁴¹

Самое интересное в комедии Батурина это то, что в ней бытопись совершенно заслонила проблемы изображения «характера» «игрока».

Что затронутая Батуриным тема была немаловажной в представлении людей конца XVIII и начала XIX в., свидетельствует успех, выпавший на долю более чем посредственной комедии в стихах «Преступник от игры, или Братом проданная сестра», написанной Д. В. Ефимьевым⁴² и выдержавшей четыре издания (1790, 1793, 1812, 1821).

Эта пьеса, впервые поставленная 27 августа 1788 г., скорее «слезная драма», чем комедия. Действие происходит в Петербурге, в доме пехотного офицера Безрассудова, проигравшегося в пух. Он продает некоему Честону сестру Прелесту, выдав ее за крепостную воспитанницу своей матери. Честон, видевший в Москве Прелесту, влюбился в нее; когда же обнаруживается, что купленная им крепостная — Прелеста, Честон уничтожает купчую, посылает вдогонку за уехавшим в Крым на войну Безрассудовым. Разъяренный ложными сведениями о неблагоприятных поступках Честона, Безрассудов возвращается и готов понести наказание за свое поведение. Но тут выясняется истинное положение вещей, Честон уплачивает долги Безрассудова и женится на Прелесте. Безрассудов исправляется и бросает игру.

Ни одной живой, свежей и интересной мысли, ни одного сколько-нибудь занимательного положения нельзя найти в этой натянутой, ходоульной пьесе. Все в ней неестественно и неправдоподобно: и то, что Прелеста, живя в одной квартире с братом, умудряется целый месяц не видеться с ним; и то, что Честон покупает Прелесту как крепостную девушку, тогда как встречался с ней в Москве в светском кругу; и то, что покупка не оформляется юридически (Безрассудов, получив деньги за Прелесту, немедленно уезжает); и то, что Честон уничтожает купчую, неизвестно откуда появившуюся и каким образом попавшую к нему, и т. д., и т. д.

Чем же нравилась эта пьеса публике? Что вызвало ее троекратное издание? Благоволение ли, высказанное этой пьесе и ее автору Екатериной II? Или отдельные удачные, по мнению П. А. Вязем-

⁴¹ Шубинский С. Н. Собрание анекдотов о князе Г. А. Потемкине-Таврическом. СПб., 1867, с. 23; Пыляев М. И. Азартные игры в старину, с. 26—27; Михневич В. О. История карточной игры на Руси. — Исторический вестник, 1901, март, с. 996; Денисюк Н. Из истории азарта на Западе и у нас. — Наша старина, 1916, № 9—10, с. 711.

⁴² Дмитрий Владимирович Ефимьев (1768—1804), полковник артиллерии, воспитывался в Сухопутном кадетском корпусе, затем служил в Военной коллегии. Ему принадлежат, кроме названной комедии, пьесы «Следствие братом проданной сестры» и «Вояжор, или Воспитание без успеха». Две последние пьесы имели успех, но напечатаны не были, и рукописи их неизвестны. О «Вояжоре» с похвалой упоминает Н. А. Добролюбов (Собр. соч. в 9 томах, т. I. М.—Л., 1961, с. 276).

ского, стихи? Трудно ответить на этот вопрос. Можно лишь предположить, что пьеса, в которой шла речь о торговле живыми людьми, привлекала своим мелодраматизмом. Белинский в «Литературных мечтаниях» иронически вспомнил о Ефимьеве, «некогда почитавшемся хорошим драматургом, но теперь, увы! совершенно забытом, несмотря на то, что и сам почтенный Николай Иванович Греч не отказывал ему в некоторых будто бы достоинствах».⁴³

5

Анализ ряда комедий 1780-х годов позволяет проследить, как отразилась в этом жанре борьба разных литературно-общественных группировок на новом этапе. По-прежнему можно наметить два основных направления в развитии комедии: пьесы правительственной ориентации и противостоящие им, политически острые, обличительные произведения. Однако четко разграничить эти направления далеко не всегда возможно. К идейным разногласиям нередко примешивалась полемика, возникавшая между литературными противниками.

Сложной и противоречивой оказалась позиция Я. Б. Княжнина, автора комедий «Хвастун» и «Чудаки».

Источником комедии «Хвастун»⁴⁴ была пьеса Брюйеса «Важный», посвященная борьбе с дворянским чванством. Княжнин совершенно русифицировал использованный им материал: общая морализаторская тенденция французского автора заменяется у него другой, значительно более актуальной в русских условиях. Верхолет, главное действующее лицо «Хвастуна», это не просто тщеславный и хвастливый человек. В сложных цензурных условиях 1780-х годов Княжнин написал обличительную пьесу против придворного фаворитизма, против «случайных» людей, калейдоскопически быстро сменявшихся в эти годы при старевшей уже Екатерине.

Построение сюжета в «Хвастуне» не выдерживает никакой критики. В самом деле, если Верхолет — только патологический лжец, хвастун, если он вовсе не бывает при дворе, вопреки тому, что твердят и он сам, и все вокруг него, то как могут Чванкина и особенно купцы, дающие ему в долг товары, верить его самозванству. Поэтому Честон, «разоблачающий» хвастуна Верхолета, — искусственно введенный персонаж, необходимый для развязки пьесы. Общественно-политическое, в известной мере и художественное значение данной комедии заключается в том, что при строгих требованиях театральной цензуры своего времени Княжнин

⁴³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. I, с. 53.

⁴⁴ Текст комедии и комментарии к ней см. в кн.: Княжнин Я. Б. Избр. произв. Вступит. статья, подготовка текста и примеч. Л. И. Кулаковой. Л., 1961 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 305—427, 737—738.

сумел показать живые картины быта кратковременных фаворитов, эфемерных «случайных людей», «калифов на час».

В советском литературоведении уже отмечалась направленность «Хвастуна» против фаворитизма (Б. В. Нейман, Л. Г. Бараг, Д. Д. Благой и Л. И. Кулакова). Действительно, Верхолет — это не только хвастун, но и карикатура на очередного фаворита императрицы; это «хвастун» для театральной цензуры и для отвода глаз, а по существу это один из множества людей, неожиданно внесенных по капризу Екатерины наверх и также неожиданно потерявших свое мимолетное значение. Поэтому в комедии Княжнина наряду со сценами, в которых Верхолет «только хвастун» (эти сцены, подчеркиваем, введены, видимо, для цензуры), есть другие, в которых он уже не самозванец, а настоящий «случайный человек». Такова, например, сцена в 4-м явлении II действия, когда выходит Верхолет, окруженный толпою лакеев, скороходов, «гейдуков», и держит в руках пук бумаг. Среди этих рассматриваемых им документов есть просьба какого-то поэта, который пишет о себе следующее:

... Я разными стихами
Лет сорок всем служу; вельможей тешу, двор;
Я старе всех теперь в России стихотвор;
А старшинство мое другие отнимают
И более меня уж нравиться дерзают.
Нельзя ли, государь, мне выходить указ,
Чтоб мне лишь одному принадлежал Парнас.

А. Д. Галахов склонен был видеть в данном поэте не конкретное лицо, а обобщение.⁴⁵ Может быть, правильнее было бы предположить, что в данном случае Княжнин сводил счеты с кем-то из поэтов старшего поколения.

Относительно второго прошения, читаемого Верхолетом (оно подано каким-то иностранным прожектором, требующим за свои важные проекты сто тысяч рублей вперед), тот же А. Д. Галахов утверждал, что здесь имелся в виду французский писатель-экономист Мерсье де ла Ривьер, который, напомним, был осмеян также и Екатериной в «Передней знатного боярина».

Любопытно, кстати, отметить, что литературоведы, поддерживающие точку зрения, согласно которой герой пьесы «только хвастун», не видят противоречия в том, что «самозванному» графу Верхолету почему-то подают прошения танцор, желающий стать судьей, престарелый поэт и заезжий прожектор-авантюрист.

Комедия Княжнина «Хвастун», несмотря на все ее сюжетные условности и несообразности, все же должна быть причислена к заметным явлениям русской комедии 1780-х годов. Здесь Княжнин близок к тому кругу политических вопросов, которые он в те же годы разрабатывал в лучших своих трагедиях — «Ольга»

⁴⁵ Галахов А. Д. История русской словесности древней и новой, ч. II. Изд. 2-е. СПб., 1886, с. 219.

и «Вадим Новгородский», где он выступает против самодержавия, если не вообще, то во всяком случае против самодержавия в том отвратительном виде, в каком оно существовало в те годы в России.

Иной характер имеет комедия «Чудаки». ⁴⁶ Она была напечатана после смерти автора в 1793 г. В «Сочинениях» Княжнина, изданных в 1787 г., «Чудаков» еще не было; следовательно, комедия эта была написана между 1787 и 1791 г., годом смерти Княжнина. Может быть, следует обратить внимание на то, что в 7-м явлении V действия судья читает указ, датированный «тысяча семьсот и девяностым годом». Если эта дата находится в каком-то соответствии со временем написания комедии, то можно было бы утверждать, что «Чудаки» являются одним из последних произведений Княжнина. Во всяком случае эта пьеса была написана Княжнинным во время Французской буржуазной революции, возможно, после вызова его в Тайную канцелярию к «кнутобойце» Шешковскому.

Главное острие сатиры Княжнина обращено здесь против основных идей просветительской философии, против идеи равенства людей. Лентягин, проповедующий мысль, что «человек всегда другому равен» (д. I, явл. 2), и с радостью заявляющий:

... дома у себя растопчем предрассудки;
В тулупах, в колпаках мы век златой введем,
(д. V, явл. 11)

является, по мысли Княжнина, только «чудаком». Слуга Пролаз, морочащий в продолжение всей пьесы Лентягина и поддакивающий его «уравнительным» рассуждениям, в самом конце комедии так формулирует скептический замысел автора:

Окончив дело, я теперь смогу смеяться
Всем этим чудакам!.. Постой, постой, Пролаз!
И оберни-ка ты на всех свой строгий глаз,
А пуще на себя — не станешь забавляться:
Увидишь, ежели не слишком ты дурак,
Что всякой, много ли иль мало, но чудаки
И глупость, предстоя при каждого рожденьи,
Нам всем дурачиться дает благословенье.

«Чудак» Лентягин и Пролаз, из корыстных целей поддерживающий утопические в екатерининских условиях воззрения Лентягина, вот кто, по мнению Княжнина, являются носителями идей, написанных на знамени передовой мысли XVIII в.

Ради осмеяния «чудачества» Лентягиных Княжнин пренебрег логическим развитием сюжета комедии и допустил в ней вопиющие противоречия. Так, Лентягин, гордящийся своим демократическим происхождением, оказывается, если верить афише комедии, «недавно вышедшим в дворянство, весьма богатым и по-своему фи-

⁴⁶ Текст комедии и примечания к ней см. в кн.: Княжнин Я. Б. Избр. произв., с. 429—562, 738—742.

ловозствующим человеком». Непонятно, как согласовать проходящую через всю комедию неприязнь Лентягина к дворянам, к дворянским преимуществам, его рассуждения о равенстве людей с тем, что он недавно сам стал дворянином. То, что он был «весьма богатым человеком», как указывает афиша, наводит на мысль, что он купил это дворянство. Зачем оно ему при его «радикальных» взглядах? Мог ли принять дворянство такой человек, как Лентягин, если бы оно было пожаловано ему? Получил он его по службе? В комедии никаких разъяснений этого нет. Очевидно, «дворянство» Лентягина — условность, нужная для развития действия.

Пьеса «Чудаки» подводит нас вплотную к группе комедий 1780-х годов официозного толка. Основное ядро таких пьес составляли комедии Екатерины II, написанные в 1785—1787 гг. и позднее. Наиболее значительной из них является комедия «Обманщик», в которой в лице Калифалкжерстона высмеивается, по видимому, знаменитый авантюрист XVIII в. граф Калиостро (в самом деле, странное имя главного действующего лица образует не совсем точную анаграмму слов «граф Калиостро»). Вся эта группа комедий (кроме «Обманщика», еще «Шаман сибирский», «Обольщенный», «Семья, расстроенная осторожками и подозрениями» и др.) направлена против тех, кого в данный момент Екатерина считала своими важными политическими врагами — против масонов, пытавшихся, как ей было известно, подчинить своему влиянию наследника Павла.

К числу комедий-памфлетов Екатерины этих лет следует, по видимому, отнести и «Вопросителя», который был напечатан в XII части «Российского феатра» в 1786 г.

По нашему мнению, «Вопроситель» относится к 1783 г. и связан со знаменитыми «Вопросами сочинителю „Былей и небылиц“», напечатанными Фонвизиным в «Собеседнике любителей русского слова» и вызвавшими гнев Екатерины. «Вопроситель» был направлен против Фонвизина; рассерженная Екатерина называет Вестолоба, главного героя данной комедии, «посмешищем целого города», говорит, что он «всех <...> глупее и несноснее», что его «любопытство, в гнусной обратившись порок, до того его доводит, что он весь день проводит докучая всем, кто с ним ни встретится, вопросами своими». Объектом насмешки екатерининской пьесы являются «дурацкие его вопросы» (явл. 1).

Одновременно с этой пьесой была написана комедия княгини Е. Р. Дашковой «Тоисёков», вызванная теми же самыми «Вопросами» Фонвизина и опубликованная, подобно предыдущей пьесе, только в 1786 г. в XIX части «Российского феатра». В этой пьесе выведен «карактер нерешительного», под которым Дашкова и Екатерина подразумевали И. И. Шувалова. Последнего они считали вдохновителем фонвизинских «Вопросов». Комедия «Тоисёков» также малохудожественна, хотя образ старухи Решимовой нарисован довольно живо.

К комедиографам этого направления можно отнести Н. Ф. Эмина (1767—1824), сына известного писателя 1760-х годов Ф. А. Эмина. Н. Ф. Эмину принадлежат пьесы «Мнимый мудрец» (1786) и «Знатоки» (1788). Последняя посвящена «автору „Хвастуна“»; в этой комедии, как мы уже указывали выше, Эмин осмеивает «Бешеную семью» Крылова. Пьесы Н. Эмина совершенно лишены критического отношения к екатерининской действительности; напротив, первая комедия Эмина разрабатывает ту же тему и в том же самом направлении, что и «Обманщик» Екатерины (в тексте комедии Эмина «Обманщик» упоминается). В «Знатоках» среди лучших русских писателей называется также «писатель Самблина», т. е. Екатерина: в ее пьесе «Обманщик» герой, одурачиваемый Калифалкжерстоном, носит фамилию Самблин, и, следовательно, «писатель Самблина» должно значить «автор, создавший образ Самблина».

К перечисленным пьесам Княжнина, Екатерины II, Е. Р. Дашковой, Н. Эмина примыкает многочисленная группа аполитичных развлекательных «комедий интриги», таких как «Перстень» (1780) и «Нашла коса на камень» (1781) О. Козодавлева, «Неумышленные ошибки» А. Бухарского (1781), «Обмен шляп, или Благоразумием уничтоженное покушение» А. М. Крутицкого (1782), «Выдуманный клад» (1782) и «Влюбленный слепец» (1784) И. Я. Соколова, «Обманутый опекун» Н. С. Титова (1788) и др.

Среди этих бессодержательных и малохудожественных пьес особенно бездарны две — «Соседний праздник» (1783), повествующий о том, как приехавший из столицы в деревню вежливый, хорошо воспитанный молодой дворянин приглашает к себе на ужин своих деревенских соседей-помещиков,⁴⁷ и «Письмо, или Богатая невеста» (1788). В последней комедии «гвоздем» является то, что героиня пишет письмо молодому человеку, за которого она хочет выйти замуж; но женится он на ней не из-за письма, а потому что она — богатая невеста.

6

Малохудожественным драматическим произведениям официозного толка противостояли пьесы, в той или иной степени продолжавшие традиции русской обличительной комедии.

Среди комедиографов 1780-х годов, воспринявших по-своему художественные достижения «Недоросля» (Веревкин, Кропотов),

⁴⁷ Единственным логическим оправданием включения этой бессодержательной комедии в «Российский феатр» (вышедшей к тому же отдельным изданием в 1783 г.) может быть следующее: она представляет прямую противоположность рассмотренной нами выше комедии М. И. Прокудина-Горского «Самохвал»; в ней также имеет место приглашение хозяином-помещиком соседей на обед (здесь на ужин), но в отличие от «Самохвала», где встреча помещиков кончается дракой, здесь показаны мирные, добрососедские отношения.

оказался и молодой Крылов, автор талантливых язвительных комедий. Первая из них — «Сочинитель в прихожей» — относится к тому же 1786 г., когда была написана знакомая уже нам пародийная комедия «Бешеная семья». Около этого времени Крылов покинул то учреждение, в котором служил со времени приезда в Петербург, — Казенную палату. Возможно, что причиной ухода Крылова со службы были нелады с одним из его начальников — Н. И. Перепечиным.⁴⁸

Некоторые литературоведы эту пьесу, как и непонятую пародийную «Бешеную семью», считали падением литературного таланта Крылова после талантливой «Кофейницы». Между тем «Сочинитель в прихожей» представляет любопытный материал для суждений о литературно-общественных позициях молодого Крылова. Это прежде всего комедия обличительная, а не развлекательная; в ней едко осмеиваются безмозглый петиметр граф Дубовой, опутанный долгами, и распутная, вероломная госпожа Новомодова (характерно, что Крылов вторично, после «Кофейницы», использует это «говорящее» имя), как бы отрицательно иллюстрирующая постоянные фразы Екатерины о том, что при ней выросла «новая порода» людей. Особенно зло и едко в этой комедии Крылова бичуются рептильные писаки вроде Рифмохвата, которые в поисках «милостивцев» способны мерзнуть в прихожих, унижать и себя, и высокое искусство поэзии.

Таким образом, эта комедия Крылова никак не может быть признана свидетельством ученической незрелости его литературного дарования.

Выше было высказано нами предположение об уходе Крылова из Казенной палаты в связи с неладами его с Н. И. Перепечиным. Напомним, что Крылов ушел с этой службы в самом конце 1786 г.;⁴⁹ около этого же времени, по собственному его указанию, написал он «Сочинителя в прихожей».⁵⁰ Поэтому есть основания поставить в связь пародийное изображение Н. И. Перепечина в «Сочинителе в прихожей» в образе Рифмохвата и уход Крылова со службы.

Основу «Сочинителя в прихожей» составляла мысль о приниженном положении и опошлении искусства в обществе, которое образуют и в котором процветают графы Дубовые и госпожи Новомодовы.

В то время как у Сумарокова и ряда его продолжателей комедия-памфлет оставалась больше фактом личной борьбы, Крылов

⁴⁸ О том, что Н. И. Перепечин служил в Казенной палате одновременно с Крыловым, сообщает Л. Н. Майков в статье «Первые шаги Крылова на литературном поприще» (Майков Л. Н. Историко-литературные очерки. СПб., 1895, с. 7).

⁴⁹ Грот Я. К. Материалы для биографии Крылова, доставленные М. И. Семевским. — Сборник ОРЯС, 1869, т. VI, с. 350.

⁵⁰ Крылов И. А. Полн. собр. соч., т. III. М., 1946, с. 334.

сумел вложить в комедию серьезное общественное содержание, что делало ее явлением настоящего, большого искусства.

Все сказанное о «Сочинителе в прихожей» полностью относится и ко второй комедии Крылова — к «Проказникам». Вот как в письме к Я. Б. Княжнину Крылов «подает некоторое понятие» о своей комедии: «Она состоит из главных четырех действующих лиц: мужа, жены, дочери⁵¹ и ее любовника. В муже вывожу я зараженного собою парнасского шалуна, который, выкрадывая локутия из французских и италийских авторов, выдает за свои сочинения и который своими колкими и двоясмысленными учтивостями восхищает дураков и обижает честных людей <...> В жене показываю развращенную кокетку, украшающую голову мужа своего известным вам головным убором, которая, восхищаясь моральными достоинствами своего супруга, не пренебрегает и физических дарований в прочих мужчинах. Действующее лицо их дочери и ее жениха есть любовники, которым старался я дать благородные чувства <...> Прочие ж лица эпизодические и не стоят того, чтобы о них упоминать. По сим характерам расположил я весьма обыкновенные любовные интриги, которые развязываются свадьбою любовников, чем и вся комедия кончится».⁵²

Комедия «Проказники» изображает семейный быт поэта Рифмокрада, бездарного сочинителя трагедий, для которых он заимствует стихи из произведений Расина и других французских писателей (д. III, явл. 5). Жена его, Таратора, уже немолодая женщина («разве ты не знаешь, — спрашивает одно действующее лицо, — что они лет с тридцать обвенчаны» — д. V, явл. 10), беспрестанно изменяет мужу, да и сам Рифмокрад обнаруживает такие же наклонности.

Рисуя в непривлекательном виде семейную обстановку в доме Рифмокрада, Крылов, как указывали уже его современники (Н. И. Греч, М. А. Дмитриев), изображал семейство драматурга Я. Б. Княжнина. Принято считать, что Крыловым в данном случае руководили только личные мотивы, так как, по одной версии, он будто бы был обижен женой Княжнина, Екатериной Александровной, а по другой — рассержен тем, что Княжнин якобы использовал в одной из своих комедий сюжет, рассказанный ему молодым Крыловым. По-видимому, в основе комедии-памфлета Крылова лежали более глубокие основания. Следует вспомнить то, что сказано было выше о внутренней противоречивости литературной позиции Княжнина-трагика и Княжнина-комедиографа.

Как пишет А. В. Западов, молодой Крылов, разночинец, видел в Княжнине «представителя дворянского сословия в литературе 1780-х годов, захватившего все командные пункты и полновластно распоряжавшегося судьбами литературы».⁵³

⁵¹ В тексте «Проказников» Прията называется то дочерью, то племянницей Рифмокрада.

⁵² Крылов И. А. Полн. собр. соч., т. III, с. 331—332.

⁵³ Западов А. В. Иван Андреевич Крылов. М.—Л., 1951, с. 25.

Крылов и в упоминавшемся выше письме к Я. Б. Княжнину, и в другом письме, к директору императорского Российского театра П. А. Соймонову (начало 1789 г.), настаивал на том, что «предмет комедии есть осмеивать пороки» и что его пьеса «комедия на дурные нравы». Напомним, что в «Почте духов» Крылов в том же 1789 г. писал, что «здесь» (т. е. в Петербурге) всякое сатирическое произведение принимают как «личность».

Таким образом, Крылов в комедии «Проказники» стоит на позициях новиковской сатиры: надо критиковать пороки, изображая конкретных порочных людей, а не рисовать отвлеченный безличный порок, оставляя равнодушными зрителей и читателей.

Сарказм пьесы, направленный на разоблачение нравов в доме Рифмокрада («...негодный дом, который от трактира только разнится тем, что на нем нет вывески...»), имел морально-общественный смысл.

Говоря в письме к Я. Б. Княжнину, что в «Проказниках» «по сим характерам» он «расположил весьма обыкновенные любовные интриги», Крылов был и прав, и неправ. Конечно, в этой комедии есть много традиционного (и ловкая служанка, изобретательность которой приводит к нужной развязке; и «неузнавание» супругами друг друга во время ночного свидания в саду; и препятствия, чинимые «любовникам» и в конце концов преодолеваемые, так что все завершается их свадьбой). Но неправ был Крылов, отзываясь с некоторым пренебрежением о своей комедии, потому что она бесспорно веселая, интересная и злая, причем это умная злость.

Как показывает анализ пьес Крылова, начиная с «Кофейницы» и кончая «Проказниками», молодой автор выступил как писатель с последовательными демократическими устремлениями. Он любит пародию, шарж, гротеск, но за всем этим чувствуется живая действительность. Фарс, гротеск, памфлет не являются для Крылова самоцелью, а представляют способ борьбы за передовые в тогдашних условиях идеи. Ошибка прежних исследователей комедийного творчества Крылова состояла в том, что они судили пьесы, написанные как пародии и даже гротеск, по принципам реалистической комедии, по комедийной эстетике, основывающейся на «Горе от ума», «Ревизоре» и даже комедиях Островского.

Художественные средства, использовавшиеся Крыловым-комедиографом, были разнообразны. Так, особый интерес в этом отношении представляет комическая опера Крылова «Американцы», отличающаяся от рассмотренных выше комедий-пародий и комедий-памфлетов.

Написанная в 1788 г., но затем дорабатывавшаяся, эта опера дошла до нас в печатном издании 1800 г., подготовленном и, как установлено советскими исследователями, искаженном А. И. Клушиным, бывшим в конце 1780-х—начале 1790-х годов близким другом Крылова, а затем разошедшимся с ним. К счастью, кроме печатного издания «Американцев», сохранилась рукописная партитура этой комической оперы, музыка для которой была написана

Е. И. Фоминым. В этой партитуре, в так называемой «вокальной строчке», вписан текст арий в их первоначальном виде, до обработки Клушина. Правда, эти стихотворные отрывки «Американцев» не дают полного представления о замысле Крылова (из-за отсутствия прозаического текста произведения), но все же по ним можно судить о направленности пьесы.

На основании стихотворного текста вокальных партий и печатного издания 1800 г. можно представить содержание этой комической оперы.

Дело происходит в Америке вскоре после появления в ней завоевателей-испанцев. Вольнолюбивые индейцы во главе с вождем Ацем отстаивают свою независимость, свои простые и честные нравы. Им противостоят корыстные и развращенные испанцы во главе с Дон Гусманом и Фолетом, которым удается увлечь двух сестер предводителя индейцев. В свою очередь Ацем любит захваченную им в плен сестру Дон Гусмана, Донну Ельвиру, которая отвечает ему взаимностью.

Борьба ведется с переменным успехом, но симпатии автора и зрителей целиком на стороне простодушных и благородных индейцев. Дон Гусман и Фолета, находящиеся в плену у индейцев, освобождают испанские солдаты. Индейцы, захваченные теперь в плен, ожидают смерти, и тут, совершенно неожиданно, Дон Гусман проявляет великодушие, дарует жизнь Ацему и его сородичам и велит снять с них оковы. Пьеса кончается тем, что все — и испанцы, и индейцы — собираются ехать в Мадрид.

Публикуя текст «Американцев» отдельным изданием, А. И. Клушин в предисловии указал, что им в неприкосновенности сохранен только стихотворный текст Крылова. С. М. Бабинцевым была произведена тщательная сверка текста в партитуре с печатным изданием «Американцев», и в результате этого выяснилось, что Клушиным действительно не была нарушена только последовательность арий, т. е. план Крылова; идейный же замысел «Американцев» был Клушиным резко искажен. Сам Крылов назвал в одном письме 1789 г. «Американцев» «не комической, но героической оперой».⁵⁴ По требованию театральной цензуры Крылов должен был удалить один эпизод, в котором индейцы хотели принести в жертву Дон Гусмана и Фолета, так как, по словам директора императорских театров П. А. Соймонова, «это револютирует» (т. е. возмущает) слушателей. Вероятно, черты комизма в образе Фолета были и в крыловском прозаическом тексте; об этом можно судить по объяснению, данному Крыловым эпизоду с предполагаемым сожжением Фолета: «Действие, когда хотят американцы сжечь пойманного мужика <...> не совершенно трагическое, но сделанное для умножения страха комическому лицу».⁵⁵

⁵⁴ Крылов И. А. Полн. собр. соч., т. III, с. 336.

⁵⁵ Там же.

Итак, по замыслу Крылова, «Американцы» «не комическая, но героическая опера» с элементами комическими, как это и отвечало эстетическим воззрениям Крылова и других передовых писателей тех лет, когда уже не признавалась «чистая» трагедия и «чистая» комедия.

Если принять во внимание «героический» замысел пьесы Крылова, то можно полагать, что Фолет введен в «Американцев» с сатирической, а не развлекательно-комической целью. Клушин же этот сатирический элемент приглушил, усилив внешнекомические ситуации и реплики.

Текстологические разыскания последнего времени установили ряд интересных моментов в первоначальном стихотворном тексте «Американцев». ⁵⁶ Приведем только два из них.

В действии первом, характеризуя жизнь в Европе, Фолет поет:

А я, вместо чтобы злиться,
Должен буду веселиться
И по моде тем хвалиться,
Что женою мог подбиться
В милость к модным господам.

(Д. I, явл. 3)

В первоначальной редакции последние строки читались так:

Что я женою мог подслужиться
В милость к знатым господам.

Еще интереснее — в связи с «героическим» характером оперы — первоначальный текст хора индейских женщин во втором действии; обращаясь к индейцам-воинам, они поют:

Нашу вольность защитивши
И врагам их злость отмстивши,
К нам придите взять покой.
Нам не смерть сего народа,
Но нужна одна свобода,
С ней идем к себе домой.

(Д. II, явл. 2)

Из шести стихов этого хора в печатном тексте сохранены только первые три (в результате чего третий стих остался без рифменного соответствия); к тому же они подверглись значительному смягчению:

Наши права защитивши
И врагам их злость отмстивши,
К нам придите взять покой.

⁵⁶ Этот текст напечатан С. М. Бабинцевым в кн.: Театральное наследство. М., 1956, с. 241—257.

Таким образом, в стихотворном тексте партитуры «Американцев» отчетливо прослеживается идейный замысел пьесы: показать борьбу индейцев со своими поработителями. Исходя из этого, можно и в прозаическом тексте печатного издания 1800 г. предположительно установить принадлежащие самому Крылову отрывки. Так, мы полагаем, что тирада Ацема в конце 3-го явления II действия написана Крыловым. Фолет, которому угрожает казнь через сожжение, спрашивает Ацема: «Есть ли в тебе хоть крошечка человечества?». На это Ацем с пафосом отвечает: «Гишпанец говорит о человечестве! Не употребляй во зло того священного имени, которое вы покрыли ужасом. Какое вы имеете право гнать нас, нашу невинность, нравы? Право жестокости и бесчеловечия! Американец добр, человеколюбив; но с гишпанцами — с чудовищами — самая благодать делается фурией».

В немногочисленных работах, посвященных «Американцам», установилась традиция — видеть в опере Крылова отражение руссоистских воззрений на первобытные, «от природы» добродетельные племена, к числу которых относили в XVIII в. в первую очередь американских индейцев. Знакомство Крылова со взглядами Руссо, одного из наиболее передовых мыслителей эпохи, несомненно,⁵⁷ но еще более несомненно то, что «Американцы» отвечали на какие-то вопросы тогдашней русской действительности.

Что означало настойчивое указание Крылова, что «Американцы» — «не комическая, но героическая опера»? Чей героизм и во имя чего этот героизм прославлялся? Чем следовало бы в подобном случае объяснить противодействие дирекции Придворного театра постановке «Американцев» на сцене? Правильные ответы на эти вопросы можно получить только рассматривая эту комическую оперу на фоне русской литературно-общественной жизни 1790-х годов.

Многочисленно и разнообразно освещая и осуждая в «Почте духов» подневольность и угнетение крепостных, Крылов в драматургии по-новому подошел к злободневной социальной проблематике. Тираноборческий пафос пьесы, повествующей о жизни вольнолюбивых индейцев, мог вызывать у русских зрителей вполне определенные ассоциации. Достаточно прочитать даже не всю оперу, а хотя бы только приведенную выше тираду Ацема о человечности, чтобы понять отношение Крылова к угнетателям и поработителям. Определенный, обличительный смысл приобретали слова: «с гишпанцами — с чудовищами — самая благодать делается фурией».

Как же могло случиться, что «Американцы» все же ставились на сцене императорских театров? Невероятного в этом нет: во-пер-

⁵⁷ Лотман Ю. М. Пути развития русской просветительской прозы XVIII в. — В кн.: Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.—Л., 1961, с. 98.

вых, ставились «Американцы» не в начале 1790-х годов, не на фоне упоминавшихся в начале настоящей главы событий, а в 1799 и 1800 гг.; во-вторых, ставилась уже не «героическая», а комическая опера «Американцы», текст которой, как видно из сказанного, был значительно смягчен.

Реальное и художественное значение комедий Крылова 1780-х годов может быть правильно понято только на фоне развития русской комедии этого десятилетия и в сопоставлении с другими тогдашними комедиями. Вместе с тем комедии Крылова 1780-х годов дают ключ к пониманию высшего достижения его драматической музыки в XVIII в. — шуто-трагедии «Трумф» («Подщипа»), в которой его прежняя манера приобрела новую силу, яркость и свежесть, почерпнутые им в народном театре, в игрищах, третировавшихся писателями из дворянского лагеря.



Общий упадок литературы и театра в 1790-е годы и попытки его преодоления. — Теоретические работы о театре в эти годы (И. А. Крылов, П. А. Плавильщиков). — Пьесы 1790-х годов, продолжающие обличительные традиции

1

Русская комедия 1790-х годов больше, чем какой-либо другой литературный жанр, отразила политическую обстановку, сложившуюся в России в конце правления Екатерины II и в царствовании Павла I.

После относительного периода затишья, наступившего вслед за разгромом восстания Пугачева, с конца 1780-х годов начинается последнее, насыщенное волнениями десятилетие правления Екатерины. «Почти повсеместным голодом 1787 г. открылся второй приступ тревог, — говорит В. О. Ключевский в статье, посвященной столетию со дня смерти императрицы, — не прекращавшийся до смерти Екатерины: вторая турецкая война, тяжелая не менее первой, и в одно время в нею война шведская, две войны с Польшей перед вторым и третьим ее разделом, персидский поход, финансовый кризис, военные приготовления к борьбе с революционной Францией».¹

Ко всему этому нужно прибавить еще напряженные классовые отношения, создавшиеся в эти годы (после «Жалованной грамоты дворянству» 1785 г.).

Екатерина боялась восстания крепостной массы больше, чем Французской революции, и последнюю рассматривала как опасное предзнаменование повторения Пугачевского движения. Предчувствия ее не обманули, и крестьянские волнения в начале царствования Павла I, охватившие 32 губернии, воспринимались современниками как «малая пугачевщина».²

¹ Ключевский В. О. Соч., т. V. М., 1958, с. 315.

² О крестьянских движениях после подавления восстания Пугачева см.: Семейский В. И. Крестьяне в царствование императрицы Екатерины II, т. I. Изд. 2-е. СПб., 1903, с. 445—456; Трифильев Е. П. Очерки из истории крепостного права в России. Царствование императора Павла Пер-

Настроения крепостной массы придали правительственному курсу Екатерины еще более реакционный характер. В связи с арестами Радищева, Новикова и преследованиями других прогрессивных деятелей почти прекратилось существование журналистики, резко сократилась книгоиздательская деятельность, обесцветилась и измельчала подцензурная литература.

Дворянские писатели в основной своей массе сгруппировались вокруг Екатерины; это были «благонамеренные» авторы, проклинавшие «французское безначалие» и восхвалявшие мирное состояние екатерининской России.³

Все эти события отразились на развитии жанра комедии.

Лучшие комедии этого времени — «Солдатская школа» Н. Н. Сандунова и «Ябеда» Капниста, хотя и написанные еще в царствование Екатерины, не могли быть тогда напечатаны и вышли в свет позднее: первая — в 1802 г., вторая — в 1798 г. «Шуто-трагедия» «Трумф» («Подщипа») Крылова, написанная в 1799—1800 гг., была опубликована только во второй половине XIX в.

Подцензурная комедия становится, в особенности с 1794 г., чрезвычайно бессодержательной. Если нам приходилось отмечать и в предшествующие десятилетия энергичную борьбу между обличительной комедией и развлекательной «комедией интриги», то в середине 1790-х годов последняя разновидность этого жанра решительно возобладавала. Таковы, например, комедии и комические оперы «Неудачный примиритель, или Без обеда домой поеду» Я. Б. Княжнина (1790), «Любовь и опасность, или Магомет» анонимного автора (1790), «Свадьба господина Волдырева» В. А. Левшина (1793), «Три свадьбы вдруг, или Как аукнется, так и откликнется» А. Желтова (1794), «Неудачливый в любви подьячий» И. Нехачина (1795), «Глухой и слепой» В. А. Левшина (1796), «Ветер переменился, или Проученная жена» (1797) и т. п.

В это время появляются пьесы с неприличными намеками, а иногда и с непристойными подробностями. Наиболее известным образцом такого рода произведений была «Олинька, или Первоначальная любовь» А. М. Белосельского-Белозерского (1795), напечатанная в «очищенном» виде в 1796 г.

вого. Харьков, 1904; Павлов-Сильванский Н. П. 1) Волнения крестьян при Павле I. — В кн.: Павлов-Сильванский Н. П. Соч., т. II. СПб., 1910, с. 154—187; 2) Ответ г. Трифильеву. — Там же, с. 188—205. Библиографию по этому вопросу см.: Морозов Е. Опыт библиографического указателя по истории крестьянского движения в России. XVIII век. — Вестник Социалистической академии, 1927, № 20, с. 318—334. См. также: История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель. Л., 1968, с. 56—79.

³ По этому вопросу см.: Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. Л., 1952, с. 316—317 (здесь же приведена библиография вопроса).

Страх, который внушали настроения крепостной массы, отразился и в театре; реакционные драматурги еще больше, чем раньше, стали выступать с позиций «ложной народности», представляя народную жизнь в густо подкрашенном, идиллическом виде, подражая екатерининским пьесам «из крестьянского быта», таким как «Федул с детьми» (1791) и т. п. Прииторно-слащавые пьесы императрицы и ее литературных единомышленников должны были служить иллюстрацией к лицемерной фразе Екатерины, незадолго перед тем сказанной: «Лутчее сьудбы наших крестьян у хорошова помещика нет во всей вселенной».⁴

Но иногда и в пьесах этого периода встречаются эпизоды, в той или иной мере отражающие реальное положение вещей в тогдашней России. Так, в комической опере И. Нехачина «Неудачливый в любви подьячий» (М., 1795) виновником бедствий крестьян изображается «сельский подьячий», т. е. письмоводитель в вотчинной конторе. Желая жениться на крепостной девушке Степаниде, дочери крестьянина Власа, подьячий велит заковать Власа за мнимые преступления в цепи и посадить под арест. Добрый и справедливый приказчик кладет конец козням подьячего и его компаньона, «сторожа приказной избы», и, освободив Власа, наказывает виновных. Любопытна песня, которую поют в последнем явлении второго действия крестьяне, обращаясь к приказчику:

Все напрасно притесняют,
Принуждают нас молчать,
Только то и подтверждают:
Мы умеем отвечать.
Так, пожалуй, защитите,
От злодеев нас таких,
С нами милость вы явите,
Мы обижены от них.
.....
О подьяческой проклятой род,
Весь бы, весь бы перевел ваш плод.

Впрочем, далее этих жалоб, и то направленных не против помещика или хотя бы приказчика, а против мелкой сошки среди управителей крепостной деревни, автор комической оперы не идет.

«Неудачливый в любви подьячий» интересен еще тем, что в этой комической опере есть указания на «голоса», т. е. мелодии народных песен, на которые поются соответствующие вокальные партии. Перечислим эти «голоса»: «Что повыше города Саратова» (д. I, явл. 1), «Во садочке комарочков много уродилось» (д. I, явл. 3), «Выду, выду молада за новые ворота» (д. I, явл. 12), «Вы раздайтесь, расступитесь, добрые люди» (д. II, явл. 10). Кроме того, приведен текст знаменитой песни «Вниз по матушке по Волге» (д. I, явл. 2); по-видимому, это было первое исполнение данной песни на сцене.

⁴ Клочков М. В. Очерки правительственной деятельности времени Павла I. Пг., 1916, с. 501.

Вставки даже такого ограниченного обличительного материала в развлекательные пьесы 1790-х годов были исключительно редкими и едва ли сохранялись в тексте, звучавшем со сцены. Просмотр рукописных пьес этого десятилетия в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского позволил установить, что цензурному воздействию подвергались самые невинные фразы. Так, например, слова «знатные господа» систематически заменялись на «лучшие господа»; в одной комедии вычеркнута фраза: «но время кончить раздавание милостей».⁵ Это, по-видимому, касалось и пьес более раннего времени, которые удерживались в репертуаре 1790-х годов. Так, например, знакомая нам комедия И. Я. Соколова «Судейские именины» так испещрена поправками, что этот новый текст можно считать особой редакцией старой пьесы.

Характерное явление театра представляли пошлые, сентиментальные мелодрамы и комедии А. Коцебу, как раз тогда начинавшие входить в моду. Драма «Ненависть к людям и раскаяние» была переведена в 1791 г.; за нею последовали «Великодушная ложь» (1795), «Сын любви» (1796), «Попугай» (1796), «Индийцы в Англии» (1797), «Жертва смерти» (1798), «Лаперуз» (1799), «Вертопрах» (1799), «Добрый Мориц, или Своеобычный» (1799), «Лейб-кучер Петра III» (1800) и др. Правда, особенная популярность этого поставщика «фарсов для пищеварения», как он сам называл свои комедии, приходится на следующее десятилетие, когда пьесы Коцебу буквально наводнили русскую сцену («И коцебятина одна теперь на сцене», — писал Д. П. Горчаков в «Послании к С. Н. Долгорукову», 1807—1811).⁶ Но и в 1790-е годы, в особенности во вторую их половину, в царствование Павла, пьесы Коцебу занимали видное место в репертуаре.⁷

Безыдейность и бессодержательность литературы и театра этих лет вызвали даже специальную, полемически заостренную комедию, направленную против современных стихотворцев и драматургов. Это пьеса известного нам по комедиям 1780-х годов Н. Ф. Эмина, писателя довольно умеренных взглядов; напомним, что его «Мнимый мудрец» (1786) развивал идею, положенную в основу екатерининской комедии «Обманщик». И тем не менее Эмин нашел нужным выступить против убожества современного театра и литературы. Правда, он смешивал разные явления, но все же появление его пьесы — факт интересный. Комедия «Смешное с полезным, или День рождения стихотворца» (1796) была на-

⁵ В одном из экземпляров (шифр: I.XV.3.98) комедии Н. Ф. Эмина «Смешное с полезным, или День рождения стихотворца» (д. II, явл. 4). В этой же комедии зачеркнута фраза: «Я — друг первейших людей в Петербурге и вас уверяю, что им некогда заниматься ссорами стихотворцев» (д. III, явл. 1). В другом рукописном экземпляре этой комедии (шифр: I.XXI.2.54) приведенные фразы отсутствуют.

⁶ Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX в. Л., 1959 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 159.

⁷ Ярцев в А. А. Коцебу и «коцебятина». — Новости дня, 1891, № 2806.

правлена против бездарных стихотворцев вообще,⁸ но центральным героем ее являлся некий Рифмолюб, в котором нетрудно узнать черты поэта-графомана Н. Е. Струйского (Рифмолюб между прочим говорит, что издал книгу под заглавием «Купидониды»; Струйским же была напечатана книга «Эротониды»; дочь Рифмолюб Прията — тоже поэтесса, как и дочь Струйского Маргарита Николаевна, и т. д.).

Особый интерес в произведении Н. Ф. Эмина представляют высказывания автора по поводу жанра комедии.

В первом действии комедии «Смешное с полезным» Рифмолюб по очереди поздравляет стихотворцы. С четвертым стихотворцем, Маскиным, у героя происходит следующий разговор в присутствии Правомысла, положительного персонажа комедии.⁹ Вот этот отрывок:

Рифмолюб (к четвертому стихотворцу). Ты комик, друг мой? Трудное мастерство! Что ты, характерист или интриган?

4-й стихотворец. И то, и другое, милостивый государь, по временам. Каково на дворе. Летом жарко, то я пишу интриги, а зимою холодно, так кропаю характерные пьесы.

3-й стихотворец. Маскин — комик преславный! Летние его интрижные пьесы кидают в озноб, а зимою в характерных бросает в пот от скуки.

Рифмолюб. Вижу, что ты мастер своего дела! <...> Я уверен, что твои пьесы всегда нравятся публике.

4-й стихотворец. Не хвастовски сказать, милостивая государыня-публика обходится со мною очень ласково. Я, с своей стороны, как добрый отец, ничего не упускаю, чтоб доставить благосклонный прием дочерям моим. Они у меня не спесивы, зато счастливы! Вы сами знаете, что везде нужна протекция, а в комедиях всего более!

(Д. 1, явл. 6)

Дальше Маскин рассказывает, как его «прекрасные дочери» «машут» (кокетничают) с «угольником», поваром, дворецким, камердинером и т. д., вплоть до знатного барина, от которого зависит постановка новой пьесы, и как его родственники и приятели, «у которых на руках кожа толстая, силы и голосу довольно», создают успех его драматическим произведениям. Из дальнейшего разговора становится ясно, какой характер имели его комедии:

4-й стихотворец. Между тем стараюсь также, чтоб комедии мои были не головомомные, например, так сказать, веселинькой вздор с пылью; чтоб развязки были всегда странные. В последней моей пьесе старуха собирается ехать в маскарад с внучкой и хочет прежде проплясать дома с нею камаринскую. Что ж? Вместо внучки пляшет с седым профессором моральной философии, которого нарядили в ее маскарадное платье, а внучка-та уска-

⁸ Г. Р. Державин в эпиграмме, посвященной этой пьесе, говорит: «В комедии рифмачей ты живо описал» (Державин Г. Р. Соч., т. III. Под ред. Я. К. Грота. СПб., 1866, с. 369). Академик Грот относил эту эпиграмму к «Знатокам» Эмина (1788), что, конечно, неверно, так как эпиграмма «Автору, осмеявшему в комедии стихотворцев и переводившему Анакреона» была написана в 1796 г., непосредственно вслед за представлением «Смешного с полезным» на петербургской сцене (26 февраля 1796 г.).

⁹ В одном из рукописных экземпляров комедии он носит имя Тихомысла (шифр: I.XV.3.98).

кала с отставным архивариусом вотчинной коллегии в другой город играть на тамошнем вольном театре, архивариус играть роли честных судей, а она — невинных девушек.

Р и ф м о л ю б. Брависсимо! вот чистая натура! Принеси ее ко мне, у меня здесь мои крепостные актеры разыграют мастерски!

П р и я т а. Какая хорошая интрига, какие прекрасные ситуации и какая щегольская развязка!

3-й стихотворец (*Правомыслу тихо*). Я славно разыграю ее в журнале.

П р а в о м ы с л. Скажите, сударь, что вам сделала милостивая государыня-публика, что вы вздумали мучить ее, как вы говорите, вздорами с пылью? Стыдно и непростительно употреблять во зло ее милости; вы, кажется, силою не уступаете родне вашей, оставьте голову свою в покое. Извините мое чистосердечие, мало ли работы на театре? Например, надобна сила и проворство передвигать кулисы. Право, лучше и честнее.

Когда Рифмолюб, раздраженный нападками Правомысла на Маскина, просит его замолчать, Правомысл отвечает, что не в состоянии выполнить его просьбу: «Да и возможно ли молчать? Ну, как не сказать, что две прилипчивые болезни заразили весь наш город. Старые берут с поля крестьян и крестьянок и производят их в актеры; молодые бросились сочинять комедии <...> У иного старика всего только сто душ, а двадцать пять осуждены на шутовство. Какие пьесы! Какие актеры! Между тем ссылают весь город на комедию, и легко может случиться, потому что все действующие лица в закладе, что в третьем или четвертом акте явится на сцену незванный гость заимодавцу господина театрала, не даст кончить комедии и поведет со сцены справленных и отказанных¹⁰ за ним героя и героиню».

Далее Правомысл говорит, что получил письмо от приятеля, написавшего комедию «День рождения стихотворца». Рифмолюб читает переданное ему Правомыслом письмо, в котором автор новой комедии пишет: «Знаю, друг мой, что надобно быть Менандром или Мольером, чтоб желать править полтора часа вниманием просвещенной публики, но что делать! право, не стало мочи от наших дюжинных сочинителей! Я долго молчал, наконец, треснул и решился выгонять зло злом, решился написать на дурные комедии комедию еще дурнее».

Рифмолюб советует Правомыслу написать своему приятелю, чтоб тот бросил сочиненную им комедию в камин, а Правомыслу не вооружать против себя критиков и стихотворцев. Правомысл отвечает на это: «Люди с талантами, которых справедливо уважает общество, никогда не возьмут на свой счет ни комедии друга моего, ни моих рассуждений. Но несносные прядильщики глупостей, скажите, что с ними делать? Оставить в покое? Да они никого не оставляют в покое и морят всех своими сочинениями! Странности и слабости человеческие не могут исправлены быть законами. И вот право театра! Вот долг комиков, а то мы хотим только как-нибудь смешить» (д. I, явл. 6).

¹⁰ «Справленные» и «отказанные» крепостные — заложенные и перешедшие вследствие неплатежеспособности должника к заимодавцу.

Этот приведенный нами большой отрывок из комедии Эмина, писателя далеко не выдающегося, не прогрессивного, свидетельствует, что он по-своему серьезно относился к задачам комедии и театра вообще. Вместе с тем сразу же видно, что Н. Ф. Эмин был сторонником Екатерины в вопросах театра и подобно ей считал, что задачи комедии заключаются в борьбе не с пороками и порочными людьми, а только со «странностями» и «слабостями» человеческими. В данной формулировке Эмин повторял высказывания Екатерины во «Всякой всячине» и в комедиях.

Как ни слаба пьеса Эмина в художественном отношении, тем не менее в ней отразились определенные реальные черты, в частности сильное увлечение дворянства крепостным театром и театром вообще.

В дополнение к характеристике крепостных театров, которую мы только что встретили в реплике Правомысла, не лишне указать на аналогичное место в комедии И. М. Муравьева «Ошибки, или Утро вечера мудренее» (СПб., 1794).¹¹ В этой пьесе один из персонажей, Старомыслов, рассказывает своей жене о посещении им графа Высокопарова: «Не дав мне времени опомниться, повел меня в сарай. Я думал, что он хочет похвастаться каретами или колясками домашнего рукоделья. Какое было мое удивление, когда вместо карет я увидел театр! — Официанты, лакеи, горничные девки сыграли нам *Семиру*. — Боже мой! Как терзали бедного Сумарокова! Как теперь вспомню, так больно!» (д. I, явл. 1).

Здесь невольно приходят на память слова графини из комической оперы В. Левшина «Мнимые вдовцы» (1794), сказанные ею в связи с жалобами композитора Черкалова на шаблонность современной комической оперы: «Это нужно в рассуждении господствующего ражу к театрам» (д. I, явл. 10). Комедия Н. Ф. Эмина была реакцией на этот «господствующий раж к театрам».

Несмотря на правительственную реакцию и связанное с ней снижение идейного содержания литературы и драматургии, в 1790-е годы значительно растет число демократических читателей и зрителей. В эти годы появляются в Петербурге первые частные библиотеки для чтения, увеличивается число книжных магазинов в столицах и провинции. П. А. Плавильщиков в одной из своих статей начала 1790-х годов писал, что в театр теперь больше идут пешком, чем ездят в каретах, т. е. его стали посещать менее состоятельные люди. Интерес к театру — не народному, а «высокому», литературному — проявился в это время и в крепостной дворовой среде. Так, крепостные актеры князя А. Б. Куракина, как сообщал он своему брату в письме от 22 декабря 1794 г., «без ведома» своего владельца, «собственной охотою начали играть комедии»; ими были поставлены лучшие комедии тогдашнего рус-

¹¹ Печатный экземпляр комедии хранится в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (шифр: 1.М-91).

ского репертуара — «Недоросль», «Бригадир», «Так и должно» и «Лебедянская ярмонка»; готовили актеры-любители также «Эмилию Галотти» Лессинга.¹²

2

Характерным явлением 1790-х годов явилось внимание писателей с прогрессивными устремлениями (Крылов и Плавильщиков) к теоретическим вопросам драматургии вообще и комедийного жанра в частности.

В 1790-е годы становится все более и более частым явлением публикация театральных рецензий.

Если не считать официальных отчетов о придворных спектаклях в 1730—1740-е годы и более поздних лет (отчеты эти печатались в «Санкт-Петербургских ведомостях», а с 1756 г. и в «Московских ведомостях»), настоящие театральные рецензии sporadически появлялись на страницах некоторых журналов, начиная с «Пустомели» (1770), где было помещено письмо из Москвы с описанием игры И. А. Дмитриевского. В «Почте духов» Крылова была напечатана ироническая рецензия на «Росслава» Княжнина. Однако все эти рецензии преследовали в основном сатирические цели и в качестве настоящих рецензий рассматривать их нельзя.

Регулярный отдел театральной критики появился только в журнале Карамзина; в «Московском журнале» театрально-критические отзывы печатались почти в каждом номере. Внимание Карамзина привлекали преимущественно трагедии и драмы. Комедии занимали его гораздо меньше, и в посвященных им рецензиях он не касался никаких теоретических вопросов, а ограничивался замечаниями об их языке, о степени удачности сравнений и т. д. Как человека с разборчивым вкусом, как писателя-сентименталиста, Карамзина отталкивали комедии с шутками, «которые один раёк смеяться заставляли».¹³

Гораздо большее внимание жанру комедии было уделено в рецензиях И. А. Крылова, печатавшихся в «Санкт-Петербургском Меркурии» (1793), и в статье П. А. Плавильщикова, публиковавшейся под заглавием «Театр» в журнале «Зритель» (1792).

В отличие от Карамзина Крылов в своих рецензиях никогда не касался игры актеров, а ограничивался только анализом самой пьесы.

¹² К а ш и н Н. П. Самодеятельный театр крепостных крестьян. — Советское искусство, 1937, 11 октября, № 47.

¹³ Московский журнал, 1791, ч. II, с. 78. О театральной критике в «Московском журнале» см.: Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века, с. 516—519. См. также: Кряжжмская И. А. Театрально-критические статьи Н. М. Карамзина в «Московском журнале». — В кн.: XVIII век, сб. 3. М.—Л., 1958, с. 262—275.

Большая рецензия в последнем по времени журнале Крылова «Санкт-Петербургский Меркурий» озаглавлена «Примечания на комедию „Смех и горе“». ¹⁴ Хотя комедия «Смех и горе» принадлежала сотруднику Крылова по изданию «Зрителя», Клушину, рецензент сумел беспристрастно и убедительно показать множество натяжек, несообразностей и слабых мест этой пьесы. Свою критическую позицию Крылов определил в самом начале статьи: «Беспристрастное отношение очищает вкус и, указывая на погрешности одною рукою, увенчивает другою красоты». Впрочем, «увенчание красот» у Крылова скорее представляет дань вежливости. Напротив того, «указание на погрешности» у него всегда метко и обоснованно. Молодой критик обнаруживает основательное и продуманное знание «правил театра». Под последними Крылов понимает не столько классические «единства» и канонические предписания относительно «расположения» (композиции) театральных произведений, сколько соответствие поступков и психологии героев пьесы действительности.

Как и в рецензиях в «Почте духов», в «Примечаниях на комедию „Смех и горе“» сперва подробно передается содержание пьесы. За содержанием комедии следуют «замечания», состоящие из ряда теоретических положений, в соответствии с которыми разбираются отдельные места пьесы Клушина. Рецензенту представляется очень удачным желание Клушина «осмеять порок двумя различными способами: смехом и плачем». «Автор, зная театр, чувствуя, сколь блистателен бывает характер, если оттеняем он присутствием противного характера, — пишет Крылов, — старается почти всегда Плаксина и Хохоталкина выводить вместе и тем увеличивает их силу». Но, одобряя подобный прием, Крылов вместе с тем упрекает Клушина в том, что тот сделал Плаксина и Хохоталкина «эпизодическими особами в своей поэме» (кстати, на всем протяжении рецензии Крылов употребляет термин «поэма» вместо «пьеса», в значении «произведение»).

Крылов подробно останавливается на неудачной группировке персонажей пьесы и на отнесении Плаксина и Хохоталкина к «эпизодическим особам». «Сия бы погрешность, — пишет он, — менее была, если бы автор сам названием комедии не обещал, так сказать, основать ее на Плаксине и Хохоталкине; она бы менее была приметна, если бы сии два лица не пленяли столь публику и не заставляли бы ее сожалеть о том, что их сгоняют без причины только для того, чтобы дать место другим особам, без коих бы более можно было обойтись. Сделав сию ошибку, отняв у сих прекрасных лиц действие и оставя им одни слова, автор не мог избежать другой ошибки, происходящей из первой. Чувствуя, сколь нужно оттенять сии два характера один другим, старался выводить он их вместе на сцену, но без довольной на то причины».

¹⁴ Санкт-Петербургский Меркурий, 1793, февраль, с. 104—130.

Таким образом, Крылов подчеркивает, что в сценическом произведении основное — «действие», а не «слова», как полагали в XVIII в. Вместе с тем видно, что «действие» он понимает иначе, чем авторы «интрижных пьес». Крылов требует, чтобы каждый персонаж вводился в произведение обоснованно: «Сколько бы много остроты, ума и вкуса на него истощено ни было, — все это не произведет полного действия, если герой введен в поэму без причины». Заметив далее, что один из основных персонажей «Смеха и горя», Ветрон, сказав при первом своем явлении на сцену о любви к героине комедии, Прияте, затем не упоминает более об этом и «из сего никакого не выходит следствия» для дальнейшего развития действия, Крылов прибавляет: «Это похоже несколько на натяжку, ибо причина слаба для введения лица в поэму, если она не побуждает его действовать в продолжение всей поэмы». Развивая эту мысль далее, Крылов пишет: «Необходимо должно, чтобы лицо, объявившее в первой своей сцене причину, для чего оно показалось и какую имеет связь с другими лицами сей драмы, — чтобы лицо сие выходило на театр и уходило с театра только для того, чтобы достичь цели, для которой оно выведено (...). Лицо, наполняющее поэму без действия, есть ошибка в поэме».

Таким образом, первое положение эстетического кодекса Крылова состоит в требовании, чтобы во всех «карактерах» пьесы соединялась «сатира» с «действием». Далее он решительно возражает против выведения на сцену резонеров, носителей дидактического начала. «На театре должно нравоучение, — пишет Крылов, — извлекаться из действия». Сопоставляя отношение к борьбе с пороками философа («ритора») и драматурга, Крылов, беря в пример отношение к «зависти», говорит: «Драматический автор должен мне показать завидливого, коего ритор сделал описание, — он должен придать ему такое действие и оттенки, которые бы, без помощи его слова, заставили меня ненавидеть это лицо, а с ним вместе и пагубную страсть, в нем образованную».

Настаивая на простоте действия в драматическом произведении, Крылов предъявляет следующие требования: «Всякое действие должно быть на театре вероятно и исполняемо в своем месте. Автор не должен казаться чудотворцем, но подражателем природы».

Всякая сценическая условность воспринимается Крыловым как «неестественность», и он настойчиво борется с нарушением того, что «в самой вещи случается».

Если подвести итоги «Примечаниям на комедию „Смех и горе“», то должно без колебаний признать, что у молодого писателя сложилась своя эстетическая концепция, исходя из которой он и оценивает художественные произведения. «Следование природе» — основной принцип его эстетики, но он далек от свойственной его западным современникам, в особенности немецким предромантикам («штюрмерам»), враждебности к нормативной

поэтике классицизма. В иронической «Похвальной речи Ермалафиду, говоренной в собрании молодых писателей»,¹⁵ он влагает в уста воображаемого оратора, поборника творческой свободы, следующий риторический вопрос: «И в чем же неумолимые сии критики полагают свободу словесных наук, если думают они, что писатель должен последовать правилам или читать авторов, дабы подражать их красотам?».

Выступая против русских предромантиков, борцов с «правилами», Крылов заставляет Ермалафиду, в котором обобщены черты молодых дворянских писателей-дилетантов, произнести следующую горделивую тираду: «Довольно долго страдала республика ученых, стесненная правилами: я родился их разрушить, и для того-то хочу развязать своим примером молодые умы; хочу писать без правил и доказать на самом деле, что словесность есть свободная наука, не имеющая никаких законов, кроме воли и воображения». «С такими-то прекрасными правилами, — ехидно добавляет Крылов, — герой наш вступил в поприще писателей».

Отрицательным отношением ко всякой идеализации продиктована враждебность Крылова к псевдонародности сентименталистов, с их приглаженным и слащавым изображением крестьянской жизни. Крылов требует не внешнего, не натуралистического и, с другой стороны, не идеализированного описания быта народа, в частности «низов», а вдумчивого, поднимающего важные вопросы народной жизни. В «Похвальной речи Ермалафиду» Крылов в гротескном духе передает эпизод из комедии высмеиваемого им автора. Комедия эта, по словам Крылова, имеет целью смешить не серьезных ценителей театрального искусства, посетителей партера, а «парадиз», раёк, т. е. некультурную и неспособную по-настоящему понять реакционный смысл пьесы публику из «низов», состоящую главным образом из деревенских выходцев. «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. Тогда-то всеобщее веселие разлилось по театру; на сцене появились фляжки и ендовы, в парадизе зазвенели рюмки и стаканы. На сцене заплясали — и весь парадиз начал прищелкивать; казалось, что сцена и парадиз составляют одно семейство». Крылов издевается над Ермалафидом, с его «высоким нравоучением» и «разумными рассуждениями», звучавшими так фальшиво. «Но кто же бы, думали вы, милостивые государи, — спрашивает автор «Похвальной речи», — загнал расчесанный партер в растрепанную крестьянскую шайку слушать нравоучения? Кому, кроме бесценного нашего Ермалафиды! он один в состоянии высокое нравоучение подстроить под балалайку, и под его только разумные рассуждения могут плясать мужики на барках».

¹⁵ Там же, апрель, с. 26—55.

Приведенный отрывок никак нельзя рассматривать как выражение «антидемократических», «антинародных» взглядов Крылова. И в «Почте духов», и в «Зрителе», и, наконец, в «Санкт-Петербургском Меркурии» находятся исключительно сочувственные отзывы о трудолюбии, честности и житейской мудрости «почтенных земледельцев», и поэтою нападки Крылова на комедию Ермалафида и поведение парадиза имеют иной смысл и иных адресатов.

Возможно, что в данном отрывке Крылов конкретно имел в виду «Ямщиков на подставе» Львова.

Таким образом, в теоретической программе и в литературной практике Крылова сочетались прогрессивные устремления (требование правдоподобия, естественности и т. д.) с приверженностью к «правилам», к «подражанию авторам» и некоторым другим требованиям теории классицизма. В общем же деятельность Крылова-критика представляла явление значительное, выделявшееся на фоне литературы конца XVIII в.

Близко к литературно-театральной позиции Крылова подходит другой его сотрудник по типографии и по изданию журнала «Зритель» — П. А. Плавильщиков.

Актер и драматург Петр Алексеевич Плавильщиков (1760—1812), выходец из купеческой среды, был хорошо знаком с теоретическими и практическими вопросами театрального искусства.

В своих статьях о театре он высказывает ряд правильных и ценных мыслей о задачах драматического искусства вообще и конкретно в России. Как его пьесы, так и теоретические работы, свидетельствовавшие о знакомстве с современными теориями драматического искусства, отмечены в то же время печатью самостоятельности.

Исходной позицией Плавильщикова в статье «Театр», печатавшейся сперва в журнале «Утра» (1782), а затем в более полном виде в «Зрителе»,¹⁶ является тезис, «что зрелище есть общественная забава, исправляющая нравы человеческие», и что «выставленные на позорище дурачества людей в одно время и забавляют общество, и предостерегают даже и от самых слабостей».

По его мнению, театральные зрелища воздействуют сильнее, чем отдельные мероприятия правительств по борьбе с пороками. Драматическое представление «в вымышленном лице, не обижая никого», оказывает благотворное воспитательное действие на порочных и заблуждающихся людей, и поэтому «правительство имеет весьма важные причины ободрять сей род нравоучительной забавы». Приведя в качестве примера благотельного влияния театра на людей «исцеление заразы суеумствования», под которым легко подразумевается увлечение масонством в русском обществе второй половины XVIII в., осмеянное в комедиях Екатерины, Плавильщиков приходит к выводу, что «театральное со-

¹⁶ Зритель, 1792, июнь, с. 121—145; август, с. 251—277; сентябрь, с. 25—63; октябрь, с. 113—137; декабрь, с. 249—256.

чинение по мере извлекаемой из него только пользы заслуживает свое уважение».

Утилитарная точка зрения проводится Плавильщиковым и при оценке языка драматических произведений: «Какое училище для языка и какая помощь для всех училищ, учрежденных для языка!». Самая постановка подобного вопроса была в период становления русского литературного языка вполне правильной и своевременной. Хотя Плавильщиков вначале останавливается на этом вопросе бегло, но в дальнейшем, когда он касается взаимоотношений между распространенным в высшем обществе, а следовательно, и в театре, французским языком и языком русским, становится понятен прогрессивный смысл цитированного выше отрывка.

Далее Плавильщиков высказывает мысль о том, что театр может выполнять для учащихся полезную роль при изучении истории, т. е. служить, употребляя современный термин, в качестве «наглядного пособия». Но Плавильщиков видит в исторических пьесах не только средство укрепления знаний и расширения научного кругозора зрителей; он особенно подчеркивает национально-воспитательное значение таких произведений: «Сверх того 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. Жаркое рвение к соревнованию ошутится вместе с удовольствием». От этого тезиса Плавильщиков переходит к тому кругу вопросов, в котором заключается основной смысл его статьи: «Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом...».

Патриотическая позиция Плавильщикова естественно и последовательно приводит его к предпочтению оригинального русского репертуара иноземному. Хотя он и признает, что «для перемены» нужно «выводить на явление иностранные лица», однако, говорит он, «по любви к своим желал бы наперед видеть своих». В связи с этим Плавильщиков уделяет внимание вопросу о соотношении переводов и оригинальных произведений.

Следуя в своем отношении к переводам за Лукиным, произведения которого ему несомненно были известны, Плавильщиков совершенно расходится со своим предшественником в вопросе о подражаниях. Признавая некоторую пользу последних, Плавильщиков считает, что они не способствуют развитию «истинного вкуса, который неотменно существовать должен и в собственном русском своем виде». «Мы не можем, — продолжает он, — подражать слепо ни французам, ни англичанам: мы имеем свои нравы, свое свойство, и, следовательно, должен быть свой вкус». Этот раздел в статье Плавильщикова занимает значительное место и разработан им достаточно убедительно, красноречиво и даже страстно. Исходя из положения, что «музыка и словесность суть две сестры родные» и что «одна ходит в своем наряде», Плавильщиков с горечью

спрашивает, почему же другая, т. е. словесность, «должна быть в чужом», и патетически восклицает: «Неужели для всех народов на свете природа — мать, а для нас одних мачеха, которая не дала нам никакой собственности? — Нет, сие предубеждение происходит от собственной нашей неосмотрительности и от какого-то вредного влияния (внушения, — П. Б.) ненавидеть свое собственное».

Переходя к анализу того, что он считает истинным русским вкусом, Плавильщиков обращается к так называемым «правилам театра». По его мнению, существуют общечеловеческие, принятые во всех театрах и в некотором отношении неопровергаемые правила, которым «смешно не следовать», и есть правила, имеющие только национальный смысл. К числу бесспорно признаваемых правил Плавильщиков относит требование естественности, правда, с определенными ограничениями: «Первый предмет театров представляет природу во всем ее украшении, какое только искусство вообразить и произвести может». Требование «естественности», таким образом, сводится у него к воспроизведению «украшенной природы», к эстетическим принципам, выдвигавшимся французскими теоретиками конца XVIII в. Однако Плавильщиков вооружается против правила «трех единств», в особенности против «единства места» и «единства времени», показывая их нелогичность, условность, их неправдоподобие. Вызывает его возражение также обязательность «закона» о количестве действий в пьесе — от одного до пяти. Он иронизирует над тем, что нет установленного количества явлений для каждого акта.

Хотя театральные условности вызывают протесты Плавильщикова, с некоторыми из них он мирится легко, например с употреблением стихов в драматических произведениях, мотивируя это более сильным воздействием поэзии на наши чувства и разум.

Наибольшее место в трактате Плавильщикова занимает вопрос о том, как осуществлять на сцене прославление добродетели и уничтожение порока. Очень метки и содержательны его замечания о том, каково должно быть соотношение в пьесе добродетели и порока, какими приемами следует возбуждать сочувствие зрителей к добродетельным поступкам; по мнению Плавильщикова, нельзя отождествлять автора с его добродетельными или порочными героями.

Здесь можно отчетливо проследить воздействие сентименталистских концепций искусства (не случайно Плавильщиков ставит «мещанскую или гражданскую трагедию» выше «героической»). «Для возбуждения чувствования, — пишет Плавильщиков, — потребно выводить на театр добродетель страждущую, но искусство сочинителя представляет ее и в самом страдании торжествующую, когда слово добродетельного лица потрясает порочное, которое, муча добродетель, само чувствует жесточайшее оттого мучение <...> и сие взаимное страдание весьма сильно возбуждает в душе приверженность к добродетели и отвращение к пороку».

В другом месте своего трактата Плавильщиков совершенно в духе сентиментализма высказывается по поводу понятия «трогательного»: «Если позволено извлекать слезы, то пусть их проливает растроганное сердце нежностью действия, а чувствование великой добродетели да усладит сии перлы, коими украшается жалость. Таковые слезы, может быть, более приносят удовольствия чувствительному сердцу, нежели иногда громкий смех».

Вместе с тем Плавильщиков, считая, что задача драматического искусства заключается в воспитании «сердца» и «души», уделяет внимание и зрелищной стороне спектакля: «Некоторые говорили, что должен театр существовать для сердца и души, а не для глаз; но слово „зрелище“ само собою разрушает сие положение. Должно тронуть душу и сердце, но никогда не должно забывать о глазах».

Последняя часть статьи Плавильщикова посвящена более узкому вопросу — анализу основных жанров драматического искусства. Исходя из требования естественности, он возражает против свойственного классицизму строгого разграничения трагедии и комедии. Им он предпочитает драму. Ему непонятно, почему против драмы, сочетающей в себе элементы трагического и комического, подобно тому как бывает в жизни, «вооружался Вольтер и отец нашего театра Сумароков». Плавильщикову кажется, что «напрасно драмы названы побочными детьми театра, они ближе трагедии к природе и производят улыбку благороднее и приятнее комического смеха».

Обращаясь специально к так называемой «геронической» трагедии, Плавильщиков находит в ней много ценного, но тут же отмечает натянутость, несообразности и условности этого жанра, вредящие целостности восприятия. Он возражает против обязательных в трагедии наперсников и наперсниц, «которые ничего другого не делают, как только уговаривают героев и героинь, чтоб одни не страдали, а другие не плакали, и тем самым только что поддразнивают их и к тому и другому». Восстает Плавильщиков и против не менее обязательных в трагедии вестников, с которыми в драматическое действие вторгается чуждый ему элемент повествования.

Заслуживают внимания высказывания Плавильщикова по поводу исторической правды в трагедии. Впадая в некоторое противоречие с своими суждениями о театре как средстве при изучении истории, Плавильщиков отрицает необходимость трагику со всей точностью следовать истории. Главной задачей драматурга должно быть «действие над сердцем», поэтому частности имеют второстепенное значение.

Как уже отмечено, «мещанскую или гражданскую трагедию» Плавильщиков ставил выше «геронической». Он полагает, что между мещанской трагедией и драмой нет по существу никакой разницы; с другой стороны, он отделяет их от комедии. Хотя в драме и мещанской трагедии наличествуют сцены, озаренные

смехом или улыбкой, «как некоторая отрада и отдохновение зрителей от чувствительности», тем не менее «сей смех или улыбка, толико сладостные, весьма далеки от смеха комедии».

Плавильщиков подробно останавливается на жанре комедии. В его анализе много тонких, умных наблюдений; вместе с тем заметна известная зависимость от традиционных правил, которые он в большей или меньшей степени признает. Трагедии и драме он отводит более почетное место вследствие серьезности и возвышенности их цели. Обращаясь к жанру комедии, он высказывает недовольство ее современным состоянием.

Свой анализ комедии как драматического жанра Плавильщиков начинает с указания на относительность определения комедии как «забавной картины приключений», главная цель которой «смешить зрителей действием своим». Он говорит, что существует много комедий, «которые извлекают и слезы» и в которых в то же время «приметно существенное различие от трагедии и драмы как в свойствах, так и в самом роде письма». Назвав из переводных комедий такого характера «Тщеславного» Детуша и «Нанину» Вольтера, Плавильщиков делает затем замечательное указание: «Сколько ни производит наш „Недоросль“ смеху, но есть мгновение в четвертом действии, в которое у зрителя выступит слеза».

Коснувшись вопроса о появившихся на сцене комедиях с неблагопристойными двусмысленностями (вспомним слова четвертого стихотворца из пьесы Эмина «Смешное с полезным» о том, что его комедии представляют «веселинькой вздор с пыльцой»), Плавильщиков говорит: «Комедия должна забавлять и просвещать вместе»; при этом он цитирует фразу из «Искусства поэзии» Горация: «Смеша говорить правду».

В этой части статьи Плавильщикова особенно интересны те страницы, которые посвящены не общим вопросам комического жанра, а специально «российской комедии». В частности, он и здесь возвращается к своей любимой мысли о необходимости культивировать национальное искусство: «Что собственное свое более нас к себе привязывает, нежели чужое, — говорит Плавильщиков, — эта истина неоспорима; следовательно, российские содержания должны быть украшаемы на театре и вкусом российским, а без того всегда будет успех сомнителен — разумеется, в сердцах тех зрителей, которые сами себя любят, любя свою отечественность, а не тех, кои по моде, забыв сами себя, думают, что люди только иностранцы, а не они». В связи с этим Плавильщиков снова выступает против пропагандировавшихся в свое время Лукиным «преложений».

Сделав более или менее обстоятельные замечания о погрешностях не только в композиции комедий, но и в их сценическом воплощении, Плавильщиков приходит к следующему выводу: «Если комедия со всею благопристойностью, с действием живым и правдоподобным, с хорошим расположением и с выбранными свойст-

вами украшена будет тонкою и искусною игрою действователей,¹⁷ где язык чистый и природный вкус блистают, — вот забава, с которою ничто сравниться не может».

В заключение Плавильщиков отводит возможные обвинения, будто он в своем рассуждении о театре намеревался предписывать правила сочинителям. Задачу своей статьи он понимает как постановку вопроса «о природном русском вкусе» и выражает надежду, что люди благоразумные и просвещенные, исправив недостатки данного трактата, напишут «полное рассуждение и самые правила театра и вкуса российского».

Критическая деятельность Плавильщикова была полезна и плодотворна. Как критик, он был связан с лучшими достижениями русской критической мысли 1760—1770-х годов; он поставил во всей широте и сложности вопрос о «российском вкусе», о русской национальной эстетике; именно он развил дальше идеи, высказанные в свое время Лукиным и — несколько позднее — Новиковым. В заслугу Плавильщикова должно поставить его критику консервативного классицизма, хотя и частичную и умеренную, но все же подготовлявшую место более передовым литературно-театральным воззрениям.

Мы более или менее подробно разобрали критические работы Крылова и Плавильщикова, посвященные вопросам театрального искусства. Интересно теперь выяснить, соответствовала ли их теоретическим воззрениям собственная драматургическая практика.

Приведенный выше анализ комических опер и комедий (как памфлетных, так и пародийных) Крылова свидетельствует, что его теоретические взгляды в основном не расходились с его художественным творчеством.

В пьесах Плавильщикова также находят осуществление его теоретические воззрения.

Первая его комедия «Исправление, или Добрые родственники» (1785) может называться комедией только в том смысле, какой вкладывали в этот термин в 1780—1790-е годы: это типичная «слезная драма».¹⁸ Содержание ее следующее. Молодой человек Пламен, племянник рассудительного Постана, ведет беспорядочную жизнь, безрассудно проматывает отпускаемые ему дядей деньги, азартно играет в карты. Ко всему присоединяется его любовь к бедной, облагодетельствованной им девушке Драгиме, на которую пылкий Пламен тратит все свои деньги. Пламен от при-

¹⁷ В сентябрьской книжке «Зрителя» за 1792 г. (с. 58, примеч.) Плавильщиков доказывает, что французскому слову «acteur» вполне соответствует русское «действитель». Ему, конечно, было неизвестно, что лет за шестьдесят до него А. Кантемир сделал попытку заменить слово «актер» русским словом «изобразитель».

¹⁸ Комедия не напечатана, рукопись ее хранится в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (шифр: 19.2.82); второй экземпляр имеется в Рукописном отделе Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (шифр: Q.XIV.37).

роды добрый человек, и эту доброту он унаследовал от матери, умершей очень рано; отца же своего он не знает.

В Драгиму влюбляется граф Славоблеск, один из первейших вельмож империи, проведший в плену пятнадцать лет и по возвращении живущий замкнуто и уединенно. Драгима отвергает искания графа, но Пламен, узнав о домогательствах Славоблеска и под влиянием наговоров дяди, подозревает любимую девушку в измене и оскорбляет ее своими упреками и обвинениями. Между тем в ходе пьесы выясняется, что поведение Драгимы безупречно: все, что она ни делала, было продиктовано ей Постановом, который таким образом желал исправить своего беспутного, но доброго сердцем племянника. В последней сцене выясняется, что граф Славоблеск — отец Пламена (граф узнает сына по кольцу, оставленному Пламену умирающей матерью); вместе с тем обнаруживается невинность Драгимы, и исправившийся Пламен соединяется со своей возлюбленной.

«Исправление» Плавильщикова, не напечатанное ни при жизни автора, ни после его смерти, но ставившееся на сцене, представляет характерное звено в развитии русской «слезной драмы» и в формировании сентименталистского направления. В пьесе, правда, заметны еще влияния эстетики классицизма; это сказывается в «говорящих» именах героев комедии — Постап, Пламен, Драгима, Славоблеск, отчасти в плоскостном, однолинейном построении образов пьесы (в особенности Постапа и Драгимы), выражающих только одну какую-нибудь черту человеческого характера (благоразумие у Постапа, беззаветная преданность у Драгимы); наконец, в общем морализующем тоне произведения. Впрочем, эта последняя черта была присуща и «слезной драме».

Значительно больший интерес представляет следующая по времени комедия Плавильщикова — «Бобыль», игранная в первый раз в 1790 г. и напечатанная в Петербурге в 1792 г.¹⁹

В этой пьесе действие перенесено из дворянско-мещанской среды «Исправления» в крестьянскую, и талант Плавильщикова проявился здесь в более зрелом виде. В отличие от своих предшественников, изображавших крепостную среду либо в форме идиллии, либо в форме драмы с угнетенными крепостными и угнетателями — помещиками и приказчиками, Плавильщиков в «Бобыле» показал начало классового расслоения в самой деревне.

Тема «денег» усердно разрабатывалась в 1760—1770-х годах в пьесах с героями-дворянами и в 1780-х в пьесах, где действие происходило в купеческой среде. Плавильщиков, обращаясь к этой теме в «Бобыле», переносит действие в среду крепостных крестьян. С одной стороны, фигурируют крестьянин-богачей Парамон и староста Влас, тоже весьма состоятельный крепостной, а с другой — молодой бедняк, бобыль Матвей.

¹⁹ Текст пьесы и примечания к ней см. в кн.: Русская комедия и комическая опера XVIII века. Под ред. П. Н. Беркова. М.—Л., 1950, с. 407—464, 698.

Богатый Парамон жаден, груб и жесток. Сына своего Аксена побоями он превратил в «дурака бесчетного». Когда Анюта, дочь Власа, на которой хотят женить Аксена, спрашивает его, часто ли бьет его отец, Аксен отвечает: «Почасту ли бьет? Да как попадает; ино в день-та то и дело колотит, и за волосы-та, и в рожу-та, и в голову-та; а все кулаками» (д. II, явл. 3).

Еще бóльшую жестокость проявляет Парамон к своему батраку. Когда Матвей говорит Аксену, что его «бачка» «сердит, да не силен», Аксен отвечает: «Не силен? Нет, бачка-та у меня силен: намнясь схватил батрака за волосы, да как дал потаску, так насили он у него вырвался» (д. I, явл. 8).

Не намного лучше Парамона и староста Влас, отец Анюты. Вышедший милостью доброй старой барыни в люди из дворовых мальчишек, Влас черств, высокомерен с бедными мужиками и заискивает перед богачом Парамоном. Матвей, хорошо знающий Власа, говорит ему: «Ах ты, варвар бесчеловечный! <...> Нет в тебе жалости ни к кому» (д. III, явл. 3). Чтобы избавиться от ненавистного ему Матвея, Влас хочет сдать его в рекруты. Под пару Власу — его жена, старостиха Исавна, глядящая на все глазами мужа.

Центральным героем комедии, давшим ей название, является бобыль Матвей. Он прекрасный садовник, трудолюбив и вообще мастер на все руки. Хотя он не выступает еще с протестом, в нем нет забитости и приниженности крестьянина-горемыки, привыкшего к тому, что богатые односельчане и господская челядь помыкают им.

Матвей умен, находчив и умеет постоять за себя. Он ненавидит богача Парамона и его сына, дурака Аксена; он умеет сильно и нежно любить, страдать, волноваться. Словом, это человек из «нового поколения» крепостных. Бобыль с очень теплым чувством говорит о старой барыне и ни разу не выступает против своего подневольного положения. Но в своем кругу, в крестьянской обстановке Матвей уже отстаивает свои человеческие права. В этом отношении очень существенно проводимое Плавильщиковым противопоставление бобыля Матвея барскому егерю Хватову. Если Матвей подкупает чистотой своих чувств, открытостью своей порывистой и честной души, внутренним благородством, то егерь Хватов — это типичный «холоп», как его называет бобыль; он лжив, корыстолюбив, развратен, с барином держится довольно фамильярно, а с крепостными ведет себя как власть имущий, говорит с ними дерзко, пренебрежительно, с явным презрением и высокомерием.

В «Бобыле» впервые в русской драматической литературе было показано, что деревня не представляет сплошной, недифференцированной массы, что денежные отношения проникли и в крестьянскую среду и основательно ее расслоили, что появились деревенские богатеи («съедуги», как их называет около того же времени М. Д. Чулков в повести «Горькая участь», 1789).

Еще важнее то, что Плавильщиков показал рост сознательности деревенских бедняков, что он нашел в крестьянской среде людей с «забеглой головой», с чувством собственного достоинства. Это уже не были идеаллические «пейзаны» из комических опер Екатерины или тупые «мужички» комедий предшествующих десятилетий, на каждом шагу растерянно твердившие «тово-воно».

Присутствовавшие и в первой комедии Плавильщикова черты сентиментализма в «Бобыле» усиливаются. В этой пьесе в отличие от обычных комедий XVIII в. («классических») не соблюдено «единство действия»: наряду с любовью Матвея и Анюты, представляющей основную линию произведения, развивается и другая линия — любовь барина, которому принадлежит Матвей, помещика Честина, к помещице Евгении. Еще девушкой Евгения любила Честина, а затем, согласно воле сурового отца и вопреки своему желанию, вышла замуж за отвратительного богатого старика; к началу действия комедии Евгения овдовела, и, казалось бы, нет препятствий к ее браку с Честиным, но по непонятным причинам она до последнего явления пятого действия отказывается от замужества.

Введение в «крестьянскую» комедию второй любовной линии, «дворянской», представляло, с одной стороны, нарушение «единств», что вполне отвечало теоретическим взглядам Плавильщикова; с другой — оно все же являлось уступкой традиции, согласно которой в пьесе почти всегда присутствовала линия дворянских «любовников». Сознательно или случайно, но введением сложной психологической ситуации Евгении и Честина Плавильщиков еще больше отделил идеаллические отношения крестьянских «любовников» — Анюты и Матвея.

Сентиментальные мотивы больше присутствуют в изображении отношений Честина и Евгении; их значительно меньше в обрисовке чувств Матвея и Анюты, хотя здесь есть и элементы пасторали (д. I, явл. 5—7). Особенно интересно следующее место. Хватов, рассказывая о том, что Матвей якобы обратился к барину с просьбой дать ему разрешение на женитьбу, прибавляет: «Только он долго смеялся, глядя на этого Матюху. Тьфу, пропасть какая! мужик в сером кафтане, как будто путный человек, знает любовь». На это Анюта отвечает: «У мужика такое же сердце, как у барина» (д. IV, явл. 5).

В нашем распоряжении нет рукописного текста «Бобыля», и поэтому нельзя с уверенностью сказать, была ли в первоначальной редакции пьесы эта реплика, по времени совпадающая с радищевским изображением крестьянской девушки Анюты как женщины, умеющей по-настоящему, чисто и бескорыстно любить. Точно так же не можем мы определить, была ли фраза Карамзина из «Бедной Лизы» «и крестьянки любить умеют!» источником или повторением слов Анюты из «Бобыля». Вернее всего, по нашему мнению, предположить, что и Радищев, и Плавильщиков, и Карамзин каждый по-своему отразил то, что сформиро-

валось в общественном (точнее, в демократическом) сознании конца 1780-х—начала 1790-х годов: «человеческие» права крепостного нельзя уже было отрицать, тогда как его «гражданские» права еще долго представляли предмет обсуждения.

В этой связи необходимо вообще коснуться вопроса об изображении «крестьянской любви» в комедиях начала 1790-х годов.

Драматургия 1790-х годов четко разделяла изображение любви крестьян и любви «холопов», т. е. лакеев, егерей и тому подобной дворянской челяди, развращенной своим особым положением. Крестьянская любовь изображается всегда в чистых, благородных тонах, тогда как отношения между дворовыми, в особенности между лакеями и горничными, всегда освещаются в тонах грубых, натуралистических. Этого не избежал и Плавильщиков. Так, в конце второго действия после одной натуралистической шутки егеря Хватова горничная Евгении Анисья напоминает ему, что за несколько минут перед тем Евгения просила Честина не употреблять в разговорах с ней слово «любовь». На это Хватов возражает: «Да у бар и любовь барская, а мы холопе, так и любиться будем по-холопски» (д. II, явл. 10).

Вот подобную любовь «по-холопски» и изображали драматурги конца 1780-х—1790-х годов почти в каждой комедии. Любопытен в этом отношении короткий диалог в комедии И. Нехачина «Побег от долгов, или Раскаявшийся мот» (1792). Беседуют граф Добросерд, «по распутной жизни прозванный, — как говорит афиша, — Мотыгин», и его слуга Андрей:

А н д р е й. А Марина моя если проведает о моем с вами побеге, что с нею тогда бедною воспоследует?

Г р а ф. И вы можете чувствовать горести?

А н д р е й. Всякому свое жалко.

Г р а ф. И между вами есть нежная любовь?

А н д р е й. И очень.

Можно было бы ожидать, что в комедии, написанной в Москве в один год с карамзинской «Бедной Лизой», за этим последует сентиментальное повествование о любви Андрея и Марины; на самом же деле в дальнейших репликах Андрея так много двусмысленностей, приправленных натуралистическими подробностями, что граф резко прекращает разговор на эту тему: «Ты вздорами такими бесить меня начинаешь» (явл. 4).

Чтобы не возвращаться больше к этому вопросу, отметим попутно, что, изображая лакеев и горничных, драматурги 1780—1790-х годов не удовлетворялись тем, что делали их предшественники, отводившие слугам только роль двигателей интриги; в эту эпоху под несомненным воздействием реальных фактов, когда екатерининские фавориты возводили в дворянство своих камердинеров, лакеев и т. д., комедиографы любили изображать наказанные холопов, лезущих всеми правдами и неправдами в дворяне. Таков, например, «стеклянный дворянин» Полист, слуга Верховлета, в «Хвастуне» Княжнина. Таков отчасти и слуга Андрей

в комедии Клушина «Смех и горе». Господин Андрея, Пламен, услышав от своего слуги, что тот не прочь жениться на старой кокетке, богатой вдове Вздоровой, с презрением говорит:

Дурак! да ты слуга!

Андрей отвечает:

О это ничего. —

Да мало ли господ из чина моего?

Другой и картами, искусством этим славным,
В один год сделался боярам многим равным.

(Д. III, явл. 11)

Подобных образов наглых слуг, пробивающих себе дорогу в дворянские верхи, в комедии тех лет немало. В особенности заслуживает внимания в этом отношении анонимная комедия «По одежке протягай ножку», изданная в 1790 г.²⁰ В этой комедии служанка Прелесты Дарья и Сорвар, слуга Страстова, жена Прелесты, составляют дерзкий план — помешать свадьбе своих господ и устроить так, чтобы в «рядных», т. е. брачных контрактах, Страстова и Прелесты вместо имени невесты и жениха стояли соответственно имена Дарьи и Сорвара. Поскольку раз подписанная «рядная» не могла быть аннулирована, авантюристы надеялись тем самым сделаться дворянами и богачами. Они подкупают отставного секретаря Вотчинной коллегии, который и изготавливает нужные документы. Но в последний момент все рушится: прежде чем подписать рядные, Страстов читает их и обнаруживает обман. Отец Прелесты, помещик Тетерин, просит зятя «на такой радости не делать» Дарью и Сорвара несчастными: «Пощунай келейно, да и все тут». Но Страстов решает «наказать» их другим образом, «а именно: женить друг на друге» (явл. 5).

Таким образом, в комедии этого времени изображается большая прослойка крепостных, а именно дворовая челядь; это типичные слуги периода расцвета фаворитизма со всеми безобразными чертами падения нравов этой развращенной эпохи.

Возвращаясь к комедиям Плавильщикова, должно отметить, что из его пьес в этом жанре, написанных в 1790-е годы, «Бобыль» безусловно является лучшей во всех отношениях. Особенно следует признать исключительно интересным язык этой комедии, изобилующий меткими, точными и образными словами и выражениями; в пьесе множество диалектных словечек и фразеологических сочетаний, масса интересных пословиц, в частности таких,

²⁰ Российский феатр, 1790, ч. XXXVI, с. 291—309. В конце 1780-х— начале 1790-х годов появилось большое количество комедий с заглавиями в виде пословиц. Почти все они выходили под фамилией своего создателя; «По одежке протягай ножку» едва ли не единственная анонимная комедия-пословица. В связи с этим заслуживает внимания указание митрополита Евгения в статье об И. Ф. Богдановиче о том, что, кроме комедии «Радость Душеньки» и драмы «Славяне», Богданович «написал еще две небольшие театральные пьесы из русских пословиц» (Евгений, митрополит. Словарь русских светских писателей, т. I. М., 1845, с. 46). Возможно, что «По одежке протягай ножку» принадлежит перу И. Ф. Богдановича.

которые рисуют отношения к деньгам в крестьянской среде. Таковы, например, пословицы, приводимые Власом: «А денежка манá,²¹ хоть кого свихнет она» (д. IV, явл. 2), «Ведь золотое-та платье на грядке, а дурак-та на шее» (д. V, явл. 2)²² и т. д.

Изображая в этой комедии в основном среду крестьянскую, Плавильщиков должен был решить вопрос о введении в пьесу крестьянской речи. Опыт Н. А. Львова, натуралистически включившего в текст «Ямщиков на подставе» тамбовское наречие, оказался неудачным: пьеса не удержалась на сцене, и современники о ней отзывались сдержанно.

Учтя достижения русской комедии и комической оперы 1770—1780-х годов, Плавильщиков в «Бобыле» наметил новую линию в использовании языкового материала: старшее поколение крестьян говорит у него на диалекте со всеми характерными признаками последнего: «приезжат» (вместо «приезжает»), «пожелат», «нагдась», «чужо поместье», «милосливой»; обязательными являются частицы «тово-воно», «то», «та» и т. д. после существительных (постпозитивный член) и т. п. Напротив, молодые крестьяне (точнее, бобыль Матвей и Анюта; дурачок Аксен говорит на диалекте) все время говорят простым, но совершенно правильным литературным языком. Однако при сравнении языка этих крестьянских персонажей с языком дворян — Евгении и Честина — заметна разница: речь дворянских действующих лиц более «возвышенна», изящна, изобилует словами и выражениями, характеризующими тонкие психологические переживания героев; язык Матвея и Анюты отличается, говоря словами Ломоносова, «любезной простотой», соответствующей «естественности», «бесхитрости» крестьянских чувств.

Особняком стоит речевая характеристика отрицательного персонажа — егеря Хватова, построенная по принципу воспроизведения языковой манеры «холопов»: это «городская», многословная, лишенная отчетливых стилистических признаков речь.

Сказанное о языке персонажей «Бобыля» может навести на мысль, что Плавильщиков индивидуализировал речь действующих лиц, придавая чуть ли не каждому из них специфическую окраску.

²¹ Мана — то, что приманивает, манит к себе.

²² Нам приходилось уже отмечать обилие пословиц в комедиях 1760—1780-х годов. В 1785 г. по поручению Екатерины поэт И. Ф. Богданович издал свои «Русские пословицы», которые представляли фальсификацию подлинно народных пословиц за счет расширения их текста и придания им обязательно стихотворной формы. Любопытно, что большинство драматургов конца 1780-х и 1790-х годов решительно избегали обращения к сборнику Богдановича. Наиболее упорным приверженцем последнего был драматург А. Ф. Малиновский, в комедии которого «Раздраженный муж, или Приезжие из Украйны» (М., 1799) есть персонаж Еремеич, беспрестанно сыплющий пословицами. Одна из героинь этой пьесы говорит о Еремеиче: «Это живой словарь пословиц» (д. I, явл. 7). Но все пословицы Еремеича были заимствованы из книги Богдановича. Вот как звучит у него народная пословица «Синица хвалилась море зажечь»: «Хоть синица далеко летела И море зажигать хотела, Но только нашу мела, Не сделавши дела» (д. II, явл. 11).

На самом деле это не так. Новая линия Плавильщикова, о которой было сказано выше, состояла в том, что он применил к крестьянским персонажам тот же самый принцип речевой характеристики, какой употребляли для действующих лиц дворян драматурги конца 1750-х—начала 1760-х годов (переводчики Российского театра) и последующих десятилетий, а именно: «любовники» должны были выражаться на чистом литературном языке, а второстепенные персонажи говорили «бытовым» языком, т. е. городским просторечием. В результате применения этого принципа по отношению к крестьянам Плавильщиков получил возможность различно характеризовать разные категории действующих лиц этой группы. Таким образом, он не порвал со сложившейся традицией и не отошел от нее, а только развил ее. В частности, он сохранил манеру передачи диалекта, установившуюся со времен Фонвизина и Лукина, отвергнув только излишества «Ямщиков на подставе» Львова. Поэтому мне представляется не совсем правильной оценка позиции Плавильщикова в отношении языка крестьянских персонажей, которую мы находим в интересной статье С. И. Ожегова «О языке купеческой комедии П. А. Плавильщикова».²³

Таким образом, все те принципы передачи крестьянской речи, которые применялись в тогдашней театрально-литературной практике (употребление фонетических и лексических диалектизмов, обязательных частиц «-ста», «-сте», «тово-воно», укороченные фразы и т. д.), — все это находится и в «Бобыле» Плавильщикова. Не принадлежит Плавильщикову также честь отказа от использования речевых особенностей крестьян в комических целях, «чтобы вызвать смех»: ни песня Филата «Охти, охти кресьяне!» в «Анюте» Попова, ни даже речи ямщиков во львовских «Ямщиках на подставе» не преследовали комических целей, не вводились для создания смешных сцен.

Другие комедии Плавильщикова — «Мельник и сбитенщик соперники» (1789; представлена в первый раз в 1790 г., напечатана в 1793 г.) и «Сговор Кутейкина» (представлена в 1789 г., напечатана в 1799 г.) — значительно слабее, хотя бы уже по одному тому, что в обоих произведениях Плавильщиков использует созданные другими драматургами образы, не вносит в их трактовку почти ничего нового и только увеличивает таким образом число развлекательных, безыдейных, бессодержательных комедий. Однако, как писатель одаренный, Плавильщиков и в этих несерьезных комедийках показал себя прекрасным знатоком крестьянского и купеческого («Сговор Кутейкина») быта, обнаружил хорошее владение живым разговорным языком, знание разных обрядов и обычаев, и это делало названные комедии популярными в течение 1790—1800-х годов.

²³ Ожегов С. И. О языке купеческой комедии П. А. Плавильщикова. — В кн.: Материалы и исследования по истории русского литературного языка, т. II. Под ред. акад. В. В. Виноградова. М.—Л., 1951, с. 71.

К тому же направлению комедиографов 1790-х годов, которое представлял Плавильщиков, следует отнести упоминавшегося уже А. И. Клушина (1763—1804). Человек без систематического образования, но одаренный блестящими способностями, Клушин много читал, общался с передовыми писателями тех лет — вольтерьянцем И. Г. Рахманиновым, И. А. Крыловым, И. А. Дмитриевским, П. А. Плавильщиковым — и в результате получил основательную литературную и философскую подготовку. Особенно сблизился Клушин с Крыловым. Его литературная деятельность началась в 1790 г. и проявлялась в самых разнообразных формах: он писал стихи и сатирические статьи в прозе, выступал с рецензиями на литературные произведения и спектакли. Б. Л. Модзалевский отмечает, что стихотворения Клушина отличались легкостью формы и содержания, — «черта, замечаемая почти во всех его произведениях, весьма, впрочем, обыкновенная в то время, встречающаяся иногда и у Карамзина».²⁴

Перу Клушина принадлежат четыре комедии — «Смех и горе» (1792; в первый раз представлена 15 января 1793 г.), «Алхимист» (1793), «Худо быть близоруким» (1799) и «Услужливый» (1800). Только первые две из них пользовались успехом у современников.

Комедия «Смех и горе», как мы помним, вызвала обстоятельную рецензию Крылова, в которой был дан благожелательный, но в то же время критический разбор пьесы Клушина. Нам пришлось выше опустить конкретные замечания рецензента о пьесе Клушина; сейчас же необходимо подробно рассмотреть как комедию «Смех и горе», так и рецензию Крылова.²⁵

Чтобы иметь возможность проанализировать комедию Клушина, Крылов подробно изложил ее содержание. Этот пересказ показывает, что особенно обратило внимание современников в комедии Клушина.

«Вдова Вздорова, богатая кокетка, и Старовек, ее деверь, старик добрых нравов, имеют девушку племянницу, именем Прияту, которую хотят выдать замуж. Вздорова, по любви к ветрености, к щегольству и к большому свету, прочит ее за Ветрона, молодого повесу, которого очень хорошо изображает его имя. Старовек, напротив того, почитая достоинства, добрые правила и хорошие нравы, хочет выдать ее за Пламена, офицера, влюбленного в Прияту и в коего она влюблена взаимно. Вздорова всячески противится этому, тем более что она сама в него влюблена. Между тем появляются два ложных философа — Хохоталкин и Плаксин. Первый сватается на Прияту, второй метит жениться на самой

²⁴ Русский биографический словарь («Ибак—Ключарев»). СПб., 1897, с. 751.

²⁵ Крылов И. А. Полн. собр. соч., т. I. М., 1945, с. 389—401.

Вздоровой, прельстясь ее именем. Вздорова старается обоим их проводить, щеголяя сею прилично своему полу уловкою. Служанка, в свою очередь желая провести самое Вздорову, подкидывает письмецо Пламену, в котором советует, чтобы он казался влюбленным во Вздорову, если не хочет потерять Прияты. Пламен, последя сему и поощряемый Андреем, своим слугою, делает Вздоровой любовное объяснение, в котором застаёт его любовница, с ним ссорится, и, наконец, что очень обыкновенно между любовниками, «они» опять мирятся. Пламен, с своей стороны, почитая Ветрона своим соперником, ссорится с ним, думая, что тот похищает у него Прияту; но когда узнает свою ошибку, то все они вместе делают заговор против Вздоровой. Пламен продолжает притворяться в нее влюбленным. Подговаривают Вздорову «ехать» в маскарад, случившийся в тот день; и чтобы более там блеснуть, то в маскарадных платьях и в масках протверживают дома менуэт. Когда хотят они к сему приступить, то входят Хохоталкин и Плаксин, первый наведаться о Прияте, в которой получает отказ, второй желая увериться о самой Вздоровой; но как она уже получила слово от Пламена, то и этот отходит с отказом. Они оканчивают сию размолвку комически. Потом в то время, когда зачинают танцовать, слуга, который между тем переоделся в женское платье, подменяет Прияту, которая уходит и венчается с Пламеном в домашней церкви. И когда Вздорова пляшет порусски со слугою, думая, что пляшет с своей дочерью, тогда вдруг слуга снимает маску, любовники входят, обман открывается. Старовек все это объявляет Вздоровой. Она уходит, проклиная весь свет. Любовники довольны, а мнимые философы остаются с отказом, утверждая — Хохоталкин — что все смешно, а Плаксин — что все жалко».

Пересказ Крылова очень точен; допущено единственное отклонение: в комедии маска случайно падает с лица Андрея, а у Крылова сказано, что Андрей ее снимает. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в пересказе очень подробно передан финал комедии Клушина. Должно быть, Крылов придавал этому большое значение; по крайней мере в своей рецензии он писал: «В распоряжении поэмы сей более всего заслуживает внимания развязка. Она нова, наполнена жаром и производит прекрасное действие над зрителем, перед коим открывается тогда, когда он менее всего ее ожидает: нужно и то заметить, что развязка сия не расхоложена длинными отпусками, которые драматические писатели привыкли читать своим героям на конце поэм».

Но, расхваливая развязку «Смеха и горя», Крылов отмечает в пьесе ряд несообразностей и натяжек, являющихся результатом отступления от логического развития сюжета, ее естественного хода вещей. Так, Крылов считает невероятным, что Андрей переодевается в женское платье в той самой комнате, в которой происходит все действие пьесы и в которой его легко могут застать посторонние и сорвать его хитрый замысел. Крылов находит

также, что переодевание Андрея не вызвано необходимостью: «Хитрые любовные похищения пристойны там, где любовницы крепко стерегутся; но тут вся трудность состояла только в том, чтобы вывести Прияту в церковь и обвенчаться. Притом же несколько неестественно и то, что старушка едет в маскарад в тот вечер, когда намерена обвенчать свою племянницу».

Если внимательно сопоставить похвалы развязке комедии «Смех и горе» с критическими замечаниями о ней, сделанными рецензентом, становится очевидным, что оговорки очень снижают первоначальную высокую оценку, и возникает впечатление, что, хваля развязку пьесы, Крылов в данном случае полемизирует с кем-то. В этой связи нужно напомнить следующее: рецензия Крылова начинается с указания на то, что «редкое сочинение принималось с таким успехом», как комедия Клушина, и тут же упоминаются «брань безграмотных зоилов» и «ядовитая ненависть», обрушившиеся на «Смех и горе». Мы не имеем в своем распоряжении иных современных отзывов о пьесе Клушина, кроме рецензии Крылова, но один отклик на «Смех и горе», правда, относящийся к несколько более позднему времени, к 1796 г., нам известен: речь идет о приведенной в настоящей главе выдержке из комедии Н. Ф. Эмина «Смешное с полезным, или День рождения стихотворца», где характеризуются современные комедии и выводится драматург-«приспособленец» Маскин, пишущий «веселинкой вздор с пыльцой». Маскин рассказывает развязку своей новой комедии. Сравнение развязки «Смеха и горя» с развязкой комедии, о которой рассказывает у Эмина Маскин, позволяет с несомненностью утверждать, что последняя пародийна и направлена именно против Клушина.

На основании комедии «Смех и горе» можно даже объяснить происхождение фамилии, которую Эмин дал четвертому стихотворцу, — Маскин. Один из наиболее важных монологов «многого философа» Плаксина звучит так:

Здесь нету никого, нет нужды притворяться.
Я б, право, о слезах ничуть не потужил,
Когда бы Вздоровой тем руку получил! —
Будь ныне низок, подл, пред сильным уклоняйся;
Кто ниже, презирай, над бедным забавляйся.
Тем счастье, говорят, ты снищешь для себя,
А потеряешь все ты, истину любя.
Так что ж порочного, что м а с к у надеваю?
Куда ни посмотрю, всех в м а с к е я встречаю.
Все мыслят, как бы роль порядочней сыграть.
Честна ль, подла ль она, лишь счастье б снискать.
Прикрыты ложною личиной самой веры,
Не что иное, как ханжи и лицемеры!

(Д. III, явл. 7)

Мы не знаем, чем был вызван выпад Эмина против Клушина. Следует только в этой связи напомнить, что некоторые источники называют Н. Ф. Эмина среди писателей, помогавших Клушину

в начале его литературной деятельности.²⁶ Возможно, что какие-то личные отношения послужили одним из оснований для сатирического выпада Эмина против Клушина. Но если действительно и были какие-то «личности» в отношениях этих писателей, то несомненно причины этой неприязни были глубже. Для Эмина Маскин-Клушин представлял образец писателя, удовлетворяющего низменным вкусам публики; Клушина Эмин объединял с бездарными и беспринципными поставщиками развлекательных пьес. Было ли так на самом деле? Внимательное чтение текста комедии Клушина позволяет с несомненностью ответить отрицательно на поставленный вопрос.

«Смех и горе» — комедия острополитическая. С первых стихов звучит резко сатирический тон, который не ослабевает на всем протяжении пьесы. В самом начале комедии дядя Прияты Старовек (по-видимому, задуманный как вариант фонвизинского Стародума) характеризует в присутствии Вздоровой женихов своей племянницы — Пламена и Ветрона:

Один с умом, с душой, воспитан и учен;
Другой — повеса, шаль; и это твой Ветрон.
Родясь при дворе, чему он мог учиться?
Ногою подрыгать, со вкусом нарядиться;
Не к месту говорить, нехстате замолчать,
Для выгоды польстить, без нужды презирать;
С приятностью взглянуть, уметь прожить доходы.
Кафтан — его душа, а служба, должность — моды!

(Д. I, явл. 1)

Оставшись со служанкой Анютой, Старовек узнает от нее некоторые подробности о Вздоровой, вызывающие его возмущение. Когда Аня говорит, что Вздорова, кажется, желает стать женой философа-пессимиста Плаксина, Старовек восклицает:

Под пятьдесят годков?.. Но это здесь не чудо!
Здесь часто хорошо, что в самом деле худо.
Нередко подлостью прикрыта в свете честь,
Трудам награды нет, выигрывает лести!
Нередко раненый без хлеба умирает,
А туineaдец все чрез низость получает.

(Д. I, явл. 2)

Перед уходом со сцены Старовек награждает Анюту деньгами за то, что она ему рассказала, и это дает Анюте возможность произнести следующие стихи:

Помилуйте, на что? — Но он уж далеко!
Вот каково служить боярам на ушко!
Трудами, правдою хоть ты себя растянешь,
Не выслужишь в пять лет, что в час ушком достанешь.

²⁶ Если судить по одному из писем Н. М. Карамзина (Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, с. 33 и 024), Н. Ф. Эмин принимал участие в «Зрителе» (1792), издававшемся Крыловым и Клушиным.

Прощаю господам, которые иногда,
Вельможе, для чинка... Какая в том беда?
(Д. I, явл. 3)

Как ни злы стихи, посвященные характеристике Ветрона, «родившегося при дворе» (д. I, явл. 1), но они отступают далеко на задний план перед одним, но крайне показательным стихом в этой комедии. Пламен, «любovníк» Прияты, хочет вызвать на дуэль Ветрона; разговор их происходит в присутствии слуги Андрея:

Пламен (к Ветрону)
Ты — честный человек?
Ветрон
Конечно!
Андрей
Нет, придворный!
(Д. IV, явл. 6)

Весьма возможно, что если бы цензура обратила внимание на слово «придворный», Клушин объяснил бы это опiskой и заменил бы словом «притворный». Но в тексте комедии «Смех и горе» напечатано совершенно точно «придворный», и этим сказано очень многое.

В этой связи интересны два диалога Ветрона и Старовека:

Ветрон
Политика нужна, ум тонкий и проворство.
Старовек
Политика, сударь, бездельство!
Ветрон
Да, притворство.
(Д. IV, явл. 7)

И чуть далее:

Ветрон
Да, тут политика, о я ее люблю!
Старовек
А я политику, как язву, не терплю.
Мне прямодушие одно, сударь, любезно.
Притворство гнусно мне, хотя оно полезно.
(Д. IV, явл. 8)

Таким образом, «придворность», «притворство» и «политика» — вот с чем связан в комедии Клушина образ Ветрона. Поэтому следует подумать, был ли прав Крылов, высказав в своей рецензии на «Смех и горе» мысль об отсутствии органической связи образа Ветрона с сюжетом комедии: «Сколь бы много остроты, ума и вкуса на него (героя, — П. Б.) истощено ни было — все это не произведет полного действия, если герой введен в поэму без причины, а таков есть Ветрон; прекрасный этот характер, кажется, зашел в эту поэму из другой комедии, и если бы несколько менее дарования на него было истощено, то бы скоро сде-

лался он скучным; но чистые стихи и легкость слога причиною тому, что партер позабывает спросить, зачем Ветрон появляется на сцене».

Выдвигая подобную точку зрения, Крылов исходит из соображения, что для развития сюжета комедии Ветрон не нужен. Но с точки зрения идейного замысла пьесы Крылов не совсем прав: для комедии, изображающей дворянское общество начала 1790-х годов, образ Ветрона, пусть искусственно связанный с сюжетом пьесы, безусловно необходим. Крылов упрекает автора комедии «Смех и горе» в том, что Ветрон — персонаж, лишенный действия: «Лицо, наполняющее поэму без действия, есть ошибка в поэме». И, напротив, большой удачей Клушина Крылов считает то, что этой ошибки автор пьесы избежал при создании образа Вздоровой: «Вздорова есть также прекрасный характер, и что еще более, то всегда действующий. Автор, кажется, не желая, сделал из нее героя поэмы, потому что в ней одной более действия, нежели слов. По сему лицу, кажется, льзя судить, что бы был в силах сделать автор, если бы во всех характерах соединил он сатиру с действием».

Таким образом, осторожно, многократно оговаривая при помощи «кажется» свою мысль, Крылов обращал внимание читателей на образ Вздоровой как на центральный, основной, важнейший. Все это заставляет нас обратить пристальное внимание на образ Вздоровой и попытаться объяснить, чем вызвано было подобное заключение рецензента об этом персонаже.

В пьесе «Смех и горе» нет прямых намеков на то, что в образе Вздоровой Клушин изобразил Екатерину, но что автор придал этому образу отдельные черты, напоминавшие Екатерину, несомненно. Здесь и самомнение, и жажда власти («Нет лутче ничего, как управлять другими!» — д. II, явл. 6), и притворство («Без строгости — престрогой притворяться» — д. I, явл. 1), и разврат («Без воздержания — воздержною казаться» — там же), и немолодой возраст, и гнусные методы привлечения фаворитов («старушка молотом ударит золотым» — д. III, явл. 1). Все это делает понятным намеки Крылова при его разборе образа Вздоровой, и его слова, что это «характер всегда действующий» и что в изображении Вздоровой соединены сатира с действием, уточняют наши догадки.

Ветрон и Вздорова, с одной стороны, «мнимые философы» Хохоталкин и Плаксин — с другой, являются героями, воплощающими сатирический замысел пьесы; прочие персонажи, за исключением, пожалуй, резонирующего Старовека, осуществляют обычную комедийную интригу. Достоинство комедии состояло не в удачной развязке, что подчеркивал в своей рецензии Крылов, и не в интриге пьесы, а именно в сатирической направленности ее. Автор средствами «философской» комедии хотел дать резко сатирическую картину русского общества, начиная с придворного дворянства и кончая рядовыми столичными жителями-дворянами.

Лучше всего идейные побуждения Клушина при создании «Смеха и горя» выразились в следующем месте пьесы:

Плаксин

Смеяться над людьми, поверьте мне, грешно.²⁷

Хохоталкин

Когда бесчестию хотят дать виды чести,
Когда подлец, дурак живут посредством лести,
Коль сердце, ум, душа — осуждены страдать,
Не должно ли тогда смеяться и кричать?

(Д. II, явл. 7)

Кажется, что в двух последующих стихах предвосхищается социальный сарказм бессмертного «Горя от ума», с которым «Смех и горе» роднит общая жанровая линия — линия сатирико-политической комедии.

Крылов в своей рецензии свидетельствует, что «редкое сочинение принималось с таким успехом». Этим успехом Клушин был обязан тому, что после бесконечного множества пресных, благонамеренных комедий и комических опер, восхвалявших «благополучное царствование Астреи» (в связи с двадцатипятилетием вступления Екатерины на престол, отмечавшимся в 1787 г.), после пошлых, развлекательных, «интрижных» пьесок со сцены Российского театра зазвучали серьезные, злые слова о подлинной русской действительности, и эти слова нашли живейший отклик у демократической части зрительного зала. От имени этой части публики и для нее и выступали и Крылов, и Клушин, являвшиеся продолжателями дела Фонвизина, создателя лучшей русской сатирико-политической комедии XVIII в.

Вторая комедия Клушина, «Алхимист»,²⁸ поставленная также в 1793 г., пользовалась не меньшим успехом, чем «Смех и горе». Постановке этой комедии Крылов посвятил специальную рецензию. Как и в предыдущей рецензии, Крылов передает и здесь содержание пьесы: «Вскипятили, богатый, с ограниченными сведениями человек, пристрастился до сумасшествия к алхимии, желая снискать философский камень, о котором столько веков различным образом бредят. Проживает свое имение, забывает о состоянии дома, жены и о воспитании детей; тщетно Здравомыслов, друг Вскипятилина, уговаривает его оставить постыдное

²⁷ В «Послании к Александру Алексеевичу Плещееву» (1794) Н. М. Карамзин писал:

(Смеяться, право, не грешно!)

Над всем, что кажется смешно, —

(Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.—Л., 1966 (Б-ка поэта. Большая серия), с. 145). Мне кажется, что в этих стихах Карамзин полемизирует с Клушиным, которого он явно недолюбливал (см. упомянутые выше «Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву»).

²⁸ Текст комедии и примечания к ней см. в кн.: Русская комедия и комическая опера XVIII века, с. 465—483, 698—699.

ослепление, унижающее человеческий разум. Наконец изобретает средство для его исправления: переряжаясь в различные платья, приходит к нему в виде Рубакина, Криспина, Разгильдяева, глупого дворянина, Ветхокрасовой, состарившейся женщины, Сгорепьянова, живописца, и Смертоноса, доктора; в одной роле бранит его, как незнающего человека, в другой осмеивает, в третьей льстит, и так далее. Наконец в Смертоносе вызывает его на дуэль как человека, который составляет универсальное лекарство от болезней и, следовательно, вооружается противу медицины, обезоруживает его и принуждает бросить алхимические упражнения. Вскипяtilин отказывается. Здравомыслов скидает с себя платье, открывается перед ним. Вскипяtilин в удивлении; Здравомыслов убеждает его языком друга, именем нежной жены и детей. Вскипяtilин приходит в себя, дает честное слово не приниматься никогда ни за колбу, ни за реторду».²⁹

Хотя Крылов и утверждает, что «сей род комедий не иное что есть, как забавная шутка, освобожденная от всех строгих правил театра и самого вероподобия», однако в «Алхимисте» Клушина создал не безыдейно-развлекательную пьесу.

По своей композиции «Алхимист» напоминает «Щепетильника» Лукина: в обеих комедиях нет обычной интриги, обе представляют сатирическую галерею современных типов (Самохвалов, Верхоглядов в «Щепетильнике», Ветхокрасова, Сгорепьянов в «Алхимисте»), проходящих перед главным персонажем пьесы; наконец, обе пьесы затрагивают ряд вопросов, имевших злободневный характер.

«Алхимист» привлекал к себе внимание публики по ряду причин: во-первых, несмотря на отсутствие интриги, комедия Клушина довольно живая, динамичная, местами неподдельно веселая; во-вторых, важно было то обстоятельство, что в пьесе участвуют всего два актера, из которых второй играет шесть ролей: ротмистра Рубакина, грубого и хвастливого вояку, слугу Криспина, плута, лгуна и краснбая, глупого дворянина Разгильдяева, престарелую кокетку Ветхокрасову, во что бы то ни стало желающую быть любимой молодыми «красавчиками», талантливого живописца Сгорепьянова, горько жалующегося на свое унижительное положение в дворянском государстве, и наконец Здравомыслова, друга «алхимиста» Вскипяtilина. Эта «трансформаторская» сторона пьесы, новая еще в то время для русского зрителя, в значительной мере способствовала популярности «Алхимиста»; пьеса довольно долго держалась на сцене и петербургского и московского театров.

Однако не одни только внешние особенности «Алхимиста» вызвали интерес к комедии Клушина: подобно пьесе «Смех и горе», «Алхимист» сумел затронуть живые вопросы современности; в забавной и как будто далекой по несложному сюжету

²⁹ Крылов И. А. Полн. собр. соч., т. I, с. 404—405.

от политики пьесе Клушин поставил ряд существенных проблем общественной жизни и довольно прозрачно намекнул на некоторых реальных людей своего времени. В репликах почти каждого действующего лица «Алхимиста» есть критические оценки современности, есть сатирические намеки и отклики на злободневные факты действительности.

Большое место в «Алхимисте» занимает сцена с талантливым неудачником, художником Сгорепьяновым, в лице которого изображен известный гравер Г. И. Скородумов (1755—1792). Скородумов под фамилией Трудюлюбов был описан Крыловым в «Почте духов» в 1789 г. (письмо XI). Там Трудюлюбов-Скородумов, жалуясь на свое тяжелое положение, говорил: «Сие меня столько печалило, что, не размышляя нимало, предался я пьянству; знаю, что разумному человеку сие непростительно, но что уже делать, когда о том я, скоро думав, сделался теперь совершенным пьяницею; известно, что скорость не одному мне, но многим причинила пагубу».³⁰ Но если молодой Крылов, говоря о Скородумове, возмущался бессердечием высшего общества в отношении отечественных талантов, то Клушин, продолжая ту же линию, выступил против «покровительства» художникам со стороны вельмож, большей частью невежественных и тщеславных.

Шестикратное переодевание Здравомыслова давало Клушину широкую возможность вводить сатирический элемент в свою пьесу. Подтверждением этого являются следующие слова в рецензии Крылова: «Разговоры все в сей комедии очень остро ведены; но по большей части отдалены они от содержания комедии и наполнены эпизодами, которые ничуть не служат к исправлению Вскипятина, что бы, кажется, в виду должен был иметь автор; комедия же вообще наполнена остроты и соли».³¹

Подобно комедии «Смех и горе», и «Алхимист» с его сатирической направленностью производил впечатление на зрителей того времени. «„Алхимист“ <...> принят с рукоплесканиями, — заканчивает свою рецензию Крылов, — и не часто можно видеть в театре такого стечения публики».³²

В годы общения с Крыловым Клушин был настроен радикально и воинственно; как раз в 1793 г. он активно печатался в «Санкт-Петербургском Меркурии», издававшемся им совместно с Крыловым. Его рукописные «Сатирические, философические и аллегорические сны» были причиной обыска, устроенного полицией в 1792 г., в типографии «И. Крылов с товарищи» и в комнате самого Клушина, а представленные им по этому поводу объяснения свидетельствуют о том, что в криминальном произведении с сочувствием изображались революционные события во Франции. И хотя позднее Клушин отошел от своих позиций,

³⁰ Там же, с. 73.

³¹ Там же, с. 407.

³² Там же.

в начале 1790-х годов он безусловно принадлежал к группе наиболее передовых писателей эпохи.

Обращает на себя внимание все-таки то обстоятельство, что ни в «Смехе и горе», ни в «Алхимисте» ни в какой форме не затрагивалось положение крестьянства; впрочем, и в своих журнальных выступлениях Клушин почти не касался этого вопроса. Возможно, в этом отношении Клушин был ближе к Княжнину, чем к Крылову.

С значительными оговорками может быть отнесена к пьесам с прогрессивным содержанием комедия «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка» А. Д. Копиева (СПб., 1794).³³

Алексей Данилович Копьев, или, как писал он сам, Копиев (1767—1846), — писатель из служилых дворян; в молодости он был офицером в привилегированном Измайловском полку, где выделялся своим остроумием и живостью характера. Это приближало его к последнему фавориту Екатерины — Зубову, который стал покровительствовать Копиеву. При Павле Копиев впал в немилость из-за насмешки над военно-административными распоряжениями императора, разжаловавшего его за это в солдаты; но через некоторое время Павел простил и наградил Копиева. Драматургическая деятельность его была очень короткой. В течение 1794 г. были поставлены две его комедии — «Обращенный мизантроп» и «Что наше, тово нам и не надо». В 1796 г. была играна на Эрмитажном театре несохранившаяся комедия Копиева «Бабы сплетни».³⁴

Обе дошедшие до нас пьесы Копиева представляют известный интерес: первая — как сатира на провинциально-дворянские нравы (главный герой «Обращенного мизантропа» помещик Гур Филатыч, подвергающийся сатирическому осмеянию, является племянником фонвизинского Простакова), вторая — как очень своеобразная психологическая комедия.

Из комедий 1790-х годов «Обращенный мизантроп» выделяется относительной свежестью бытовых зарисовок, живостью языка, интересными типами (здесь уже вполне можно употребить этот термин). Гур Филатыч изображен с некоторым даже юмором; этот герой вызывает не отвращение, как Скотинин в «Недоросле», а скорее сожаление, в связи со своей самодовольной ограниченностью и простодушной тупостью. Вот пример рассуждений Гура. В комнату, где помещик Надоедалов развлекает все время засыпающего Гура рассказом о драке между соседями-дворянами, приходит Фекла Тарасовна, жена Гура, с дочерью Любовью, недавно вернувшейся из института, где она воспитывалась, и сыном Микешей:

Гур. Здорова, жена!.. здорова, ребята! (Микеше протягивает руку, он цалует, а Любовь приседает). Эх, Любушка! что прибыли по-немецки-та

³³ Текст комедии и примечания к ней см. в кн.: Русская комедия и комическая опера XVIII века, с. 485—533, 699—701.

³⁴ О Копиеве нет ни одной специальной работы. О нем см.: Русский биографический словарь («Кнаппе—Кюхельбекер»). СПб., 1902, с. 247—248.

кланяться, этому-та, matka, немка, тебя в Питере-та и научили; я так не учу сваво, ничему не учу; вон у дяди-та, у Простакова, Митрофан-ат чему не учился? а дурак дураком; кучеру-та плуту переплатили денег нивись что, ан на них жа камедь пишут. Смотри-ка у нас Микешка, то-та малой! (Микеше).

Микеша. Без ду шнопов вчера привезли?

Гур. Хорошо, хорошо, брат! Ну-ка, Любушка! Что талек-ту,³⁵ matka, у тебя?

Любовь. Ай, fi donc! батюшка, что за тальки-с?

Гур. Как, дура, что за тальки? Да то-то бы те и знать-та, а ты что думаешь, клевикуртами да жеманством-та взять здесь? Нет, голубушка, здесь этого не нада: вот у меня Фекла Тарасовна, куда ни поверни, за работой ли посмотреть, бывало смолоду, песенку ли спеть, что нам? что какой-та пропапой³⁶ на нас на виршах стихи сочинил; я-таки и сам пою:

Нас с тобою в свет натура
Создала без мыслей так:
Ты невинна, что ты дура,
Я невинен, что дурак.

Да таки пусть по их-та дурак, пусть умн-ат чахнет (глядит себя по брюху), вот у нас как, на домашних хлебах вскормлено, так ли, жена?

Фекла (тонким голосом). Так, батюшка.

Гур. Не милей я тебе затейников-та?

Фекла. Так, батюшка.

Гур. Не замай же, и дети у нас такие же будут.

Фекла. Так, батюшка!

Гур. Эка ты! Промолви что-нибудь, так да так; недаром ты по батюшке-то Потакальщикова, черт ли в тебе? Дай то, аль другое, так ли, жена?

Фекла. Так, батюшка.

Гур. Ну, ин так, коль так! Смотри, глупа половина...

(Д. I, явл. 5)

Как Гур, так и Фекла создают в семье тяжелую атмосферу, которую, впрочем, болезненно ощущает только Любушка, так как Микеша весь в отца и в сущности повторяет с очень незначительными изменениями Митрофанушку из «Недоросля». Не то, чтобы Гур Филатыч и Микеша были добрее, лучше и симпатичнее своих фонвизинских родственников, а просто Копиев иначе относится к помещикам-крепостникам, нежели Фонвизин. Ведь именно по этой причине отношения Гура к крепостным совсем выпали из поля зрения Копиева. И когда единственный раз в комедии заходит речь о положении крепостных, то и в этом случае автор выражает скорее симпатию к крепостному строю, чем неодобрение. В «Обращенном мизантропе» появляется в качестве действующего лица Еремевна, няня Митрофанушки Простакова; получив вольную, она сделалась свахой, и это приводит ее в дом Гура Филатыча и на ярмарку, где она устраивает браки между дворянами и дворянками. Когда одно из действующих лиц высказывает сомнение в том, что Еремевна — умелая сваха, она говорит: «Отец ты мой! Да вить у меня только и хлеба-та; худо мне было в неволе в барском доме, а худая-то воля вить еще

³⁵ Талька — составная часть прялки, служащая для наматывания ниток.

³⁶ Пропапой — злой, недобрый человек.

хуже: кабы да не свадьбы-та на ярмонке, с голоду бы пропала» (д. V, явл. 11).

В реплике Еремевны Копиев выразил основную мысль своей пьесы: виною всему неумение пользоваться свободой — «худая воля». Причину всех неурядиц в семейной, общественной, государственной и международной жизни Копиев видит именно в «худой воле». Так, Правдин (тоже взятый Копиевым из фонвизинской комедии) в беседе с очень умной княжной, сопоставляя Петербург и Москву, слегка изменяя формулу Фонвизина в «Завещании Панина», говорит, что в Петербурге живут люди «по привязанности ко двору или службе», а в Москве «из собственной воли» поселяются «жить в свое удовольствие». «Отчего, — продолжает Правдин, — и происходит, что многие из них, не почитая себя обязанными следовать общему образу жизни, живут всякой, как кто хочет, знакомится, с кем хочет, и упражняется, в чем хочет. Сколько хороша и приятна эта воля в тех, кто жить умеют, столько она вредна и смешна в тех, кто жить не только не учились, да и учиться не намерены» (д. II, явл. 7).

На примере Еремевны Копиев показывает вред «худой воли» для бывших крепостных; семейство Гура Филатыча служит иллюстрацией того же явления в семейной жизни; характеристика Правдиным Москвы показывает верность этой точки зрения в применении к общественной жизни. Но Копиев не ограничивается этим. Одно из действующих лиц, граф Достойнов, рассказывает о своей служебной деятельности: в 1790 г. он был «с особенными препоручениями» послан от фельдмаршала (Потемкина) из армии в Вену. Далее ему пришлось отправиться к эмигрировавшим из Франции принцам в Кобленц. «Там, — продолжает граф, — служил я кампанию при герцоге Брауншвейгском, где, нагнавшись всех ужасных следствий вредной французской перемены, узнал опытом, сколько худая воля несносна для самих ее защитников, и герцог с трудом меня отпустил» (д. IV, явл. 5).

Таким образом, мотив «худой воли» является идейным стержнем этой комедии. И именно как доказательство, подтверждающее это положение автора, выведены в пьесе все эти Гуры, Надоедаловы, Затейкины и Простофилины, дворяне, неразумно пользующиеся плодами екатерининских «Учреждения о губерниях» (1775) и «Жалованной грамоты российскому дворянству» (1785). Они безобразничают в семейной жизни, устраивают публичные скандалы, проявляют крайнюю невоспитанность по отношению к женщинам, своевольно захватывают соседские земли и т. д. Словом, можно сказать, что галереей своих лебедянских помещиков Копиев хотел показать, как худо используют дворяне дарованную им Екатериной II власть.

В противоположность этой категории провинциальных дворян выведена группа положительных персонажей, тоже дворянского происхождения, но получивших хорошее воспитание и образова-

ние. Таковы князь и княжна, граф Достойнов и Правдин, умеющие владеть собой и поэтому всегда выдержанные, корректные и подавляющие лебединских дворян своим нравственным и умственным превосходством.

Близка им и Любушка, получившая, как сказано в афише, воспитание в монастыре. Девушка Машенька, живущая у Гура Филатыча, так характеризует Любушку: «Моя барышня <...> воспитана так чувствительною, что обо всех глупостях своего батюшки и матушки плачет, а у кого достанет слез, чтоб их все глупости оплакать?» (д. I, явл. 3).

Действительно, Любушка производит впечатление девушки экзальтированной (см. ее письмо к княжне — д. I, явл. 6), сентиментальной, робкой и в то же время чистой и страдающей от грубых сцен «закоренелого невежи» Гура, от Надоедалова, надоедающего, по словам Правдина, «своим надоедательным существом», от ухаживаний Затейкина, представляющего смесь провинциального петиметра с провинциальным же буяном. Копиев умело передает язык Любушки (как и язык прочих персонажей). В лице Любушки впервые изображена в русской комедии институтка с характерными для нее чертами поведения и оборотами речи («ай», «префатальной», «послушайте-с, пожалте, оставьте меня в покое-с» — д. III, явл. 3).

Затейкин представляет детально нарисованный образ не столичного, а провинциального петиметра. В комедии прешествующего десятилетия лишь мелко изображались подобные персонажи (например, отставной офицер Болтай в «Сбитенщике» Княжнина). В лице же Затейкина Копиев хотел представить, какой мерзкий результат получается от сочетания петиметрства с провинциальнодворянским своеволием, невежеством и озорством. Осмеивает Копиев «французенья» Затейкина. Приведем несколько образцов «французского» языка этого провинциального щеголя. Так, о Любушке он говорит: «Она жа, так сказать, и прекрасная, ды по-нашему, по-питерски, емабль, то уж емабль!» (д. IV, явл. 1). Когда Еремевна рекомендует Затейкину объясниться с Любовью, он отвечает: «Да то у нас, матшка, недолго, живузем, ды все тут, а балясы-та нас не учи точить, сами умеем» (там же).

Или вот сцена на ярмарке:

Затейкин (*вынув из кармана апельсинов, наклал в шляпу и подает княжне*). Ма пренсес, суете вы des apelcins?

Княжна (*стараясь не смеяться*). Покорно благодарю, я не хочу.

Затейкин (*Любови*). Мадмазель! суете вы des apelcins?

Любовь (*хохочет*). Ай, да я не хочу-с!.. каким вы это языком говорите-с!..

(Д. IV, явл. 2)

Вопрос о провинциальной галломании А. Копиев считал, очевидно, очень важным, и поэтому он освещает эту проблему с большой резкостью.

Пьеса Копиева — произведение сложное, противоречивое и очень интересное. В ней борются две тенденции. С одной стороны, через всю комедию проводится, как мы видели, мысль, что все несчастья людей — и индивидуальные, и семейные, и общественные, и государственные — являются следствием неумения правильно использовать «волю», свободу. Но, с другой стороны, Копиев изображает «злонравие» провинциального дворянства, показывает, к чему приводит привилегированное положение дворянства, наталкивает аудиторию на мысль о преступности предоставления Гур Филатычам, Надоедаловым, Затейкиным и прочим членам «благородного корпуса» таких широких, неограниченных прав и возможностей. Отсюда рождается и дикое своеволие Гур Филатычей и невежественных буянов, провинциальных сердцеедов Затейкиных, и «губительное своеволие французской нации», свергнувшей монархию, и многое, многое другое. Картины быта удаются Копиеву много лучше, чем сентиментально-любвные сцены «мизантропа» Правдина и Любушки, с одной стороны, и княжны и графа Достойнова — с другой. Образы Гура Филатыча, жены его Феклы Тарасовны, недоросля Микеша, милой «монастырки» Любушки, сержантов Затейкина и Простофилина, предводителя дворянства Надоедалова, свахи Еремевны отличаются художественностью, полны живости, в каждом из них отразились умная наблюдательность автора, чуткий слух прекрасного знатока и ценителя русского языка и глубокое чувство юмора, местами переходящего в злой сарказм. Сцены, в которых Гур поет свои куплеты или Затейкин угощает княжну и Любушку апельсинами, по силе комизма могут стать с лучшими эпизодами «Недоросля».

Копиев создавал свою комедию тогда, когда сентиментализм в России уже упрочился, когда Карамзин закончил издание «Московского журнала» (1791—1792). Комедиограф «школы Фонвизина» по основному характеру своего творчества, Копиев попытался сочетать в своей пьесе как фонвизинское, так и карамзинское направление. Первое отразилось в бытописи комедии, второе — в ее любовно-сентиментальной интриге. Даже в заглавии пьесы видна эта двойственность и противоречивость произведения: «Обращенный мизантроп» — это дань модному сентиментализму, «Лебедянская ярмонка» — полнокровная, сочная бытопись. Характерно, что у современников Копиева и у последующих поколений пьеса его была популярна под своим вторым, «бытовым», заглавием.

«Лебедянская ярмонка» — произведение умного, скептически настроенного человека, психологически близкого Фонвизину; разница между ними та, что «бессмертный Денис» верил в силу честного слова честного писателя и до конца своей жизни боролся с «злонравием» самодержавия и крепостничества, а Копиев был более скептичен и мало доверял преобразовательной силе литературы.

Вторая комедия А. Д. Копиева называется «Что наше, тово нам и не надо». Она была сочинена, играна и напечатана в 1794 г. в Петербурге, но после «Обращенного мизантропа»: в новой комедии есть упоминания о Затеikinе, ставшем, как увидим далее, популярным театральным персонажем тех лет.

Новая комедия Копиева очень коротка и совершенно не похожа на «Обращенного мизантропа». «Что наше, тово нам и не надо» — комедия не сатирико-обличительная и в то же время не развлекательная. Это очень интересная психологическая пьеса со странными, хотя и мастерски нарисованными героями. Прежде чем мы приступим к анализу ее, необходимо сказать, что она напечатана не по правилам школьной орфографии, а с самым скрупулезным соблюдением фонетической транскрипции живой речи. Впрочем, надо уточнить сказанное: все в пьесе, что принадлежит автору комедии (имена действующих лиц и ремарки), напечатано вполне точно грамматически; речи же персонажей даны сплошь в фонетической транскрипции. Подобная особенность текста «Что наше, тово нам и не надо» делает эту пьесу ценным документом для изучения живой русской речи конца XVIII в.

В дальнейшем мы будем цитировать эти тексты в полном соответствии с их печатным воспроизведением.

Начнем с содержания комедии.

В подмосковной деревне помещицы, которую зовут, вслед за ее малолетней дочерью, *Machmègè* (т. е. *ma chère mère*), находятся ее племянница, недавно овдовевшая молодая Княиня, и жених последней Причудин. Туда же приезжает возвратившийся из армии первый жених Княини, Повесин, не видевшийся с ней после того, как она вышла замуж за другого.

В разговоре с Повесиным Причудин откровенно признается, что он не любит Княиню, что его привлекает только трудность женитьбы на этой странной женщине. Зная, что Повесин его ревнует и что приезд последнего создает новые трудности, Причудин требует от Княини, чтобы она в тот же вечер, в девять часов, бежала с ним. Княиня не соглашается, и Причудин уходит, угрожающе заявляя, что от ее решения зависит его жизнь. Княиня воображает, что Причудин намерен застрелиться; она пишет ему письмо, в котором изъявляет согласие бежать.

Повесин, оскорбленный тем, что Причудин, зная о его отношениях к Княине, все-таки собирается на ней жениться, вызывает Причудина на дуэль. Причудин показывает ему письмо Княини и просит его все же прийти сюда, чтобы присутствовать при увозе Княини.

Между тем *Machmègè*, страстная любительница карт, обрадовавшись, что Повесин в армии научился играть в «панфила», заставляет его играть в карты. Причудин же приходит к выводу, что если он женится на Княине, то будет несчастен, так как вовсе не любит ее и после этой женитьбы у него пропадет объект

для преодоления трудностей. Поэтому он решает отступить от Княини и способствовать ее браку с Повесиным. Ровно в девять часов является Княиня, которой Причудин сообщает свое решение; Княиня целует его, а в это время вбегает бросивший карточную игру и *Machmège* Повесин и осыпает Княиню упреками. Но Причудин объясняет все и, соединяя их руки, говорит: «Итак, будьте вы счастливы и помните друга вашего, каторой аставляя пустую славу, нашол настаящую в благополучии двух сердец, равно ему любезных, и дай бог, штоб, по моему примеру, не вспомнили вы никогда этой грусной пасловицы: *что наше, тово нам и не надо*» (явл. 12).

Следует признать, что изложение пьесы Копиева совершенно не передает своеобразия этого произведения, где почти каждая страница заслуживает того, чтобы ее полностью процитировать. Живой, чудесный язык, острый, умный и умело ведущийся диалог, интересные персонажи, тонкие психологические ходы, совершенное отсутствие трафарета — все это далеко оставляет позади многие пьесы XVIII в.

Вот, например, Причудин, у которого, по его собственному признанию, «слишком много денег и слишком мала желаний, штоб чево-нибудь захатеть и не получить» (явл. 1). Вот *Machmège*, которая «сидит как черт за печкой и, кроме сваей кошки да Мавруши, никаво в доме сваем не видит». Вот Княиня: «ана многа блажила, баялась мух, казявак, бабачек, одним словом, всево на свете...» (явл. 1). Она, не любя Причудина, соглашается выйти за него замуж; этот шаг она объясняет Повесину так: «Ох, ну да он пристаёт; ну вить надабна цем-нибудь ат везатца» (явл. 12).

Когда Повесин, прочитав письмо Княини к Причудину, патетически восклицает: «Возможно ль такому черному характеру быть в таком прекрасном творении!», Причудин отрезвляюще возражает на эту тираду: «Эта апять вздор, в ней ни чернава, ни белова, да и никакова характера, я думаю, нет» (явл. 8).

В другом месте Причудин называет Княиню «странной женщиной с добрым сердцем, да со слабой душой» и видит в ней «вместо сагласия одну только лень атказать» (явл. 10). Княиня не только боится мух; она вообще инфантильна, говорит как ребенок; вместо «ж» произносит «з», вместо «ч» — «ц», вместо «ш» — «сь» и т. д. У нее наивное детское мышление, граничащее с глупостью. Так, вообразив, что Причудин имеет намерение покончить с собой из-за ее отказа бежать с ним, она пишет ему, как уже указывалось, письмо, которое пересылает через свою кузину Маврушу: «Мавруся! дуся мая! зись мая! паслусай! зделаи милось, атдай эта письмо Причудину, как он приедет, да скажи ему, съта езели он застрелитца, так эта будет очень глупа, я на нево осерзюс и век с ним гаварить не буду» (явл. 4). Такова эта женщина, совершенно не похожая на известных нам героинь русских комедий XVIII в., на всех этих бесконечно добродетельных Софий и Пуль-

херий, на легкомысленных вертопрашек, на пасторальных красавиц и сентиментальных девушек из «слезных драм».

Нам нужно остановиться еще на Повесине, также новом явлении в русской комедии и, по-видимому, в русской жизни начала 1790-х годов. Когда-то это был петербургский щеголь, сейчас он изменился. Вот разговор его с Причудиным при их первой встрече:

Причудин. Ба! Ба! Ба! Повесин! откуда ты взялся? Здравствуй, братец! смотри, пожалуйста! (*осматривает его кругом*). Да ты в мундире адет парядашно, куды девалася то время, как ты носил по три жилета и чуть не надел три кафтана — ты не напеваешь арий, гаваришь па-русски. Уж полна, ты ли это?

Повесин. Чево, братец! ат дурных сочинителей скоро некуды будет деватца, я принужден был все наряды маи бросить от глупой комедии.³⁷

Причудин. Што так?

Повесин. На неволе надаедят ани, кали всю свою гардеробу увидишь вдруг или на Затейкине, или на пагонщиках; вить это ещо досаднее, нежели бы запрещали. В старые годы, когда я мешал в речах моих французские слова, я бы назвал это превращение *necessité vertu*,³⁸ а теперь переводу, шта нужда научит калача есть. Я праигрался да последней капейки, и кагда перестали мне верить, так и я перестал матать. Дядюшка мой столько на меня авлился, шта не хател умереть, пакуда не пабывал я в армии и не вздумал а смерти ево желеть. Тут-та он некстате и сканчался, аставив мне две тысячи душ, которые, надеюсь, да первой игры ища уцелеют.

Причудин. Вот таперь я тебя узнал; таперь вижу, шта ты тот же; аднако встарину я тебя любил и часто с табой бранивался; долго тебе эдак праказничать? ты не дурак, а дурачнисься беспрестанно, ты знаешь, шта все тваи ветренности называют в городе злыми умыслами, все тваи шутки — язвительными ругательствами и шта столько людей разумеют а тебе дурно без притчины.

Повесин. Што ж делать, галубчик! кто разумеет дурно, тот ища хать дурно да разумеет; я вот таких-та боюсь, как кто ни дурно-та, ни харашо разумееть не умеет. Ну, уж ат эдаких никуды не уйдёшь.

Причудин. О! да эта старое тваё утешенье гаварить каламбурь, кагда нечева делать.

(Явл. 1)

Из приведенного большого отрывка можно заключить, что Повесин — изменившийся петиметр, бросивший обычную для этой категории людей французоманию и ставший «парядашным» (как его называет Причудин) и даже «припарядашным» (если верить

³⁷ Здесь имеются в виду нападки на странные моды тех лет (тройные жилеты, толстые шейные платки, трости) в одной из сцен «Лебедянской ярмонки» Копиева:

Ермевна (*увидев на нем (Затейкине, — П. Б.) три жилета*).
Что-йта, батюшка, Николай Назарыч! у тебя сколько эта камзольчиков-та?

Затейкин. Так-с, ничего-с; это три жилетки-с, у нас в Питере все эдак носят...

Ермевна. Што-йта у тебя, батюшка, али шейка-та болит!

Затейкин. Нет-с, у нас в Питере все так-с; бывала в танц-клуб поедешь, на Красной ли кабачок с приятелями, все так одеты-с.

(Д. III, явл. 3)

³⁸ Добродетель по необходимости (франц.).

словам *Machmère*) в последнем явлении. Что же было причиной подобной перемены? Автор комедии А. Д. Копиев не дает нам ответа на этот вопрос. Из слов Повесина можно, пожалуй, предположить, что причиной этого была «нужда», необходимость послужить в армии. На самом деле Повесин изменился не в силу личных причин — в этот период, о чем будет говориться ниже, вообще из русской жизни исчезает такое явление, как петиметры.

По своему жанру «Что наше, тово нам и не надо» — особая разновидность комедии, так называемая «комедия-пословица» или «драматическая пословица». Первые образцы этого жанра появились, как мы уже отмечали, в середине 1770-х годов, но тогда они еще не образовали традиции. К середине 1790-х годов это было уже явление, имевшее свою историю. Поэтому мы сейчас коротко остановимся на этом вопросе.

«Комедия-пословица» по существу ничем не отличается от обычной комедии, кроме только того, что задачей ее является доказательство в драматической форме смысла пословицы. Здесь имеет значение не только то, что тот или иной персонаж произносит в начале, в середине или в конце пьесы пословицу, но и то, что самый сюжет комедии является сценической иллюстрацией смысла этой пословицы. Напомним, что «Свадьба господина Промоталова» с любимым присловьем Агафона Слабоумова «знай сверчок свой шесток» (1774) может быть признана первым или, во всяком случае, одним из первых русских образцов данной разновидности комедии.³⁹ Немного позднее, в 1776 г., была представлена на сцене тверского театра пьеса М. И. Веревкина, которая даже, как нами было указано, носила название «„На нашей улице праздник“. Пословица». С тех пор подобных пьес ставилось очень много. Некоторые из них мы упоминали (например, «По одежке протягай ножку» и др.). В конце 1780-х годов «драматическая пословица» сделалась модным салонным развлечением в Европе и, конечно, в галломанствующих кругах Петербурга, в частности в эрмитажных собраниях Екатерины. Но наряду с салонной «комедией-пословицей», которая иногда переходила в «комическую оперу-пословицу», как например второе издание «Санкт-Петербургского гостиного двора» М. А. Матинского, названное «Как поживешь, так и прослынешь», появлялись и идейно-содержательные произведения такого рода. Мы не можем здесь уделить больше места истории этого жанра в последней четверти XVIII в., достаточно указать, что комедия «Что наше, тово нам и не надо» А. Копиева включалась в эту традицию, резко выделяясь своим художественным уровнем.

Касаюсь изменений, происшедших с одним из героев второй комедии Копиева, мы сказали, что перемена эта не имела индивидуального характера и что около этого времени петиметрство

³⁹ См.: Петровский Н. М. Библиографические заметки о русских журналах XVIII века. — ЖМНП, 1898, № 1, отд. 2, с. 99.

как социальное явление исчезает из русской жизни. События французской буржуазной революции вызвали волну галлофобских настроений, одним из проявлений которых оказалась борьба с французскими модами и их поклонниками. Известно, что в 1793 г. был запрещен ввоз новых модных товаров из Франции, и это вызвало переполох и даже волнение среди петиметров и кокеток. Факт этот был столь заметным, что нашел свое отражение в литературе: в том же 1793 г. одновременно появилось в печати несколько сатирических произведений, в которых осмеивалась паника среди щеголей и щеголих. Таковы «Плач Моды о изгнании модных и дорогих товаров» Н. И. Стрехова, «Утешение и доброй совет Моды, сетующей о изгнании модных и дорогих товаров от ея обожателей» Фиты Фертова (Фомы Филимонова) и «Мода утирает слезы плачущих петиметров, щеголих и всех власти ея исполнителей» Ив. Нехачина. Последний из этих сатирических откликов на запрещение ввоза модных товаров кончался следующим пожеланием Моды:

Пожелаем, чтоб вовеки
Здесь ей более не быть:
Те презренны человеки,
Кто ее уставы чтит.⁴⁰

Было бы совершенно неверно, если бы мы в только что приведенных стихах Ив. Нехачина усмотрели простое продолжение прежней борьбы с петиметрством: в условиях происходившей во Франции революции преследование приверженцев парижских мод приобрело политический характер.

Лучше всего отразилось подобное отношение к данному вопросу в малохудожественной, но обильной бытовыми подробностями комедии посредственного драматурга и директора императорских театров А. А. Майкова (1761—1838) «Неудачной сговор, или Помолвил, да не женился» (СПб., 1794). Петиметры — граф Развратин, граф Капотов, князь Жилеткин и граф Воротников — недавно вернулись из Парижа, они держат себя крайне развязно, дерзко шутят над двумя старичками, которые, как затем раскрывается, оказываются графом Постояновым, дядей Развратина, и его почтенным другом Здравосудовым. Между прочим приятели главного отрицательного героя пьесы Развратина, появившись на сцене, беседуют о новой комедии, в которой осмеиваются модники: эта комедия — «Обращенный мизантроп» А. Копиева. Но на молодых повес это не производит впечатления. Жилеткин весело заявляет: «Иль фо ну ну сутенир, месье, пусть как хотят оборачивают нас в ридикюль... Мы будем все-таки в своем стоять...». Ему вторит Капотов: «Этим Затейкиным мы ничуть не должны быть шокированы...» (явл. 10).

⁴⁰ Нехачин Ив. Мода утирает слезы плачущих петиметров, щеголих и всех власти ея исполнителей. СПб., 1793, с. 29.

Но главный интерес «Неудачного сговора» — в открыто политической трактовке вопроса о петиметрстве. По поводу поведения трех приятелей Развратина Здравосудов замечает: «Вот какое благожитие приобретается молодыми людьми в славном этом Париже... вместо просвещения привозят сюда невежество, которым и других нередко здесь заражают...» (явл. 9).

Когда же появляется Развратин и приветствует своего дядю, которого он заставил долго ждать, так как уехал к заболевшему портному-французу: «А! мой шер онкль. Я аншантирован вашим приездом» (явл. 12), Постоянов обращается к Здравосудову: «Не дивитесь, государь мой, его невежеству. Он из такого недавно приехал места, где все обезображено, и самое человечество» (явл. 13).

Постоянов упрекает племянника за его поведение, за то, что тот вывез из Франции дурные манеры и привычки. Между ними происходит следующий спор:

Развратин. Вам хотелось, чтоб я русским же приехал?

Постоянов. Тогда бы ты всех почтение к себе приобрел... а теперь походить на француза все равно, что сделаться презренным...)

Развратин (с отчаянием). Лучше быть русским!..

(Явл. 14)

«Приятными ли тебе еще кажутся плоды того обычая, который ты заимствовал в Париже в такое развратное время?», — спрашивает Постоянов племянника уже в конце пьесы.

Что же заимствовали франты в Париже «в такое развратное время»? На это дает ответ один из монологов Здравосудова: «Видно по всему, что мода занимала главную часть времени его в Париже <...> да и в этом приметно весьма, какого классу людям подражал он <...> в нарядах его никакой нет благопристойности <...> на голове волосы не думаете ли, чтоб были причесаны <...> напротив, растрепаны, расклаканы и повисли все на лоб; взглянув на галстук, подумаете, что у него шея и горло распухли... выступка же его... всегда ходит на пятах» (явл. 4).

Конечно, Развратину противопоставляется добродетельный Милон, которого Постоянов характеризует: «это видно не чужекрайний воспитанник» (явл. 13); конечно, именно Милону достается невеста, на которой хотел жениться Развратин. Однако все это малоинтересно, как малоинтересно и то, что под влиянием урока дяди Развратин исправляется. Идея пьесы выражена во фразе, произносимой в самом начале комедии Постояновым: «Всякой должен быть воспитан в своем отечестве» (явл. 4). И здесь мы не видим ничего нового по сравнению с пьесами о «русском французе» 1760-х и 1770-х годов. Новое — это политическая острота постановки вопроса о петиметрах: «Теперь походить на француза все равно, что сделаться презренным».

Страх быть обвиненным в сочувствии французской революции был, по-видимому, настолько силен, что к середине 1790-х годов

исчезает и из литературы, и, очевидно, из жизни тип французо-люба-петиметра — явление, просуществовавшее в русской действительности почти полвека.

К числу пьес, пользовавшихся успехом у демократического зрителя, относится комедия «с хорами и балетом» «Поход под шведа» (СПб., 1790). Об авторе этой пьесы Иване Алексеевиче Кокошкине (1765—1835) в литературе нет никаких сведений, кроме того, что он принадлежал к старинной дворянской фамилии и в конце жизни занимал заметное место среди петербургского дворянства.⁴¹

Комедия «Поход под шведа» лишена сюжета в обычном для той эпохи смысле. Пьеса Кокошкина состоит из ряда сценок, искусственно объединенных одним общим моментом: объявлением похода против Швеции в связи с началом русско-шведской войны в 1788 г. Каждая сценка показывает реакцию различных групп населения на это событие. Подобное построение комедии позволяет автору сатирически изобразить разных персонажей: дворянку Дурихину, провинциальную помещицу, приехавшую с сыном Фалалеем в Петербург, чтобы «выходить его в гвардии капралы»; графа, молодого офицера, который под предлогом невозможности оставить любовницу хочет уклониться от похода; мота Скородума, возмущенного тем, что война расстраивает его план женитьбы на дочери богатого откупщика, дающего за ней две тысячи душ; госпожу Быстрековскую, при прощании с мужем тяжело переживающую разлуку и сразу же после его ухода мечтающую о свидании с любовником Любимом; ревнивую госпожу Тихонравову, которая не хочет покинуть мужа и во время войны; молодого Трусова, подкупающего военного доктора и получающего с помощью последнего освобождение от явки в полк; петиметра, которого отец его Честон заставляет пойти «заслужить хорошее имя офицера». Не обходится в пьесе без чисто комических ситуаций: Быстрековский получает освобождение от похода и к неудовольствию своей жены возвращается, а Любим вынужден пойти на войну взамен отпущенного доктором Трусова.

Но наряду с персонажами отрицательными в комедии выведены и положительные, серьезно и достойно реагирующие на объявление шведами войны. Это прежде всего солдат, являющийся к Дурихиной, чтобы вытребовать капрала Фалалея в полк (д. I, явл. 4—8); это граф Храбрецов и Хватов, с гордостью говорящие: «Пойдем доказать, что мы россияне» (д. II, явл. 8); это почтенный Честон, приказывающий сыну-петиметру «явиться к своему месту и отнюдь не думать как-нибудь отлынивать»

⁴¹ Об И. А. Кокошкине повсюду указывается только то, что он был автором комедии «Поход под шведа» (1790). Даты рождения и смерти его установлены на основании «Петербургского некрополя» (т. II, с. 431). Кокошкин был похоронен на Лазаревском кладбище в Александро-Невской лавре, где в XIX в. погребали только особенно богатых и чиновных жителей Петербурга.

(д. II, явл. 9); это почтительный Модест, его отец Правдомысл и невеста Модеста Софья (д. III, явл. 1—2); это, наконец, народ, участвующий в балете и «изъявляющий надежду на российское оружие» (д. III, явл. 8).

Выше уже было сказано об особенностях композиции этой комедии. Следует отметить, что эпизоды, посвященные Дурихиной и Фалалею, занимают в пьесе больше места, чем прочие. Можно даже сказать, что комедия была, очевидно, начата как пьеса о Фалалее Дурихине и уж затем только превратилась в цепь сценок, связанных с объявлением шведами войны. Композиционно «Поход под шведа» выделяется среди обычных «сюжетных» комедий 1780—1790-х годов и стоит в одном ряду с такими пьесами 1760—1770-х годов, как «Щепетильник» В. И. Лукина, «На нашей улице праздник» М. И. Веревкина, «Алхимист» Клушина и др.

Подобная манера построения комедии освобождает автора от необходимости развивать сюжет, но в то же время она трудна, так как требует большого искусства драматурга — в одной-двух сценах надо отчетливо и убедительно изобразить то или иное действующее лицо со всеми его особенностями. И. А. Кокошкин не слишком удачно справился со своей задачей: некоторые действующие лица (Любим, молодой граф, Быстрековский, чета Тихонравовых и др.) даны в пьесе настолько бегло, что трудно даже составить себе представление о характере этих героев и, пожалуй, даже об отношении к ним автора. Но в изображении госпожи Дурихиной и Фалалея Кокошкин проявил известное мастерство, хотя в этих образах и ощущается явное влияние гениальной комедии Фонвизина: Дурихина во многом напоминает Простакову, Фалалей — Митрофанушку, няня Трифонова — Еремеевну и т. д. Но все же комедия Кокошкина интересна и занятна. Портят эту комедию заключающие ее хоры, выдержанные в монархически-верноподданническом духе.

«Походом под шведа» можно закончить обзор пьес, примыкающих к обличительному направлению со всеми его разновидностями.⁴² Это не значит, что рассмотренными комедиями исчерпывается вся эта группа драматических произведений 1790-х годов. Напротив, из списка обличительных пьес исключены три наиболее интересные — «Солдатская школа» Н. Н. Сандунова, «Ябеда» В. В. Капниста и «Трумф» И. А. Крылова. Но исключены они сознательно: пьесы эти представляют, на наш взгляд, высшее достижение русской комедии последнего десятилетия XVIII в. и должны быть рассмотрены отдельно.

⁴² К обличительным комедиям 1790-х годов относят комедии Н. Р. Судовщикова «Неслыханное диво, или Честный секретарь» и «Не знаешь — не ревнуй, а знаешь — так молчи». Но последняя пьеса ошибочно приписывается Судовщикову; автором ее является Н. Ф. Эмин; два рукописных экземпляра этой комедии с датой 1807 г. и фамилией Эмина находятся в Театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (шифры: 21.171 и 20.293).



Крупнейшие произведения русской комедии 1790-х годов. — «Солдатская школа» Н. Н. Сандунова. — «Ябеда» В. В. Капниста. — «Трумф» («Поддипа») И. А. Крылова

1

Среди комедий 1790-х годов особо следует выделить три пьесы, наиболее интересные как в идейном, так и в художественном отношении. После «Недоросля» эти пьесы знаменуют собой один из самых ярких этапов в истории русской комедии XVIII в.

В 1794 г. московским педагогом Н. Н. Сандуновым¹ была написана драма «Солдатская школа»; напечатана она позже.² Эта драма по существу представляет «слезную комедию», в которой драматическая ситуация завершается благополучной развязкой.

С 1787 по 1791 г. Н. Н. Сандунов был преподавателем Московского благородного пансиона при университете и написал ряд пьес для школьной сцены. Вместе с пьесами более позднего времени, 1793—1794 гг., они были изданы в сборнике «Детский театр» (М., 1802 и 1818).

¹ Литература о Н. Н. Сандунове приведена в кн.: Русский биографический словарь («Сабанеев—Смыслов»). СПб., 1904, с. 189—191; История русской литературы XVIII в. Библиографический указатель. Сост. В. П. Степанов и Ю. В. Стенник. Под ред., с дополн. и предисл. П. Н. Беркова. Л., 1969, с. 367—368. К этой библиографии следует прибавить следующее: Ивановский А. Биографический очерк И. М. Снегирева. СПб., 1871, с. 72—74; Сборник старинных бумаг, хранящихся в музее П. И. Щукина, ч. VII. М., 1900, с. 32; Щукин П. И. Бумаги, относящиеся до Отечественной войны 1812 года, ч. 2. М., 1897, с. 159; Московский некрополь, т. III. СПб., 1908, с. 74 (здесь указана дата рождения Н. Н. Сандунова — 31 октября 1769 г.; в «Русском биографическом словаре» — 13 октября); Алексеева О. В. Библиография русской детской книги (1717—1854). — В кн.: Материалы по истории русской детской литературы (1750—1855), вып. II. Под ред. А. К. Покровской и Н. В. Чехова. М., 1929, с. 51 (под словом «Детский театр», № 429, 430; имя Н. Н. Сандунова не указано).

² См.: Детский театр, или Собрание пьес, представленных воспитанниками в Университетском благородном пансионе, ч. 2. М., 1802, с. 125—339.

В 1789 г. Сандунов перевел с немецкого текст для оперы в трех действиях «Доктор и аптекарь» (музыка Диттерса фон Диттерсдорфа, текст Готлоба Стефани), которая многократно ставилась в московском театре Медокса.³ К этому же году относится его перевод, также с немецкого, трагедии «Сидней и Енни». Переводческая деятельность Сандунова продолжается непрерывно до 1795 г. Большая часть переведенных им пьес ставилась на сцене театра Медокса, а также, по-видимому, на домашней сцене у М. М. Хераскова в имении Очаково, находившемся в 8 верстах от Москвы. По крайней мере трагедия «Игрок» в пяти действиях имела помету: «Писана 1792 г. в Очакове у Хераскова».⁴ После 1795 г. в его драматургической деятельности наступил длительный перерыв, до 1802 г. Некоторые пьесы, написанные Сандуновым в начале XIX в., — «Капитан Хинхилла», «Торжество русского духа» и др. — подверглись цензурным изменениям⁵ и не были, как и многие другие его произведения, изданы.

Ненапечатанной осталась и комедия Сандунова «Губернаторство Санхо-Пансы на острове Баратории. Смехотворное зрелище в 3 действиях. 1810».⁶

Оригинальные пьесы Сандунова при жизни автора были менее известны, чем его переводы. В частности, ему принадлежали переводы «Разбойников» и «Коварства и любви» Шиллера; первый был сделан в 1793 г., второй — в 1827 г.

Характеризуя Сандунова как человека и «даровитейшего из профессоров юридического факультета в первой трети XIX в.», Ф. Л. Морозкин писал: «Сандунов любил Россию мужественною любовью, и, несмотря на суетумудрую эпоху своего рождения и воспитания, был проникнут духом чистейшей русской народности. Он любил говорить пословицами и был как бы живая русская пословица, отвечающая на все вопросы кратко, сильно и верно. Он любовался русским народом, как старец любит могучим юношей, и называл его „широкоплечим детиной“».⁷

Подробные данные о характере Сандунова дают много для понимания его лучшего произведения — пьесы «Солдатская школа».

³ В 1790 г. «Аптекарь и доктор» шел 6 раз, т. е. больше, чем какая-либо другая опера; в 1791 г. — 3 раза. См.: Чайнова О. Э. Театр Медокса в Москве 1776—1805. М., 1927, приложение, с. 225.

⁴ Описание дел Архива Министерства народного просвещения, т. II, с. 69 (здесь дан также перечень неопубликованных произведений Сандунова).

⁵ Там же, с. 69 и 102. См. также: Переселенков С. А. Затерявшиеся пьесы Н. Н. Сандунова. — В кн.: Бирюч. Пг., 1921, с. 111—121.

⁶ См.: Азадовский М. К. Неизвестная пьеса о губернаторстве Санхо-Пансы. — В кн.: Сервантес. Статьи и материалы. Л., 1948, с. 149—157.

⁷ Биографический словарь профессоров и преподавателей Московского университета, ч. II, с. 393.

Пьеса была написана в 1794 г. Около этого времени, посвящая перевод «Отца семейства» А. А. Антонскому, Сандунов писал о какой-то катастрофе, происшедшей с ним, когда, «лишась состояния и видя себя от всех почти оставленным», он готов был решиться «на многое, на что принужден был решиться молодой человек, у которого уверительными обещаниями отнято все: служба, имя и состояние».⁸

Трудно допустить, что пережитое событие совершенно не отразилось в тогда же написанной пьесе «Солдатская школа». Напротив, скорее надо связать радикальное содержание пьесы Сандунова именно с его настроениями этого времени. В его драме выражен протест против крепостного права, против угнетения и систематического унижения личности крестьянина, против дворянской эксплуатации крепостной массы, против приказчиков, действующих под покровительством господ.

Сюжет пьесы следующий. Крестьянин Бедон, когда-то зажиточный, в последнее время в связи с притеснениями приказчика Занозы совсем обеднел. У Бедона двое детей: сын Иосиф, за десять лет до начала действия пьесы сданный благодаря проискам приказчика «не в очередь» на военную службу, и дочь, красавица Аня. Немолодой вдовый приказчик (у него есть сын, которого он хочет женить на родственнице и подруге Ани — Милане, невесте Иосифа) настаивает на том, чтобы Аня вышла за него замуж. Отказ Ани усиливает притеснение Бедона приказчиком. Из-за своей бедности отец Ани не смог уплатить оброк: за ним числится 50 рублей недоимки. Об Иосифе ни семья Бедона, ни Милана за все десять лет не имели никаких сведений.

Действие драмы начинается с того, что рассерженный Заноза, снова получив отказ от Ани, ругает Бедона и сообщает, что старый барин, портивший, по его словам, крестьян своими поблажками, умер, а молодой барин прислал приказ, дающий ему, Занозе, возможность отомстить Бедону за его несговорчивость и нежелание отдать Аню замуж. Письмо помещика Заноза читает Бедону, Ане и Милане; вот оно: «Собрать тебе всех старых и нынешних недоимщиков, которые к батюшкину ангелу не прислали денег, пересечь на сходке нещадно, разослать по нашим конским и винным заводам, дома их продать, коров приписать к нашим, а девок оставить до нашего приезда...» (д. I, явл. 6). Письмо это словно списано со знаменитой «Копии с помещичьего указа» из новиковского «Трутня» (1769, лист XXX).

Бедон припоминает Занозе все его несправедливости; это вызывает гнев и ярость приказчика:

Заноза. А когда так, то завтра же поутру в дальнее Веселое на винокурню, или в скотники... или в пастухи... или... или...

Бедон. Иди к черту! убирайся вон! ты меня вывел из себя... вон, вон! Этой девки не видать ни тебе, ни барину; я лучше положу на нее и на себя

⁸ Сандунов Н. Н. Отец семейства. М., 1794, с. 2.

свои руки; коли Его руки нет над нами! (сплеснув руками в крайней горести, устремился на небо).

Заноза. Ни мне! ни барину! ни барину! — Так чтоб ты над собой и над нею чего не сделал, сей же час везу ее взять под караул, а тебя и по рукам и по ногам заковать в железы — вишь какой!..

Бедон. Этого тебе не удастся: вся деревня за нас вступится.

Заноза. Что? бунтовать? бунтовать? подыматься на меня? Изрядно! прибавляй себе бед; мне же лучше.

(Д. I, явл. 6)

Разговор между Занозой и Бедоном, принявший столь острый характер, прерывает неожиданный приход капрала Радушича, который вместе с еще двумя солдатами назначен на временный постой в избу Бедона. Оказывается, что Радушич — тот самый солдат, который десять лет назад стоял у Бедона, когда был взят его сын. Убитый горем, Бедон его не узнает.

Из дальнейшего выясняется, что Радушич влюблен в Анюту, и она в свою очередь отвечает ему таким же чувством. Между тем в избу Бедона приходит второй постоялец — капризный дворянчик, сержант Разнежин. Целое явление посвящено автором обрисовке этого злого, себялюбивого, высокомерного и трусливого помещичьего сынка, боящегося своего начальника, капрала Радушича, и в то же время угрожающего отомстить ему, когда он, Разнежин, будет произведен в офицеры.

Появляется Иосиф, и происходит производящая сильное впечатление встреча отца с сыном. В связи с этим Разнежин презрительно брзужит: «На-тко! им очень весело. Человек замерз, а они и не думают; обнимаются, как будто и понимают что-нибудь». «От их радости надо бы тебе растаять, мерзлая душа!» — отвечает ему Радушич (д. I, явл. 12). Но «мерзлая душа» не унимается, его раздражает то, что на него не обращают внимания, и он кричит: «Что ж это? долго ли будете вы обниматься? От вашего вздыханья горница не нагреется». «Видит бог, сударь, — оправдывается Бедон, — у меня нет ни малого полена. Неужели я себе лиходея и стал бы сидеть в холодной избе? Во всей деревне, кроме приказчика, ни у кого топленной избы не сыщешь» (д. I, явл. 12).

Радушич уводит Разнежина, и Бедон с сыном имеют возможность подробно поговорить. Иосиф узнает о бедственном положении отца и об угрозах приказчика за недоимку в 50 рублей сослать Бедона в дальнюю деревню. Следует гневная тирада:

Иосиф. И за это-то мучить человека, отнимать у него все последнее, лишить дому, разлучить с детьми? (вскоча). Нет, нет, этого быть не может! (Срывая медаль, отдает отцу и вдруг изумясь). А еще что дам я ему? разве жизнь?.. Хорошо! (отошед от отца, скрытым голосом). Сам бог вразумил меня. — Зло! ты тогда только зло, когда бываешь без добра. Я готов был умереть за веру и отечество, за... они имели право на мою жизнь; неужли отец мой не имеет его?

(Д. I, явл. 13)

Эти не совсем ясные слова Иосифа позднее становятся понятными.

Второе действие открывается большим монологом Иосифа. Из его слов видно, что у него возникла какая-то «отчаянная мысль»:

Иосиф. Отец и сестра гибнут бедственно; в жилах моих льется одна с ними кровь; могу ли я чувствовать трату их без мучительного терзания? помочь им не имею я никаких больше средств; я принужден употребить во зло закон. — Мудрость человеческая! если не умысел, то часто и самая нечаянность обнажает сторону, тобою не обдуманную. Есть зло, которое оправдывается само собою, и насилия, которым одна только отчаянность противу-стать может.

(Д. II, явл. 1)

«Отчаянная мысль» и туманные выражения Иосифа вскоре разъясняются: в связи с частыми случаями дезертирства из полка полковник обещал за поимку каждого бежавшего солдата награждать лицо, приведшее дезертира, сверх полагающихся от казны 10 рублей еще 50 рублями из своих личных средств. Иосиф, примерный, любимый и ценимый начальством солдат, решает симулировать побег и убеждает своего дядю Стодума инсценировать его поимку и таким образом помочь в получении суммы, нужной для уплаты приказчику. Он надеется, что ему, как убегающему в первый раз, будет дано не очень большое наказание. План Иосифа осуществлен.

Но в это самое время полковник Добросерд получает правительственный указ, предписывающий вследствие чересчур многочисленных побегов солдат для острастки остальных предавать смертной казни пойманных дезертиров.

Известие о бегстве Иосифа взволновало и солдат, и начальство; в особенности расстроен капитан Стреляй, сам выбившийся в офицеры из солдатской среды. Но помочь дезертировавшему солдату нельзя ничем. Бедон умоляет полковника Добросерда помиловать Иосифа; тот говорит, что одно только обстоятельство могло бы смягчить вину беглеца, если бы он объяснил причину своего дезертирства; однако Иосиф молчит. Старик продолжает спрашивать Добросерда о прощении преступника:

Полковник. И не просите. Законы тверды, верьте мне; если б и мой сын был на его месте. . .

Бедон. Тогда. . . а! тогда бы сердце ваше заговорило совсем иначе; ваши глаза потускнели бы от слез и не разобрали бы этих законов; вы просили бы самого государя, который их пишет, за вас бы вступились и другие ваши братья большие. Один только бог не переменяет ни для кого зимы и лета; у него для всех равно. Вам бы простили вашего сына; а нам (с глубоким вздохом) нельзя просить его, нельзя. . . некого. . . Встаньте, дети! что напрасно трудить его милость? нам до одного далеко, а до другого высоко. . .

(Д. III, явл. 2)

Как последней милости просит Бедон разрешения увидеться с сыном перед казнью его. Полковник разубеждает старика, но Бедон говорит, что, как солдат, у которого врач отнимает ногу или

руку, смотрит на нее, так и он, отец, будет глядеть на сына перед его казнью:

Бедон. Вам надо посмотреть, с какою сладкою болью наглядывается он (солдат, — П. Б.) на зараженный член, который у него отпилили.

Полковник. Точно такими глазами смотрит отечество на преступников наказанных; оно лишается в них своих членов и жалеет их.

Бедон. Жалет? Нечего жалеть мертвых: пожалейте лучше живых...

(Д. III, явл. 2)

Полковник разрешает свидание. Появляется Иосиф в сопровождении Радушича, беспутного Пыжова, денщика капитана графа Полкана, и еще одного солдата. Прощаясь с отцом, сестрой и невестой, Иосиф ни за что не хочет выдать свою тайну ни им, ни своему другу Радушичу. Только Пыжов, держащий себя как-то серьезнее обычного, по-видимому, посвящен в тайну Иосифа, но и он не желает выдавать ее. Неожиданно появляется дядя Иосифа, Стодум, и начинает упрекать племянника за то, что тот обманул его, не сказав, что дезертиру угрожает смертная казнь; если бы Стодум знал об этом, он никогда не согласился бы на такой способ получить деньги для спасения Бедона и Анюты.

Услышав рассказ Стодума, Пыжов подробнее сообщает о поступке Иосифа и затем убегает, как выясняется из дальнейшего, к полковнику Добросерду. Иосифа уже ведут на расстрел; ему завязывают глаза, но тут прибегает капитан Стреляй и приносит от полковника прощение мнимому дезертиру. Далее следует счастливая развязка, в которой полковник Добросерд проявляет свое благородство, обещая произвести Иосифа в сержанты и сообщить о его поступке государю; вместе с тем Добросерд позволяет Иосифу жениться на Милане, а Радушичу — на Анюте.

Но автору недостаточно показать, что добродетель награждена: в конце пьесы мы узнаем, что злой приказчик Заноза за попытку поджечь избу Бедона арестован, а «мерзлая душа» Разнежин получает нагоняй от полковника за свое поведение: «И ты еще хочешь быть офицером! За что? ты дворянин? Знай, матушкин сынок: кто не был хорошим сыном, тот не будет добрым отцом; кто не был исправным рядовым, тот не будет порядочным офицером» (д. III, явл. 13).

Из анализа текста «Солдатской школы» становится очевидным желание автора показать подлинные настроения крестьян и солдат. Выше была приведена реплика Бедона о том, что «они», т. е. дворянские цари, простили бы сына полковника, если бы тот оказался в положении Иосифа. Когда Заноза грозит Бедону заковать его «в железы», а Анюту взять под караул, Бедон говорит, что этого не будет, так как вся деревня встанет за него. И Заноза понимает смысл этого заявления Бедона: «Бунтовать? бунтовать?» (д. I, явл. 6). В другом месте, когда Иосиф рассуждает о необходимости для спасения отца и сестры нарушить закон, он произносит слова, оправдывающие протест против насилия: «Есть зло, которое оправдывается само собою, и насилия,

которым одна только отчаянность противустать может» (д. II, явл. 1). Как мы видим, вся пьеса построена на противопоставлении высокой нравственности крестьян и солдат из крестьян безнравственности помещиков (письмо молодого барина), офицеров из дворян и солдат-дворян. Драма Н. Н. Сандунова показывает огромные возможности, заложенные в демократических народных массах, показывает не только страдания народа, но и его внутренние силы. Готовность Иосифа к самопожертвованию — это первое проявление протеста; его поступок, как впоследствии самоубийство Катерины в «Грозе» Островского, означает отказ от смирения, терпения и покорности, от тех якобы извечных сторон русского национального духа, которые Екатерина II и ее окружающие объявляли единственно истинными.

Мы не станем утверждать, что «Солдатская школа» возникла под влиянием «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, хотя идейное сходство в отдельных местах обоих произведений большое.

Особенно следует обратить внимание на язык пьесы, его яркость и образность, превосходное знание автором народной речи, обилие пословиц. Передавая язык своих крестьянских персонажей (Бедона, Стодума, Анюты, Миланы и др.), Сандунов отказался от натуралистических приемов — введения диалектизмов, «цоканья», «ёканья» и т. п. Его крестьянские герои говорят хорошим литературным языком конца XVIII в., языком, лишенным приподнятости, введенной П. С. Свистуновым и усиленной И. П. Елагиным и И. А. Дмитриевским. Нет в языке крестьянских персонажей «Солдатской школы» также и следов карамзинской стилистической реформы.

Вместе с тем в пьесе Сандунова ощутимо влияние эстетики сентиментализма. Сандунов должен быть причислен к группе русских писателей, выступивших одновременно с Карамзиным, но независимо от него. Поэтому трудно указать, от кого зависел Сандунов в своем сентиментализме. В его драме несомненно наличие сентименталистской фразеологии, которая вообще характерна для «слезной драмы».

Сандунов делает «слезную драму» явлением прогрессивным в высшей мере. Но «Солдатская школа» связана не только с традицией «слезной драмы». Мы помним, что после подавления восстания Пугачева появилась в русской комической опере и комедии тема «виноватого приказчика». В пьесах дворянско-либеральной направленности (В. Майков и Николев) все обвинения в притеснениях крестьян перелagались с помещиков на приказчиков. Попытка Княжнина показать, что виноваты и помещики, имела половинчатый характер, так как он брал исключительный, почти анекдотический случай, сводивший на нет поставленную проблему. И только Крылов в своей ненапечатанной в XVIII в. «Кофейнице» показал, что хотя приказчик и виноват, но еще больше виновата помещица.

На такой же точке зрения стоял и Н. Н. Сандунов. Он понимал, что приказчик представляет зло не сам по себе, а только как представитель другой силы. И показано это у Сандунова тонко и художественно. Когда в первом действии происходит резкое столкновение Бедона с Занозой, приказчик надменно говорит: «Я полный над тобою господин; ты весь у меня в руках» — и сразу же прибавляет: «Вот в этом пакете пишет молодой наш барин...» (д. I, явл. 6).

На фоне русской комедии 1790-х годов «Солдатская школа» представляет явление исключительное: ни одна из других крупных пьес того времени не может равняться с драмой Сандунова ни радикальностью своего содержания, ни силой своего пафоса, ни даже яркостью образов и остротой сюжета.

И в то же время другие пьесы этого времени — «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка» А. Д. Копиева, даже ходульная мелодрама «Преступник от игры, или Братом проданная сестра» Д. В. Ефимьева и пр. — пользовались у публики большим успехом, а «Солдатская школа» осталась незамеченной.

2

Наибольшая популярность среди комедий конца 1790-х годов выпала и у современников, и у последующих поколений на долю «Ябеды», пятиактной комедии в стихах, принадлежащей поэту В. В. Капнисту.

В истории русской комедии XVIII в. «Ябеду» Капниста называют обычно вслед за «Недорослем» Фонвизина. Ни одна из комедий Сумарокова, Лукина, Княжнина, даже Крылова, не говоря уже о произведениях авторов менее значительных, не пользовалась таким успехом у зрителей и читателей конца XVIII и начала XIX в., как «Ябеда» Капниста. Несомненно, причиной этой популярности была тема комедии, много лет уже стоявшая в центре внимания общественности и остававшаяся злободневной даже на протяжении XIX в. Именно эта значительность темы «Ябеды» не только способствовала ее сценическому и читательскому успеху, но и была причиной того, что «это произведение», по верной оценке Белинского, «незначительное в поэтическом отношении», стало «исторически важным явлением русской литературы»,⁹ а многие стихи и словосочетания из него вошли в сокровищницу русского языка.

Но этот успех комедии, это постоянное соотнесение ее с «Недорослем» Фонвизина, идущее чуть ли не от современников, оказались причиной того, что в течение долгого времени не ставился даже вопрос о том, что нового внес Капнист в историю русской драматической литературы.

⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 121.

Автор этой комедии Василий Васильевич Капнист (1757—1823), поэт, отчасти оказавшийся под воздействием сентименталистского направления, был близок к Г. Р. Державину и играл значительную роль в литературно-общественной жизни последней четверти XVIII в. Капнист известен как автор страстной «Оды на рабство», протестовавшей против распространения на украинское, до того времени свободное, крестьянство крепостного права. В лирике Капниста заметно влияние Державина, Карамзина, Батюшкова. Однако в своем лучшем произведении, оставившем наибольший след в литературе, в комедии «Ябеда», Капнист оказался более оригинальным.

По переданному Я. К. Гротом рассказу сыновей Капниста, в 1797 г. последний приехал в Петербург по тяжбному делу и, в связи с вышедшим в это время указом Павла I о запрещении неслужащим дворянам проживать в столице, вынужден был поступить на службу в театральное ведомство. Здесь Капнист прослужил всего лишь до 1801 г., а затем вновь уехал в свою Обуховку. По общераспространенному мнению, именно служба в театральном ведомстве побудила Капниста издать в 1798 г. свою знаменитую комедию, материалом для которой послужила тяжба с помещиком Тарновским, приведшая драматурга в 1797 г. в Петербург. Многолетняя тяжба Капнистов с Тарновскими началась, по-видимому, не позднее середины 1760-х годов и тянулась до начала XIX в., когда поэту удалось полюбовно кончить это дело с сыном помещицы Тарновской, к этому времени уже умершей.

Веда столько лет тяжбу, Капнист, конечно, подробно ознакомился с состоянием судебного дела в тогдашней России. Однако содержание «Ябеды» значительно шире: здесь отразились не только события, касающиеся лично Капниста, но и общественное явление, которое было настоящей социальной язвой тех лет. В своей комедии драматург показал живую картину судопроизводства, характерную как для России конца XVIII в., так и для Украины, с бытом которой он особенно хорошо был знаком. В помещицкой жизни того времени тяжбы играли значительную роль: они становились испытанным и верным способом быстрого обогащения. С помощью «ябеды» — подложных документов, клеветы и подкупа — незаконно присваивались огромные имения, возвышались «худые» роды. Это явление украинского помещицкого быта нашло отражение и в позднейшей литературе: в романе Нарезного «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» и гоголевской «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

В «Каталоге музея украинских древностей В. В. Тарновского» находятся описи большого количества процессуальных бумаг XVIII в. Так, например, там содержатся материалы 27 процессов, которые вело семейство Полетик в XVIII и отчасти в XIX в. В части описания бумаг рода Тарновских «Каталог» дает не

слишком много фактов, но и здесь перечислено 11 различных дел.¹⁰

Совершенно понятно, что взяточничество, всевозможные сутяжнические ухищрения, «шилльничество» представляли столь страшный бич общества, что борьба с лихоимством и «ябедой» являлась постоянным предметом внимания правительства XVIII и даже XIX в. В 1775 г. было обнародовано «Учреждение для управления губерниями», отделившее судебную и административную функции, сосредоточенные до того в руках воеводы, единственного представителя власти на местах. Воеводы, назначавшиеся обычно из числа отставных военных или каких-либо протеже очередных фаворитов, были совершенно не подготовлены к отправлению судебных обязанностей, требовавших основательного и критического знания огромного количества законов и указов. Этим условиям не мог удовлетворить, конечно, почти ни один воевода, и, таким образом, чиновники, подьячие, превосходно разбиравшиеся в сложном законодательстве, становились господами положения. Воеводы, присваивая себе львиную часть доходов от истцов, предоставляли подьячим, канцеляристам, протоколистам и т. п. мелким чиновникам полную возможность «щечиться» (наживаться), вымогая взятки и беря «приемы», т. е. «добровольные» подарки просителей.

Подобный порядок способствовал беззаконию, о чем свидетельствует указ от 16 августа 1760 г.: «Несытая алчба корысти до того дошла, что некоторые места, учрежденные для правосудия, сделались торжищем, лихоимство и пристрастие — предводительством судей, а потворство и упущение — ободрением беззаконникам». В манифестах от 6 и 18 июля 1762 г., т. е. в первые дни своего царствования, указав, «до какого степеня в государстве нашем лихоимство возросло, так что едва есть ли малое самое место правительства, в котором божественное сие действие (суд, — П. Б.) без заражения сей язвы отправлялося», Екатерина в самых энергичных выражениях угрожала лихоимцам: «Ведали бы они же, что мы установленным против сего зла законам сами за правило себе примем и впредь твердо содержать будем повиноваться, не дав уже более милосердию нашему места. Почему и никто обвиненный в лихоимстве (ежели только жалоба до нас дойдет праведная), яко прогневающий бога, не избежит и нашего гнева, так как мы милость и суд в пути непорочном царствования нашего богу и народу обещали». Однако лихоимство и «ябеда» не только не были в течение XVIII в. искоренены, но даже заметно усилились, в особенности к концу царствования Екатерины.¹¹

¹⁰ Гринченко Б. Д. Каталог музея украинских древностей В. В. Тарновского, ч. II. Чернигов, 1900, с. 313, 327—329.

¹¹ Краткие сведения по этому вопросу см.: Гольцев В. А. Законодательство и нравы в России в XVIII веке. Изд. 2-е. СПб., 1896, с. 120—123.

Созданное Екатериной «Учреждение для управления губерниями» должно было если не искоренить, то по крайней мере ослабить злоупотребления в судах. Оно устанавливало ряд судебных инстанций для разных сословий. Для дворян, например, были организованы уездный суд, верхний земский суд и гражданская палата, а злоупотребления в этих судебных местах рассматривались уже уголовной палатой. Во всех перечисленных учреждениях устанавливалось коллегиальное решение дел. Но положение от этого изменилось только к худшему, так как члены суда почти ничем, кроме количества, не отличались от воевод, подьячие по-прежнему действовали бесконтрольно, и даже прокуроры, поставленные для наблюдения за отправлением юстиции, присоединились к шайке взяточников. Многие дела переходили в Сенат, где царили такие же порядки.

Павел I, вступив на престол, сразу издает ряд указов, в которых делает попытки обуздать совершенно обнаглевших взяточников и пользовавшихся их услугами ябедников. В первый же год царствования Павла обнародывается указ (19 июля 1797 г.) «о штрафовании просителей за тяжбы, на одной ябеде основанные»; в следующем, 1798 г. был опубликован указ «о штрафах с просителей за несправедливые жалобы и с судей за несправедливые решения по межевым делам». Все это создавало впечатление, что Павел серьезно начал бороться с лихоимством и «ябедой». Но хотя и ему не удалось ничего сделать, его указы позволили Капнисту выступить со своей пьесой.

В предыдущих главах уже были рассмотрены комедии с «судебной» темой («Лихоимец» В. И. Бибикова, «Судейские именины» И. Я. Соколова и др.) или по крайней мере соприкасавшиеся с этой темой («Бригадир» Д. И. Фонвизина, «Фомушка, бабушкин внучек» П. А. Кропотова). Эти пьесы показывают, как злободневна была в русской драматической литературе 1770—1780-х годов тема о судьях-взяточниках, о грабителях-подьячих и просителях-ябедниках.

Опираясь на предшествовавшую традицию, Капнист по-своему подошел к этой теме, расширив и углубив ее трактовку. Капнист обличает бюрократический аппарат страны в целом, где «от канцлера до последнего канцеляриста все кралось и все было продажно» (Пушкин). Драматург не ограничивается критикой судебных плутней в нижних инстанциях; он пошел дальше: устами опытного и скептически настроенного, единственно честного чиновника Доброва автор высказывает уверенность в том, что гроза, якобы разразившаяся над гражданской палатой, не имеет и не может иметь реального значения, так как принцип действий администрации в екатерининской России остается неизменным и нетронутым. Аппарат власти развращен не вопреки желаниям Екатерины, а с ее ведома, при ее попустительстве, при ее лицемерной снисходительности к «слабостям человеческим».

Даже в искаженном цензурой виде «Ябеда» оказалась произведением неслыханной политической смелости. Она касалась одного из важнейших на протяжении многих веков вопросов русской жизни. Не случайно после четырех спектаклей пьеса была запрещена. Гражданскую смелость Капниста особенно ценили великие русские революционно-демократические критики.

Белинский неоднократно останавливался на определении исторического значения «Ябеды», причем почти всегда связывал ее с «Недорослем» Фонвизина. В 1838 г. он писал: «Есть еще и такие произведения, которые могут быть важны, как моменты в развитии не искусства вообще, но искусства у какого-нибудь народа, и, сверх того, как моменты исторического развития и развития общественности у народа. С этой точки зрения „Недоросль“, „Бригадир“ Фонвизина и „Ябеда“ Капниста получают важное значение».¹²

Через несколько лет Белинский, характеризуя в главных чертах развитие русской комедии, снова коснулся «Ябеды»: «Капнист написал „Ябеду“ — комедию, замечательную более по цели, нежели по исполнению. От „Ябеды“ должно перейти прямо к „Горю от ума“, а от него к драматическим опытам Гоголя, потому что все, написанное в эти два промежутка времени, решительно не стоит упоминения».¹³

В «Ябед» Капниста можно заметить две художественные тенденции: с одной стороны, им соблюдаются правила классицизма, с другой — он стремится к естественности и отказу от условности, к жизненной правдивости: с одной стороны, видно стремление не отступать от канонических принципов построения и группировки образов, с другой — ощутимо желание автора показать русских помещиков — «ябедников» и чиновников-взяточников, а не классические «характеры», хотя и «характеры» тоже влияют на систему построения образов «Ябеды».

Одной из важнейших особенностей «Ябеды» как художественного произведения, особенностью, выделяющей комедию Капниста не только среди русских, но и европейских комедий, является то, что — как это ни странно — в ней нет главных лиц; «герою» комедии является «ябеда», социальное бедствие, «порок», а не отдельное лицо. Лишь условно можно назвать главным положительным героем Богдана Прямикова, а главным отрицательным — «ябедника» Ефрема Праволова или председателя гражданской палаты Кривосудова. Социальная идея пьесы неизбежно требовала иного подхода к традиционной в комедии любовной линии. В комедии Капниста любовная тема, если бы ей дать больше места, чем это сделано в окончательной редакции, могла бы заслонить основной замысел пьесы, могла бы по крайней мере ослабить общее впечатление от «ябеды» как основного стержня

¹² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. II. М., 1953, с. 564.

¹³ Там же, т. IX, с. 346.

драматического развития. Так оно и было в первоначальных вариантах комедии.¹⁴ Однако в дальнейшем Капнист исключил из текста пьесы любовные сцены, мешающие раскрытию основной идеи «Ябеды». Тем самым любовная тема была отведена на второй план и поставлена в служебное положение по отношению к общественной линии пьесы, к «ябедке».

Для правильного понимания «Ябеды» нужно отказаться от взгляда на нее как на «комедию характеров»; нет здесь и того, что позднее, в середине XIX в., стали называть «типами». Автор не ставил своей целью по-новому, полнее и глубже раскрыть психологическую сущность персонажей комедии, его задача, как он формулирует ее в посвящении Павлу, «мздоимства, ябеды всю гнусность обнажить».

Такая цель пьесы диктовала и иные приемы введения героев комедии в обстановку действия. В пьесе занимает значительное место описательный момент, особенно в первом действии.

Комедия начинается беседой двух положительных героев — повытчика Доброва и участника тяжбы Прямикова. Весь этот длинный диалог представляет подробную экспозицию, знакомящую зрителей и читателей с различными судебными инстанциями и их значением, в особенности с гражданской палатой, в которой должно рассматриваться дело Прямикова и Праволова. Далее следует более подробное ознакомление аудитории с персонажами пьесы. Характерно при этом, что в отличие от комедийной традиции, согласно которой мерзавцами изображаются только мелкие чиновники, Капнист намекает на то, что и высшие не лучше: когда Прямиков говорит, что в случае своего неуспеха в гражданской палате будет жаловаться наместнику, повытчик Добров, закрыв рукою рот, многозначительно восклицает: «О, боже! Положи устам моим храненье!» (д. I, явл. 1), очевидно, чтобы не дать соответствующей характеристики наместнику. Правда, в другом месте в совершенно ином свете изображается честный губернатор Правдолюб (д. II, явл. 6), но это не меняет основного обличительного тона комедии. Кстати, едва ли подлежит сомнению, что в упомянутом губернаторе Правдолюбке Капнист изобразил своего друга и родственника Державина.

Уже в первом явлении первого действия намечается позиция Капниста в отношении к закону и «ябедке». На слова Прямикова «закон — подпора мне и щит» Добров произносит реплику, начинающуюся ставшим знаменитым выражением «законы святы, но исполнители — лихие супостаты». Дав очень высокую оценку

¹⁴ Соответствующие материалы приведены в примечаниях к тексту «Ябеды» в кн.: Русская комедия и комическая опера XVIII века. Под ред. П. Н. Беркова. М.—Л., 1950, с. 702—704, 706—707, 713—715 и др. (здесь же приведен основной текст комедии — с. 535—644). Текст комедии и первая редакция ее приведены также в кн.: Капнист В. В. Собр. соч. в 2 томах, т. I. М.—Л., 1960, с. 285—402, 511—616.

значения законов, Добров, человек опытный, приходит к безнадежному выводу, что «против ябеды ничто не помогает».

Все дальнейшее течение комедии сводится к тому, чтобы показать всеисилие и могущество мздоимства и «ябеды». Капнист делает это постепенно, исподволь, но приводит нас к признанию того, что в «Ябед» изображено не исключение, а устойчивое, обычное явление.

Когда в 1804 г. «Ябеда» в издании 1798 г. стала свободно продаваться в книжных магазинах, в журнале «Северный вестник» была напечатана любопытная рецензия, в которой между прочим говорилось: «Жалеют некоторые, что в ней так очернены судьи и секретарь, что, если бы это было на самом деле, надлежало бы все гражданские палаты уничтожить <...> Кажется, что комедия „Ябеда“ не есть один только забавный идеал (вымысел, — П. Б.), и очень верить можно злоупотреблениям, в ней представленным; это зеркало, в котором увидят себя многие, как скоро только захотят в него посмотреться».¹⁵ Капнист показывает такие моменты в жизни своих героев, когда эти последние обнаруживают себя в наивысшей степени, т. е. в моменты, наиболее характерные и выразительные. Комедия строится на таких эпизодах, на таких событиях, которые с наибольшей простотой и естественностью могут собирать действующих лиц, объединенных общими интересами. Ко всему этому прибавлялось то, что Капнист, как уже указывалось выше, соблюдал каноны классической комедии, и в первую очередь правила трех «единств». Следуя им, Капнист избирает местом действия своей пьесы дом председателя гражданской палаты Кривосудова, являющийся одновременно с тем и местом судебных заседаний. Это дало автору возможность показать судейский мир и в частной, и в служебной обстановке. Изображая частную сферу чиновничьей жизни, русская комедия 1760—1780-х годов создала и «Подьяческую пирушку» А. О. Аблесимова, и «Судейские именины» И. Я. Соколова. Но во второй комедии по существу именин нет, есть только приготовления к ним; что было в не дошедшей до нас «Подьяческой пирушке», мы можем только догадываться. Во всяком случае связь именин Кривосудова и сопровождавшей их пирушки с названными выше комедиями, по крайней мере с «Судейскими именинами», несомненна. Комедии Веревкина «Так и должно» и «Точь-в-точь», в которых на сцене производится судебное разбирательство, также могли подсказать Капнисту один из композиционных приемов «Ябеды».

Вслед за экспозиционными явлениями идут беседы Кривосудова сперва с истцом Прямыковым, а затем с честным понытчиком Добровым, в ходе которых обнаруживается бездушный и наглый цинизм председателя гражданской палаты; эти беседы служат как бы живой иллюстрацией к характеристике Кривосу-

¹⁵ Северный вестник, 1805, июнь, с. 374.

дова, данной Добровым в первом явлении того же действия. Несравненно больший интерес представляет следующая сцена — поднесение поверженным Праволова, Наумычем, «подарков» Кривосудову. Подробно перечисляются вещи, входившие в состав «именинного» подношения Кривосудову, — французские вина, дорогие материи, «одной провизии не съесть недели три», по словам Феклы, и т. д. Эти «подарки» Праволова уже должны были подготовить зрителя к тому, что исключительная, необычная щедрость этого крючкотвора не случайна, что дело, в благополучном исходе которого он был заинтересован, стоило того, чтобы тратить такие деньги. Даже видевшая виды Фекла, жена Кривосудова, рассматривая посланные Праволовым вещи, с восторгом восклицает: «Какой хабар!» (д. I, явл. 6).

Первое действие в цензурной рукописи заканчивалось в высшей степени комичным эпизодом, затем вычеркнутым.¹⁶ Хищники Кривосудов и Фекла рассуждают здесь о месте, где необходимо отслужить благодарственный молебен.

Важнейшим моментом второго действия является разговор Праволова с Кривосудовым, во время которого первый дает своему собеседнику взятку в виде ссуды на покупку деревни 3000 рублей, а затем рассказывает, по поводу чего он судится с Прямыковым; оказывается, дело идет об имении, стоимостью в 100 тысяч. Таким образом, Капнист умело разворачивает на сцене типичную картину судебного хищничества большого масштаба.

Третье действие, чрезвычайно сильное, отчасти утратило в печатной редакции свою яркость из-за того, что цензор велел удалить арию Софьи: «Воспоем тьму щедрот Нашей матери царицы». Ария эта делала еще более контрастно-резкой жуткую по своему цинизму песенку прокурора Хватайко: «Бери, большой тут нет науки» (д. III, явл. 7). Два заключительных стиха последнего куплета о доблестной царице — «Что под свой покров берёт Вдов, убогих и сирот!» — сопровождалась хором подьячих: «Помути, господь, народ, Да накормит воевод».

Последние два акта комедии не менее значительны, чем только что рассмотренные. Как грозное предвестие конца, как страшное предупреждение проносится в четвертом действии слух о предстоящем вмешательстве Сената в нечистые делишки Кривосудова. Но весть эта только слегка взволновала пьяный кружок подьячих; больше всего встревожила она трусливого Кривосудова, которого жена его, Фекла, успокаивает, как в аналогичных обстоятельствах в «Судейских именинах» Хамкина рассеивает опасения своего мужа.

И вот перед нами последнее, самое напряженное действие. «Все возможные сатурналии и вакханалии Фемиды, во всей наготе,

¹⁶ Русская комедия и комическая опера XVIII века, с. 562. Отмечу, что в стихе «Да как, — то весть господь, — и там успеть ему» ошибочно напечатано «как-то» (через дефис); такое прочтение обесмысливает все это место.

во всем бесчинстве своем, — говорит П. А. Вяземский, — раскрываются тут на сцене гласно и торжественно. Гражданская палата заседает, слушает и судит дела в той же комнате, где за несколько часов перед тем бушевала оргия; вчерашние бутылки валяются под присутственным столом, прикрытым красным сукном, которое, по мнению повытчика,

Множество привыкло прикрывать
И не таких грехов». ¹⁷

А затем наступает, вернее, как будто наступает, расплата: получают предписания из Сената арестовать Праволова и отдать под суд гражданскую палату. Внешне все обстоит благополучно: недремлющее око Сената обратило внимание на спокойно до того процветавший мирок взяточников из гражданской палаты; скован и взят под стражу Праволов; Кривосудов, подобно Хамкину в «Судейских именинах», обвиняет свою жену: «Твои вот это шашни: Через тебя и я, и весь мой дом погиб!» (явл. 9). Но страхи напрасны. Не только брак Прямикова и Софьи вносит некоторое просветление в, казалось бы, безвыходное положение в доме председателя гражданской палаты; не в качестве утешения Кривосудовых, а как безнадежный прогноз звучат последние слова служанки Анны и честного повытчика Доброва:

А н н а

Авось-либо и все нам с рук сойдет слегка.

Д о б р о в

Впрямь: моет, говорят ведь, руку-де рука;
А с уголовною гражданская палата,
Ей-ей, частехонько живет за панибрата;
Не то, при торжестве уже каком ни есть,
Под милостивый вас поддвинут манифест.

(Д. V, явл. 10)]

Итак, гроза не страшна, вмешательство Сената может в лучшем случае на время уgomонить лихоимствующих подьячих, а «ябеда» неискоренима. Таков при внешнем, кажущемся благополучном конце итог этой вовсе не смешной, а страшной комедии. Самое жуткое в этой комедии — сочетание бесперспективности и иронии, сознание, что «против ябеды ничто не помогает».

Раскрывая весь «механизм» «ябеды», Капнист показывает полный произвол, царящий в судопроизводстве: с откровенным цинизмом чиновники гражданской палаты отменяют справедливые решения низших инстанций. Суть дела заключается в том, что Праволов, воспользовавшись отсутствием находившегося на войне Прямикова, затеял против него дело с целью присвоить имение последнего. В низших судебных инстанциях, разбиравших дворянские дела, в уездном и верхнем земских судах процесс был Пря-

¹⁷ Вяземский П. А. Соч., т. II. СПб., 1879, с. 272.

миковым выигран. Когда дело перешло в гражданскую палату, опытный Кривосудов также определил, что аргументы Праволова неубедительны. Но в это время секретарь Кохтин сообщил Праволову свое «открытие»: Прямиков, названный при крещении Федотом, в жизни именуется Богданом (что представляет перевод того же имени с греческого); так как завещание оформлено на имя Федота, то можно утверждать, что Богдан Прямиков — самозванец, присвоивший себе имя неизвестно когда умершего Федота Прямикова (д. II, явл. 2). Хотя Праволов и не может представить доказательств смерти Федота Прямикова, обильные взятки и подарки заменяют отсутствующие документы. Таким образом, гражданская палата еще в четвертом действии, до начала разбора дела, решает удовлетворить иск Праволова. Когда в пятом действии начинается слушание дела, из «подробного экстракта» следует, что будто уже уездный и верхний земский суд разбирали дело о присвоении лицом, назвавшимся Богданом Прямиковым, имени, принадлежавшего раньше Федоту Прямикову, а по смерти последнего перешедшего к Праволову; таким образом, гражданская палата только отменяет неправильное якобы решение нижних инстанций (д. V, явл. 2).

Несмотря на явную зависимость от «Судейских именин» и других современных комедий с тою же тематикой, «Ябеда» представляла безусловно одно из крупнейших явлений в истории русской комедии после Фонвизина и до Грибоедова.

Что же сделало комедию таким важным явлением русской литературы?

Современников, конечно, поразили та смелость, с которой Капнист изобразил отвратительную шайку Праволовых—Кривосудовых, та честность, с которой Капнист разоблачал лживые уверения и панегиристов Екатерины, и самой императрицы, что с ее воцарением вернулись на землю времена баснословной богини Астреи, богини справедливости. Чего стоило только соседство арий Софьи с бесстыдной песенкой Хватайко. Следует подчеркнуть еще один важный момент: Екатерина, а вслед за ней ее сторонники уверяли, что введение института прокуроров положит конец злоупотреблениям судейских чиновников; Капнист, как бы издеваясь над лицемерием царицы, вкладывает наглухую, циничную песню «Бери, большой в том нет науки» в уста именно прокурора, о котором уже в первом явлении пьесы сказано, что он «существеннейший вор». Выпустить подобную обличительную комедию при Павле I было актом большого гражданского мужества.

Трудно поэтому представить себе, каково должно было быть изумление русского общества в 1798 г., когда оно, запуганное и притихшее под «железной лозой» «сумасбродного императора», прочитало и увидело затем на сцене «Ябеду» Капниста. А без учета условий, в которых появилась эта обличительная комедия, будет совершенно неправильно представление об исторической роли «Ябеды».

Пьесу «Трумф» («Подщипа») биографы Крылова относят к 1798—1800 гг., когда он жил в с. Казацком, киевском имении опального князя С. Ф. Голицына в качестве библиотекаря и воспитателя его детей. «Трумф» был написан для домашнего театра Голицыных и разыгран при участии автора, исполнявшего роль Трумфа.

«Шуто-трагедия» имела успех не только у зрителей при первых исполнениях ее, но и позднее, когда она в большом количестве списков стала распространяться в литературных кругах. О ее «неистощимой веселости» говорил Пушкин. В течение всей первой половины XIX в. пьеса живет тайной театральной жизнью. Ее ставят в домашнем кружке А. Н. Оленина — директора Публичной библиотеки. В 1816—1817 гг. она идет на сцене петербургского театрального училища, причем роль немецкого принца Трумфа исполняет будущий трагик В. А. Каратыгин. В этом же училище в 20-х годах ее ставит П. А. Каратыгин. А. С. Грибоедов и А. С. Пушкин неизменно присутствовали на спектаклях этого кружка воспитанников училища. Вмешательство петербургского генерал-губернатора Милорадовича прекратило такую театральную деятельность в стенах училища. По всей России были распространены списки «шута-трагедии», и декабрист Д. И. Завалишин в своих мемуарах с полным основанием писал, что «ни один революционер не придумывал никогда злее и язвительнее сатиры на правительство. Всё и все были беспощадно осмеяны, начиная от главы государства до государственных учреждений и негласных советников». Еще показательнее судьба «шута-трагедии» в советские годы.¹⁸

Мы не станем приводить — это хорошо сделано С. М. Бабинцевым — перечень советских постановок «Трумфа». К этому перечню добавим только следующее. В конце 1924 г. в помещении «Балаганчика» ленинградский союз писателей устроил литературный вечер, посвятив первое отделение памяти Крылова в связи с 80-летием со дня его смерти. «„Театр-студия“ под режиссерством А. Н. Морозова показал „шута-трагедию“ Крылова — „Трумф“. Гротеск почтенного возраста оказался молодым и свежим, забавно разыгранным и нелишним в современном репертуаре. Талантливый дедушка, Иван Андреевич, добродушно улыбался в каждой реплике царя, Слюня и царевны», — писалось в одной из рецензий.¹⁹ В 1944 г. Петрозаводский театр показал монтаж из «Трумфа» и также имел большой успех.²⁰

¹⁸ См.: Бабинцев С. М. И. А. Крылов. Указатель его произведений и литературы о нем. Л.—М., 1945, с. 78.

¹⁹ Селиванов Арк. Дедушка и внуки. — Красная газета, веч. выпуск, 1924, 3 ноября.

²⁰ Карская Т. Я. И. А. Крылов и эстетика русского театра. — В кн.: Русские классики и театр. Л.—М., 1947, с. 110. См. также: Фомичев С. А. Драматургия Крылова начала XIX века. — В кн.: Иван Андреевич Крылов. Л., 1975, с. 136—139.

Что же привлекало и продолжает привлекать в пьесе Крылова в течение почти полутора столетия внимание и интерес читателей и зрителей? Что заставляло и александровское, и николаевское, и следующее правительстве в течение почти трех четвертей века запрещать опубликование этой «шутко-трагедии»? Почему за одно только ее чтение жестоко наказали и исключили однажды из корпуса трех кадет? ²¹

М. Е. Лобанов, характеризуя «шутко-трагедию», не ограничился словами «шутка», «проказа таланта». Он писал дальше так: «Но рассыпать в шутовской пьесе столько веселости, столько остроты и сатирического духа — мог один Крылов! И в этом роде, каков он ни есть, в русской словесности нет ничего подобного. Создания характеров Вакулы, Поддипы и Слюняя суть создания карикатурно-гениальные». ²²

В старой литературе о «Трумфе» установились два взгляда на нее: как на пьесу, являющуюся сатирой на режим Павла I, и как на пародию на классические трагедии. В. В. Каллаш, много сделавший для изучения Крылова, при анализе «Трумфа» проявил странное непонимание политического звучания пьесы: «Близость Крылова к опальному в то время кн. Голицыну заставила видеть в этой „шутко-трагедии“ памфлет против императора Павла и установившегося при нем режима, хотя при самом богатом воображении трудно уловить черты сходства между преемником „Семирамиды Севера“ и царем Вакулой и между тогдашним положением России и нашествием Трумфа на столицу Вакулы. Крылов по характеру своему не был способен на такие опасные памфлеты, которые в ту смутную пору приводили иногда к ужаснейшим наказаниям. Опальные вельможи отовсюду были окружены доносчиками и сыщиками, и, конечно, самому кн. Голицыну не пришлось бы в голову рисковать из-за пустяков свободой, если не жизнью: он был под надзором полиции». ²³

Вместе с тем Каллаш не мог отрицать одну явную сторону «Трумфа»: «Трудно сказать, — писал Каллаш, — сознательно или бессознательно придал Крылов своему Трумфу типические черты гатчинских немцев и их ставленников, нашедших свое счастье при дворе Петра III, захвативших власть при Павле и с удивительною цепкостью сумевших сохранить ее и в следующие царствования». ²⁴

Все эти наблюдения ставили Каллаша в тупик, и, склоняясь к трактовке «Трумфа» как простой пародии на классические трагедии, он все же не был убежден в своей правоте до конца.

²¹ Еленский О. Мои воспоминания о забытом корпусе. — Русская старина, 1895, № 11, с. 190.

²² Лобанов М. Е. Жизнь и сочинения И. А. Крылова. СПб., 1847, с. 30.

²³ Крылов И. А. Полн. собр. соч., т. I. Под ред. В. В. Каллаша. М., 1918, с. 400—401.

²⁴ Там же, с. 401.

Вдумчивый анализ текста комедии позволил советским литературоведам увидеть в «Трумфе» прежде всего памфлет на царствование Павла. Г. А. Гуковский заметил: «Может быть, не следует в Трумфе видеть прямую карикатуру на самого Павла лично; но мне представляется несомненным, что в шуто-трагедии Крылова дана карикатура на павловские порядки вообще».²⁵ Д. Д. Благой определяет эту комедию Крылова как «остросатирическое, почти памфлетное изображение павловско-гатчинского режима».²⁶ «Перед нами павловская монархия, — пишет Т. Я. Карская, — бездарная, жестокая, зараженная духом военного пруссачества».²⁷ «... „Трумф“ был не только веселой литературной пародией, — говорит С. Н. Дурьлин, — он был и политической пародией, — сатирой на царствование Павла I с его влюбленностью в немецкое солдафонство, с его преклонением пред прусской военщиной, ее зверской муштрой».²⁸

Мы не отрицаем установившуюся точку зрения на «Трумф» как на политическую сатиру на Павла I и его гатчинское окружение. Однако такая трактовка не до конца раскрывает действительно «карикатурно-гениальный» характер этого произведения. Если бы «Трумф» был только сатирой на Павла I, значение его было бы временным и историческим, он утратил бы свой смысл вместе с падением гатчинского режима Павла I. А особенный успех этой пьесы приходится именно на период после Павла; ее распространяли в списках декабристы.

Для своего замысла Крылов нашел изумительно удачную форму — сочетание принципов народного театра, народных игрищ с формой классической трагедии. В частности, на крыловского «Трумфа» большое влияние оказало игрище «Комедия о царе Максимилиане». В «Трумфе» прежняя сатирико-политическая линия, представленная именами Фонвизина, анонимного автора «Злоумного», Кропотова, Капниста и др., получила наиболее полное выражение и логическое завершение; русская прогрессивная мысль, опираясь на традиции народного театра, на осмеивающие царей «кумедии», показала здесь, что она не приемлет вообще монархии, ни в виде допетровских московских царей — Вакул, ни в виде немецко-петербургских принцев — Трумфов. Впрочем, едва ли была ясна эта идея «Трумфа» таким зрителям его, как Голицын, Оленины и др. Их привлекали, очевидно, бросающаяся в глаза сатира на павловских и александровских немцев и пародийное осмеяние жанра трагедии.

Современному читателю, если он предварительно не введен в суть дела, «Трумф» может не понравиться. Ему может пока-

²⁵ Гуковский Г. А. Заметки о Крылове. — В кн.: XVIII век, сб. 2. М.—Л., 1940, с. 163—164.

²⁶ Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. Изд. 4-е. М., 1960, с. 524.

²⁷ Карская Т. Я. И. А. Крылов и эстетика русского театра, с. 128.

²⁸ Дурьлин С. Н. И. А. Крылов. М., 1944, с. 22.

заться слишком карикатурным сюжет «шутотрагедии», не отвечающий привычным у нас требованиям эстетики комического; могут представиться преувеличенно натуралистическими некоторые подробности пьесы.

Читателю могут не понравиться и другие детали этой пьесы. Так, например, князь Слюняй говорит сюсюкая и своеобразно картавя: он пропускает звуки «р» и «л», вместо «ж», «ч», «ш» произносит «зь», «ц» и «сь». Трумф говорит ломаным русским языком с сильным немецким акцентом. Таким образом, в «шутотрагедии» Крылова есть ряд моментов, построенных на внешнем комизме. Все это, повторяем, может показаться далеким от привычных для нас принципов эстетики комического и может вызвать неприятие «шутотрагедии».

Постараемся же понять, почему все это так нравилось людям с несомненным вкусом, как Пушкин, Грибоедов, Оленины и т. д.

Крылов определил жанр «Подшпы» как «шутотрагедию». В поэтике классицизма такого жанра нет; в более старой, «школьной» пиитике есть жанр комедотрагедии, совпадающий с жанром «шутотрагедии». Ближе всего подходит «шутотрагедия» к жанру пародий на трагедии. В русской рукописной литературе существовали некоторые пародии на трагедии Сумарокова.

Особенность произведения Крылова была очень точно сформулирована молодым Пушкиным в стихотворении «Городок» (1814). Обращаясь к Крылову, одному из авторов, чьи запрещенные произведения хранились у него, Пушкин писал:

И ты, шутник бесценный,
Который Мельпомены
Котурны и кинжал
Игривой Талье дал!
Чья кисть мне нарисует,
Чья кисть скompанирует
Такой оригинал!
Тут вижу я с Чернавкой
Подшпы слезы льет;
Здесь князь дрожит под лавкой,
Там дремлет весь совет;
В трагическом смятеньи
Пленные цари,
Забыв войну, сраженьи,
Играют в кубари.

В первых строках приведенного отрывка дано очень существенное указание: котурны и кинжал Мельпомены, т. е. музы трагедии, Крылов дал игривой Талии — музы комедии. Иными словами, весь этот смехотворный текст надо читать «трагически», так, как читали в XVIII в. трагедии — патетически, повышенным голосом, подчеркнуто выделяя все звуки, напирая на «о» («окая»). Поэтому обыкновенное, «реалистическое» чтение совершенно лишает «Трумфа» одной из основных черт крыловского замысла. «Высокое» произношение употреблялось только в трагедии.

Применение его к материалу «Подшпы» сразу создавало в представлении слушателей XVIII и начала XIX в. два своеобразных эффекта: во-первых, ощущение напыщенности низменного, недостойного придаваемого ему внешнего величия, и, во-вторых, ощущение низменности напыщенного, прикрывающего своим внешним величием недостойное этого содержание. Таким образом, «шутотрагедия» Крылова лишала самодержавие его наружного ореола и в то же время заставляла трагедию утрачивать свое «возвышенное» начало, т. е. свою исконную связь с «идеей государственности», так как показывала эту «государственность» в виде царя-дурака, в виде царевны-плаксы, ни о чем, кроме своей любви к дегенерату Слюняю, не думающей, в виде идиотика Слюняя.

Образы крыловской «шутотрагедии» делятся на две группы: «допетровские» персонажи и персонажи «немецко-гатчинские». Ко второй группе принадлежит один только Трумф, к первой — все остальные. И та и другая группа представлены в сказочно-гротескном освещении, соответственно тому, как изображается все это в народном театре, в «Комедии о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе», в игрищах вроде «Царя Соломона и маршалки» и т. п. «Шутотрагедия» Крылова пронизана сатирическим духом народных сказок, с их трактовкой царя как злого, глупого и капризного человека, дающего по-дурацки сформулированные задания, из злости и зависти совершающего глупые поступки.

Говоря о связи «Трумфа» с традициями народного театра, народных игрищ, так презиравшихся Сумароковым и пренебрегавшихся последующими представителями русского предромантизма (Херасков, М. Н. Муравьев, Карамзин и пр.), мы имеем в виду не прямое заимствование сюжета «шутотрагедии» или хотя бы отдельных эпизодов из той или иной пьесы народного репертуара, а общую направленность, общий дух «Трумфа».

Помимо общей традиции народно-сатирического театра, в «Трумфе» можно найти отдельные элементы, более тесно связывающие эту пьесу с народными игрищами. Напомним игрище «Царь Соломон и маршалка», в котором дерзкий шут-маршалка крайне невежливо поступает с сидящим на троне царем (подробнее говорилось в главе первой). Приведем в параллель следующие слова царя Вакулы из речи его в совете бояр:

Ну, вот, бояре, в чем все дело:
Нас семья вражье здесь немчинско одолело;
Ведь, слышь, сказать — так стыд, а утаить — так грех;
Я, царь, и вы, вся знать, — мы курам стали в смех.
Нам, слышь, по улицам ребята все смеются;
Везде за нами гвалт — бес знает, где берутся!
Частехонько — ну, срам! — немчина веселя,
Под царский, слышь ты, зад дают мне киселя...

(Д. I, явл. 7)

Параллелью к мотивам жестокости и бессердечия царя в «Комедии о царе Максимилиане» можно считать и следующее место из «Трумфа»:

Подщипа

Какое ж новое нас горе одолело?
Не хлеба ль недород?

Вакула

А мне, слышь, что за дело?
Я разве даром царь? — Слышь, лежа на печи,
Я и в голодный год есть буду калачи.
Да дело все не в том, моя беда сильнее:
Ну, слышь ты, ничего мне не было больше...

Подщипа

Так, верно, Трумф...

Вакула

Ах, нет!

Подщипа

Так что ж, о государь?

Вакула

Ну, слышь, проклятый паж мой изломал кубарь.
Я им с ребячества доньше забавлялся.
А, знашь, теперь хоть кинь. Ну, так бы разорвался!

(Д. II, явл. 1)

В сатирических народных сказках часто осмеиваются жадность и скупость царей; нашло это свое отражение и в «Комедии о царе Максимилиане» в сцене со стариком-гробокопателем, которому царь сперва обещает дать «манету» (рубль), затем — пятак, «а не то пройдет и так», и кончает тем, что приказывает «скороходу-фельдмаршалу» «дать старику раза по шее». Близкую по характеру сцену находим в «Трумфе», когда царь Вакула поручает гофмаршалу Дурдурану послать за цыганкой-ворожейей:

Вакула

Да если б занял ты мне для нее полтинник...
Скажи-ка, будто я... ну, знашь ты, именьник,
Так мне подарками тут с рубль перепадет.
А между тем она, слышь, подождет.

Дурдуран

О всем придумал я и трудность опрокинул:
На кашель, государь, я пошлину накинул.

(Д. II, явл. 2)

Совершенно той же тенденцией проникнута в «Трумфе» сцена, изображающая заседание совета царя Вакулы. Один из вельмож, которому царь дает прочесть бумагу, оказывается слепым, другой — немым, третий — глухим, четвертый — «за старостью едва он дышит» (д. I, явл. 8).

Сказочно-сатирический характер имеет помощь, которая приходит к царю Вакуле в лице ворожей-цыганки: она сильнее войска Трумфа и его самого своей хитростью и изворотливостью, своей

смелостью и находчивостью, как в народных сказках мужик, герой из народа.

Такова одна линия в «Трумфе», линия, которую можно назвать народно-сатирической. С нею тесно переплетается литературно-пародийная, которая проходит через все произведение с первых же стихов. Здесь осмеивается не какая-либо одна определенная трагедия (например, «Дидона» Княжнина, как полагает А. В. Западов),²⁹ а пародируется трагедия вообще, сам жанр «трагедии». Традиционной трагедийной сюжетной схеме (тиран требует любви героини, которая связана узами любви с героическим возлюбленным) Крылов придает в «Трумфе» пародийный характер, показывая, как смешон «тиран», как смешна «героиня» и как смешон «героический любовник».

Пародийность достигается также тем, что при «трагическом» чтении «Подщипы» первая половина большей части стихов звучит серьезно, а вторая, при сохранении прежнего характера чтения, переводит все в комический план. Иногда этот же принцип распространяется не на полустушия, а на несколько строк, следующих друг за другом. Приведем для образца начало крыловской «шуты-трагедии»:

Чернавка

Престанете ль, княжна, крушиться столько вы
И молодость губить?

Подщипа

Увы! Увы!! Увы!!!

Чернавка

Ах, жальтесь над собой! и так уж вы, как спичка,
И с горя в неглиже, одеты, как чумичка (...)
Склонитесь, наконец, меня, княжна, послушать:
Извольте вы хотя телячью ножку скушать.

(Д. I, явл. 1)

Особенно резко этот принцип противопоставления полустушией обнаруживается в последних репликах Подщипы во втором явлении первого действия. Гофмаршал Дурдуран возвещает Подщипе о том, что сегодня же она пойдет под венец с Трумфом.

Подщипа

Не сон ли это все? Не брежу ль я?..

Чернавка

Ах, нет!

Но укрепись, княжна! се твой жених грядет!

Подщипа (вставши)

О царский сан! Ты мне противней горькой редьки!
Почто, увy! не дочь конюшего я Федыки!

(Д. I, явл. 2)

До сих пор речь шла о группе образов «Трумфа», которых мы называли «допетровскими». Обратимся к представителю «не-

²⁹ Западов А. В. И. А. Крылов. М.—Л., 1951, с. 51.

мецко-гатчинской» группы, к Трумфу. В литературе о «Трумфе» сложилось мнение о том, что в лице Трумфа Крыловым осмеяно гатчинское окружение Павла I. Даже Каллаш, отрицавший связь «Трумфа» с русской действительностью, не мог, как было показано выше, не признать, что Крылов «придал своему Трумфу типические черты гатчинских немцев и их ставленников». Другие авторы, касавшиеся образа Трумфа, в общем поддерживали эту точку зрения.

Возник даже вопрос, нельзя ли видеть в Трумфе самого Павла I. Постановка этого вопроса тем более правомерна, что характеристика действий Трумфа в «шуте-трагедии» во многом напоминает то, что известно о реформах в армии, проведенных Павлом в первые же месяцы по вступлении на престол.

Вот как изображается нашествие Трумфа в «шуте-трагедии» — в монологе Чернавки:

Но ах! уж поздно все! Трумф под город пробрался,
Как вихрь, в полях взвился и в город он ворвался.
Ах, сколько видела тогда я с нами бед!
У нас из-под носу сожрал он наш обед,
Повыбил окна все; из наших генералов
Поделал он себе конюших да капралов,
По бешеным домам министров рассадил,
Всем графам да князьям затылки подобрал.

(Д. I, явл. 1)

Надо полагать, что в мероприятиях, предпринятых в войске Вакулы перед нашествием Трумфа, — «шить на армию фуфайки, сапоги», «по лавкам в тот же час за тактикой послали», «намазали тупей, подкоски подвязали» и т. д. (д. I, явл. 1) — были отражены военные реформы Павла.

Таким образом, приведенные выше возражения Каллаша несколько не колеблют предположения о том, что Трумфу Крыловым частично приданы черты Павла I, как вообще было принято в «личностях» XVIII в., когда выдвигалась одна сторона и завуалировывались прочие.

И в царе Вакуле, и в немецком принце Трумфе Крылов едко, саркастически осмеял российское самодержавие в двух его вариантах: в допетровском, старомосковском виде, в лице царя Вакулы, и в новейшем, императорском, петербургско-гатчинском, в образе Трумфа. И та, и другая карикатура получилась убийственно меткой и не менее убийственно злой. В русской драматической литературе XVIII в. это наиболее острая, сильная и неотразимая сатира на монархию и на монархический принцип.

Конечно, можно утверждать, что в гениальном объединении начал народной сатиры с изощренной литературно-театральной пародией, примененной Крыловым, проявилось все своеобразие его творческой природы, его личности, его поэтической смелости.

«Трумфом» следует закончить обзор истории русской комедии 1790-х годов и русской комедии XVIII в. вообще.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Итоги развития русской комедии XVIII в.

В нашей книге была рассмотрена история русской комедии XVIII в. Когда мы говорим «комедия XVIII века», мы забываем, что на самом деле история ее развития была значительно короче. Первые русские комедии нового типа — «Нарцисс» и «Тресотиниус» — написаны Сумароковым в конце 1749 и в самом начале 1750 г. Таким образом, даже не целое столетие, а только пятьдесят лет падают на развитие этого литературно-театрального жанра в России в XVIII в.

В центре нашего внимания стояли комедии и комические оперы тех драматургов, в произведениях которых с наибольшей художественной яркостью и политической остротой отражалась русская действительность тех лет.

Вместе с тем мы не обходили молчанием и отрицательных явлений в истории русской комедии XVIII в. — пьес реакционного характера, чтобы отчетливее была видна реальная обстановка, в которой проходило развитие этого жанра в России.

Из повествования о судьбах русской комедии в XVIII в., точнее говоря, о судьбах лучших комедий, можно сделать и несколько обобщений, несколько выводов, которые могут представить и теоретический интерес.

В течение рассматриваемого нами полу столетия в лучших русских комедиях резко критиковались крепостные отношения, развращенность чиновничества, в особенности судейского, испорченность нравов придворного круга и дворянства вообще, а наиболее смелые произведения не останавливались и перед критикой деспотизма Екатерины II.

В пьесах этого жанра мы встречаем отражение внешнеполитических и внутренних событий, как первая турецкая война («Благо-

деяния приобретают сердца»), восстание Пугачева («Точь-в-точь»), французская буржуазная революция («Лебедянская ярмонка», «Неудачный стговор», «Осмеянный вертопрах»), война со Швецией («Поход под шведа»). Отразились в комедии и такие экономические и социальные явления, как усиление крепостного права, упрочение буржуазных экономических отношений (тема «денег», «мотовства» и «ростовщичества», «жупеческая тема» и т. д.), начало расслоения крепостной массы («Бобыль», «Солдатская школа»).

Русские писатели XVIII в., обращаясь к жанру комедии, чувствовали его большую общественную значимость, его способность ставить перед аудиторией важные социальные и этические проблемы. Даже Н. А. Добролюбов, не слишком высоко оценивавший русскую сатиру XVIII в., признавал большое значение именно комедии этого периода. «Это было великое дело — восстать на пороки сильные, господствующие, распространенные во всех классах общества, начиная с самых высочайших, и чем выше, тем больше». Добролюбов подчеркивал «эту сильную, настойчивую борьбу с главнейшими недостатками эпохи» особенно потому, что литература тогда, по его словам, «сама еще едва выходила из пеленок». «Ход нашей комедии», писал он, показывает, что с небольшими средствами тогдашние писатели делали много: «Не говоря о Фонвизине и Капнисте, даже второстепенные слабые деятели на этом поприще в прошлом столетии умели затрагивать живые общественные вопросы. Вспомним „Опекуна“ и „Лихоимца“ Сумарокова, „Вояжера“ Ефимьева, „Несчастье от кареты“ Княжнина и т. п.»¹

В этой неизменной близости к вопросам общественно-политической жизни страны, в этом настойчивом стремлении представить отрицательные явления русской действительности на суд зрителей и дать им собственное объяснение заключается одна из важнейших, социально-воспитательных сторон русской комедии XVIII в.

В условиях монархического строя России XVIII в. всякое критическое обсуждение явлений общественной жизни — в литературе, в театре, в журналистике — обязательно приобретало политический характер. Поэтому лучшие комедии XVIII в. представляли факты не только литературной, но и общественно-политической жизни. Но не только эти комедии, но и массовая «обличительная» комедия XVIII в., произведения тех «второстепенных, слабых деятелей на этом поприще», о которых говорил Добролюбов, являлись в своей совокупности, в целом политической силой, борющейся с самодержавием, с феодально-крепостническим строем, с дворянско-бюрократической монархией XVIII в. Уже одно то обстоятельство, что Екатерина вынуждена была бороться с комедией и методами цензуры, и собственной литературной деятель-

¹ Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч., т. I. М.—Л., 1961, с. 233, 275—276.

ностью, и с помощью мобилизованных для этой цели и добровольных единомышленников, показывает, насколько большое значение придавалось тогда комедии: театральную постановку могло посетить гораздо большее число зрителей, чем прочитать пьесу в рукописи или в печатной форме читателей. Таким образом, отношение екатерининского правительства к комедии свидетельствует о той политической роли, какую играла она во второй половине XVIII в.

Только что сказанное было бы неправильно относить ко всей русской комедии на всем протяжении ее развития в XVIII в. Одно дело памфлетная комедия Сумарокова 1750-х годов, развлекательная комедия, развивавшаяся на всем протяжении второй половины XVIII в., другое дело — обличительная комедия 1760-х и 1790-х годов, политико-сатирическая комедия Фонвизина, П. Кропотова, Капниста, Крылова. Поэтому было бы ошибочно распространять сделанный нами вывод на все без исключения пьесы этого жанра в XVIII в. Как здесь, так и в дальнейшем у нас идет речь о лучших комедиях XVIII в.

Одной из наиболее замечательных черт передовой русской комедии была ее органическая связь с народным театром. Именно из игрищ почерпнут был Лукиным, а вслед за ним и другими комедиографами 1760-х годов интерес к «русским характерам» и усвоено внимательное отношение к живому и образному народному языку.

Однако народный театр влиял на комедию не внешне, не формально. Зависимость передовой русской комедии от народного театра гораздо глубже и многообразнее, чем это может показаться на первый взгляд.

Пьесы народного репертуара в своей совокупности охватывают почти весь круг социальных отношений эпохи дворянско-феодального государства: здесь перед нами и царь с его окружением («Комедия о царе Максимилиане», «Царь Ирод»), и барин (игра «Барин» в разных вариантах), и поп, и подьячий, и врач, и купчина-откупщик и т. д., словом, все те, кого народ считал своими врагами, и при всем этом мужик, лукавый, насмешливый, удачливый в своих отношениях с другими персонажами народного театра. Можно сказать словами В. И. Ленина, относившимися к народным песням, что в народном театре видны «чаяния и ожидания народные».²

Поэтому народный театр и имел такое значение в развитии русской комедии XVIII в.; после Лукина писатели стали изображать не то, что давала им французская или немецкая комедия («чужеземные характеры»), а то, что показывал народный театр («русские характеры») и что с этой последней точки зрения можно было видеть в жизни как явления новые, создающиеся или уже

² В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1967, с. 701.

возникшие. Короче говоря, из народного театра был усвоен важнейший принцип русской комедии XVIII в. — изучение непосредственно русской жизни и сценическое воспроизведение наиболее существенных ее сторон.

Народному театру, театру «чаяний и ожиданий народных» совершенно чужд описательно-спокойный, безразличный индифферентизм «бытовизма»: в своем театре народ сочувствует, негодует, насмехается, издевается, — во всяком случае, активно выражает свое отношение к изображенным в пьесе явлениям жизни, к положительным или отрицательным персонажам народной комедии или игрища. Поэтому пьесы народного репертуара всегда оптимистичны, жизнеутверждающи, в них чувствуется вера в торжество справедливости, воплощаемой в требованиях народных персонажей этих пьес. Эту жизнеутверждающую силу народного театра также усвоила русская комедия XVIII в. Она также негодует, сочувствует, обличает, убеждает, иронизирует, проповедует, но никогда не остается равнодушной, бесстрастной, холодно-описательной: близость к социально-политической действительности и связь с народным театром уберегли ее от греха индифферентности.

Говоря о народном театре, мы должны среди всей гаммы отношений народа к персонажам его пьес выделить одну существеннейшую сторону — сатирическую. Сочувствует народ злоключениям и горестям персонажей из своей среды (мужик, Петрушка и т. д.), негодует он против всех тех, кто и в жизни, и в народной комедии действует своекорыстно по отношению к людям из народа, и негодование это больше и чаще всего выражается в форме насмешки, издевки, иронии. Сатира — вот настоящая сфера народного театра. Это заметил даже Ф. Булгарин. По поводу развлечений петербургского простонародья Булгарин писал в одном из своих фельетонов в «Северной пчеле»: «Снаружи — все потеха, внутренний смысл потехи — сатира».³

И опять-таки эту важнейшую сторону народного театра усваивает в XVIII в. русская комедия в ее лучших образцах, и это поднимает ее высоко над уровнем развлекательной, безобидной забавы, никого не затрагивающей, никого не раздражающей и в то же время уводящей — в интересах дворянства — от социальной борьбы.

Положительное влияние народного театра на комедию XVIII в. сказалось также и в вопросе о литературном языке комедии. Напомним, что Лукин предлагал своим современникам обращаться к народным игрищам, в которых они «услышат слова, вовсе им неизвестные, но притом потребные для познания силы, пространства, а иногда и красоты природного своего языка».⁴ Известно, что

³ Булгарин Ф. Светлая неделя на Адмиралтейской площади. — Северная пчела, 1839, № 70.

⁴ Лукин В. И., Ельчанинов Б. Е. Сочинения и переводы. Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1868, с. 118.

Фонвизин изучал народный язык, подслушивая его из уст народа (вспомним происхождение слова «зацепа» в одной из реплик Еремеевны в «Недоросле»);⁵ даже Сумароков, столь презиравший народные игрища, посещал их,⁶ и это отразилось на языке его «притч», по-настоящему еще не изученном.

Вместе с тем не следует думать, что развитие языка русской комедии зависело только от народного театра и только им питалось. Как в вопросе о «русских характерах», так и в отношении языка русская комедия усвоила основной принцип народного театра, но в то же время она опиралась на общие достижения в развитии русского литературного языка XVIII в.

Поэтому русский язык второй половины XVIII в., язык живой и актуальный, бытовой язык и язык образованного дворянства и демократической интеллигенции тех лет, можно хорошо изучить именно по массовой комедии, и это является одной из существенных заслуг русской комедии XVIII в.

Чем ближе к концу XVIII в., тем шире и разнообразнее становится круг изображаемых комедиографами социальных групп и растет он главным образом за счет низших слоев общества: однодворцев, мещан, крепостных крестьян — дворовых и деревенских, бобылей, ямщиков и т. д., т. е. тех социальных групп, жизнь которых составляла содержание «низкой комедии», к которой с пренебрежением относились дворянские теоретики литературы.

Однако наряду с этой, несомненно демократической тенденцией в тогдашней литературе проявлялась и другая — стремление ограничить социальный охват комедии, отказаться от включения в нее в качестве основных действующих лиц представителей социальных низов. Наиболее полное выражение эта тенденция нашла в статье И. И. Дмитриева «О русских комедиях», помещенной в «Вестнике Европы» Карамзина в 1802 г. и подписанной инициалами «В. В. ».⁷

«Я не могу понять, — пишет Дмитриев, — от чего наши комические авторы привязались к провинциялам <...> можно ли угодить знатокам представлением Фоки,⁸ комнатного шута деревенского дворянина, воеводской канцелярии или провинциального петуха в смешном наряде?». «Воеводская канцелярия», о которой упоми-

⁵ Вяземский П. А. 1) Фонвизин. СПб., 1848, с. 215; 2) Полн. собр. соч., т. V, с. 138—139.

⁶ Каллаш В. В. Историко-литературные мелочи, VII. Сумароков и балаганый гаер. — Литературный вестник, 1901, кн. VI, с. 134.

⁷ В. В. [Дмитриев]. О русских комедиях. — Вестник Европы, 1802, № 7, с. 232—236; перепечатано: Дмитриев И. И. Соч., т. II. Под ред. А. А. Флоридова. СПб., 1893, с. 171—176. О принадлежности этой статьи Дмитриеву см.: Лонгинов М. Н. Материалы для полного собрания сочинений Ивана Ивановича Дмитриева. — Русский архив, 1863, № 8—9, стлб. 715.

⁸ Действующее лицо в комедии «Так и должно», которая, по словам И. И. Дмитриева, «впрочем, имеет свое достоинство».

нает Дмитриев, — тоже намек на комедию Веревкина «Так и должно» и его же комедию «Точь-в-точь», в которых действие происходит также и в воеводской канцелярии. «Провинциальный петух в смешном наряде» — это несомненно франт и буян Затейкин из «Лебедянской ярмонки» Копиева.

Дальнейшие рассуждения Дмитриева представляют еще больший интерес: «Правило Комика, — пишет он, — есть забавлять и приносить пользу, какое же удовольствие найдет благовоспитанная девица, слушая ссору однодворца с его женою, брань дурака с дурую, которых каждое слово несносно для нежного слуха? Исправится ли молодой ветреник, полагающий всю свою славу в мотовстве, злоречии и уловлении невинности, или коварный хитрец, если Автор подаст им совершенное понятие о пирушках⁹ секретарей и посадских? Какая вообще нужда знатнейшей части публики: боярыне, боярину, первостатейному откупщику или заводчику — какая польза им знать, что происходит в трактирах, на сельских ярманках и в хижине однодворцев, которые известны только их старостам и управителям? У них свои обыкновения, свои предрассудки и свои пороки; они хотят смеяться на счет себе подобных. Умей Автор бережливым образом показывать каждому собственный его портрет в его соседе; умей говорить сердцу — и тогда он может надеяться приносить одним невинную забаву, а другим пользу».¹⁰

Характерно, что, отрицая значение русских комедий для «знатнейшей части публики», для дворянства («боярыни, боярина», «благовоспитанной девицы») и крупной буржуазии («первостатейного откупщика или заводчика»), Дмитриев нападает на лучшие комические оперы и комедии конца XVIII в.: «ссора однодворца с его женою» — это, по-видимому, намек на «Мельника — колдуна, обманщика и свата» Аблесимова, хотя там не совсем такая ситуация; «брань дурака с дурую, которых каждое слово несносно для нежного слуха», — вероятно, «Санкт-Петербургский гостиный двор» М. А. Матинского; «что происходит в трактирах» — очевидно, имеется в виду переводная пьеса «Трактир, или Питейный дом. Веселое игрище в 1 д.» (СПб., 1777); «... на сельских ярманках», — по всей вероятности, «Лебедянская ярмонка» Копиева; «... и в хижине однодворцев» — опять-таки, вероятно, «Мельник» Аблесимова.

Намечая программу комического осмеяния, интересного и полезного «для знатнейшей части публики», Дмитриев, подобно Сумарокову в «Епистоле о стихотворстве», перечисляет темы для комедий: следствия браков, основанных не на взаимной любви, а на корысти; неосторожность молодых женщин в обращении с соблазнителями; нерусское воспитание русских юношей за грани-

⁹ И. И. Дмитриев имеет в виду комедию «Судейские именины».

¹⁰ Вестник Европы, 1802, № 7, с. 232—233; Дмитриев И. И. Соч., т. II, с. 171—172.

цей; поведение «презренного Эгоиста»; «заботливая жизнь жалкого любовника всех знатных и случайных со всею их свитою». Ряд указанных Дмитриевым тем, как мы видели, уже разрабатывался в 1790-е годы в русской комедии.

На всем протяжении нашего исследования мы стремились показать художественные особенности отдельных комедий и комических опер, охарактеризовать мастерство комических писателей XVIII в. На протяжении своего развития комедия стала освобождаться от схематизма, от отчужденности от родной действительности. Все чаще и чаще появляются «русские характеры», порой и русские типы. Проблема образов, осмеиваемых и положительных, все больше и больше привлекает внимание комедиографов. Если в ранних комедиях, 1750—1760-х годов, мы среди множества действующих лиц встречаем один-два более или менее тщательно обработанных образа, то в комедиях последних десятилетий XVIII в., начиная с «Недоросля», авторы рисуют многочисленные образы живых людей; таковы, например, «Лебедянская ярмонка», «Поход под шведа», «Бобыль» и другие пьесы.

Мастерство комедиографов проявляется и в живости и комизме диалога. Чем лучше изучают и знают авторы комедий жизнь, быт, нравы изображаемых социальных групп, тем большего успеха они добиваются в трудном деле воспроизведения комической речи. Все реже и реже встречаются по мере приближения к концу XVIII в. диалоги, построенные на шаржировке, как диалог Дюлижа и Делакиды в «Ссоре у мужа с женою» Сумарокова. Такие авторы, как Фонвизин, Крылов, Плавильщиков, Копиев, избегают грубых способов смешить зрителя и стремятся построить комические образы при помощи других средств.

Останавливает внимание исследователя комедии XVIII в. то обстоятельство, что, несмотря на интенсивное развитие этого жанра, у тогдашних комедиографов не создано определенных шаблонов и трафаретов, наподобие «lazzi» итальянской «комедии масок». Едва ли не единственным таким шаблоном можно признать комическую сцену экзамена героя, встречающуюся в «Игрище о святках» (1774) и в «Ставленнике» Я. Соколова (1780); позднее такая же сцена вводится Фонвизиним в «Недоросля» и П. Кропотковым в комедию «Фомушка, бабушкин внучек». Эта свобода от шаблона также является характерной чертой русской комедии XVIII в.

И последнее наблюдение над историей русской комедии XVIII в. — о степени ее оригинальности. В старом русском литературоведении тезис о «подражательности» комедии XVIII в. стал общим местом: историки литературы и критики, даже «рядовые читатели», как именовали себя авторы некоторых статей, посвященных установлению зависимости русских комедий от иностранных образцов, — все заботливо отыскивали прямые или мнимые источники русских комедий XVIII в., отдельных сцен, эпизодов, даже выражений. Но очень мало заботились о том, чтобы в этой якобы

подражательной комедии отыскать оригинальное начало, ее национальное существо. Собранный нами материал позволяет отвергнуть эту точку зрения. Сила передовой русской комедии XVIII в. заключается в ее связи с народной жизнью, в ее смелом обращении к больным сторонам этой жизни. Оригинальность ее заключается в ее социально-сатирической направленности. Борьбу с крепостничеством и самодержавием Екатерины русская комедия не могла «заимствовать» из западных «источников». На эту борьбу толкала ее сама жизнь, сама русская действительность, тяжелое положение крепостных масс.

Свою оригинальность, свою связь с народом, его жизнью, его чаяниями и ожиданиями русская комедия XVIII в. завещала XIX в. и через него нашему.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. О.** 85, 116, 117, 133, 158, 180, 182, 197—199, 201—205, 207, 208, 253, 257, 263, 278, 358, 375
Август III Фридерик 13
Аддисон Дж. 13
Адрианова-Перетц В. П. 26
Азадовский М. К. 346
Акимов И. И. 33, 44, 50
Аккерман 15, 54
Александр I 253, 364
Алексеева О. В. 345
Алексей Михайлович 8, 9
д'Аленваль 142
Анна Иоанновна 13, 26
Анненков А. 42, 98, 115, 125, 157, 196
Анненков И. В. 113
Антонский А. А. 347
Арапов П. А. 114, 160
Армакова-Фонвизина Ф. И. 223, 224
Аристотель 174
Артемьев А. И. 84, 219
Асенкова В. 81

Бабинцев С. М. 295, 296, 362
Бадалич И. М. 253
Баженов А. Н. 232
Бараг Л. Г. 231, 232, 288
Барсов Е. В. 67
Бассевич Г. 16
Батурин П. С. 282—286
Батюшков К. Н. 353
Бедлинский К. 285
Безбородко А. А. 218
Бекетов Н. А. 38, 40
Белинский В. Г. 203, 232, 239, 251, 252, 287, 352, 356
Белосельский-Белозерский А. М. 300
Берков П. Н. 3, 10—12, 16, 20, 26, 27, 30, 41, 42, 53, 67, 82, 86, 90, 92, 95, 121, 125, 137, 153, 190, 204, 209, 222, 253, 277, 300, 306, 316, 345, 357
Берхгольц Ф. 16
Бибииков В. И. 91—95, 355
Бильбасов В. А. 150
Благодаров Я. И. 270—272
Благой Д. Д. 55, 240, 288, 364
Богданович И. Ф. 83, 98, 241, 320, 321
Боден-Кольчев М. Л. 279
Болотов А. Т. 177
Бомарше П.-О. 133, 281
Бразе 62
Брейткопф Б.-Т. 255
Бризар Ж.-Б. 223
Брикнер А. Г. 267
Брюйс Д.-О. 83, 287
Буало Н. 15, 104
Буасси Л. 60
Булатницкий Е. 33
Булгарин Ф. В. 373
Бутурлин А. И. 32, 86, 107
Бухарский А. 261, 291
Быкова Т. А. 12
Бюлан 281

В. В. см. Дмитриев И. И.
В. К. см. Кольчев В. П.
Вахрамеев И. А. 208
Вебер Ф. 16
Венгеров С. А. 270
Веревкин М. И. 85, 136—140, 153, 154, 158, 164, 165, 197, 209, 212, 222, 243—247, 250, 291, 340, 344, 358, 375
Вертков К. А. 172
Вестрис М.-О. 223
Виноградов В. В. 322
Вирен В. Н. 55
Владыкин И. А. 197
Волков А. А. 9, 33, 41, 44, 46—51, 53, 60, 68, 70—73, 76, 80, 81, 83—85, 92, 94—100, 108, 109, 113, 116, 120, 181, 183, 271
Волков А. Г. 96
Волков Д. В. 68, 115, 139, 153—157, 159, 163, 170, 172, 243
Волков Ф. Г. 30, 58, 98, 272

- Вольтер Ф.-М. 62, 68, 83, 169, 313, 314
 Вольф А. 81, 251
 Воронцов А. Р. 240
 Воронцов М. Л. 141
 Воронцовы 34
 Всеволодский-Гернгросс В. Н. 12, 13, 30, 55, 96, 142, 145, 226, 253, 270, 279, 282
 Вяземский П. А. 126, 230, 232, 286, 287, 360, 374
 Вязмитинов С. К. 253
 Гаврилов А. 12
 Галахов А. Д. 288
 Галуппи Б. 113
 Геллерт Х. Ф. 152
 Геннади Г. Н. 169
 Генрих Прусский, принц 151
 Генш Ф. 268
 Георги И. 18, 19, 22
 Герцен А. И. 84
 Гильфердинг П. 14, 15
 Гирие 151
 Глебов С. И. 83, 85
 Глебовский И. Е. 240
 Гоголь Н. В. 45, 237, 353, 356
 Гозенпуд А. А. 13, 55, 190, 252
 Голенищев-Кутузов И. Л. 90
 Голицын С. Ф. 362—364
 Голицыны 362
 Головачев В. 21
 Голумбиевский А. А. 279
 Гольберг Л. 14, 15, 44, 50—52, 54, 65—68, 83
 Гольдони К. 171
 Гольцев В. А. 354
 Гораций 15, 314
 Городчанинов Г. Н. 251
 Горохова Р. М. 171
 Горчаков Д. П. 264, 266, 267, 302
 Горький А. М. 229, 230
 Готшед И. 13, 14, 67
 Гофман К.-Л. 12
 Григори И.-Г. 10
 Грессе Л. 70
 Греч Н. И. 160, 226, 287, 293
 Грибоедов А. С. 222, 361, 362, 365
 Гринченко Б. Д. 354
 Грот Я. К. 27, 292, 303, 353
 Губерт Н. В. 202
 Гуковский Г. А. 32, 57, 125, 135, 232, 233, 364
 Гуревич М. М. 12
 Густав III 267
 Гюма 68
 Даль В. И. 231, 261
 Данкур Ф. 14, 51, 54, 60, 84, 96
 Дашкова Е. Р. 158, 243, 290, 291
 Делаль Ж. 14, 44
 Денисюк Н. 286
 Державин Г. Р. 259, 303, 353, 357
 Десницкий С. Е. 146—148
 Детуш Ф.-Н. 50, 51, 52, 54, 60, 74, 84, 85, 154, 158, 159, 161, 314
 Дефо Д. 215
 Дидро Д. 62, 68, 83, 85, 224
 Диттерсдорф Д. фон 346
 Дмитриевский И. А. 6, 24, 84, 113, 114, 133, 217, 225—227, 239, 268, 282, 306, 323, 351
 Дмитриев И. И. 326, 329, 374—376
 Дмитриев М. А. 293
 Добролюбов Н. А. 286, 371
 Додсли Р. 77
 Долгорукий И. М. 22
 Долгоруков С. Н. 302
 Долиньи 223
 Домашнев С. Г. 40, 213, 272
 Дризен Н. В. 26, 164, 272
 Дубровский А. Л. 44, 53
 Дурылин С. Н. 364
 Дынник Т. 177, 272
 Дюмениль М.-Ф. 224
 Дюфор 185
 Евгений (Болховитинов Е. А.) 320
 Екатерина I 12
 Екатерина II 27, 50, 58, 61, 64, 86, 88—91, 94, 95, 102, 103, 113, 114, 117, 125, 128, 132—134, 136, 140, 144—153, 156—160, 163—168, 170, 172, 173, 179, 188, 190, 207, 209, 210, 212, 217, 218, 222, 227, 235—237, 239, 242, 243, 245, 247, 253, 259, 260, 262, 264, 265, 267, 275, 280, 282, 285, 286, 288, 290—292, 299—302, 305, 310, 311, 318, 321, 328, 329, 332, 334, 340, 351, 354, 355, 361, 370, 371, 377
 Еккель 204
 Елагин И. П. 53, 59, 61—66, 68, 78, 83—85, 87, 99, 115, 116, 118, 122, 135, 151, 175, 351
 Еленский О. 363
 Елизавета Петровна 22, 26, 30, 31, 38, 58, 63, 88, 95, 133, 140, 153, 167, 219
 Елизарова Н. А. 176, 177, 272
 Ельчанинов Б. Е. 23, 32, 41, 60—62, 65, 68, 70, 75, 77, 80, 83, 85, 106, 109—113, 122, 131, 181, 282, 373
 Ермолов А. П. 218
 Ефимьев Д. В. 286, 287, 352, 371
 Ефремов П. А. 23, 24, 32, 40—42, 60, 68, 83, 85, 92, 96, 116, 125, 188, 282, 373

- Желтов А. 300
 Живокини В. И. 231
- Забелин И. Е. 17
 Завалишин Д. И. 362
 Загрядский М. 147
 Зальшкин 277
 Западов А. В. 210, 293, 368
 Зубов П. А. 332
- Ивановский А. 345
 Ильин И. 64
 Иоанн Антонович 13
 Истомин К. К. 158, 164
- Калюстро А. 290
 Каллаш В. В. 363, 369, 374
 Кампистрон Ж.-Г. 14, 61
 Кантаровский Я. 197
 Кантемир А. Д. 7, 15, 25, 26, 86, 315
 Капнист В. В. 40, 197, 222, 259, 300, 344, 345, 352—361, 364, 371, 372
 Карамзин Н. М. 226, 306, 318, 319, 326, 329, 336, 351, 353, 366
 Каратыгин В. А. 362
 Каратыгин П. А. 362
 Карин А. Г. 68, 113—116, 122
 Карин Ф. Г. 113
 Карл XII 265
 Карская Т. Я. 362, 364
 Кашин Н. П. 306
 Керенцева В. А. 218, 219
 Керцелли И. И. 196
 Кино Ф. 24
 Кларти Ж. 44
 Клерон К.-Л. 224
 Клочков М. В. 301
 Клушин А. И. 294—296, 307, 320, 323—332, 344
 Ключевский В. О. 299
 Книппер К. 199, 278, 282
 Княжнин Я. Б. 169, 171, 180, 198, 207, 208, 242, 243, 256, 257, 263, 280, 281, 287—289, 291, 293, 294, 300, 306, 319, 332, 335, 351, 352, 368, 371
 Княжнина Е. А. 169, 170, 293
 Князькова Г. П. 82
 Козельский Ф. Я. 197
 Козельский Я. П. 90
 Козловский Ф. А. 61, 62, 108, 182
 Козодавлев О. П. 291
 Кокошкин И. А. 343, 344
 Кольгардт Ф. 13
 Колычев В. П. 279, 280
 Колычевы 279
- Копнев А. Д. 36, 251, 252, 332—341, 352, 375, 376
 Корнель П. 43, 50, 51, 169
 Коровин Г. И. 117, 118
 Косман А. М. 31
 Коцебу А. 302
 Красовский А. 77
 Кречетов Ф. 233, 242, 243
 Кронегк И.-Ф. 83
 Кропотов И. И. 33, 44, 46, 48—50, 53, 54, 76, 85, 92
 Кропотов П. А. 36, 85, 212, 243, 247—250, 291, 355, 364, 372, 376
 Крутицкий А. М. 291
 Крылов И. А. 198, 211, 233, 241, 242, 243, 254—257, 262, 264, 269, 272—276, 291—300, 306—310, 315, 323—332, 344, 345, 351, 352, 362—369, 372, 376
 Кряжмская И. А. см. Ушакова-Кряжмская И. А.
 Кузьмина В. Д. 10
 Кулакова Л. И. 287, 288
 Куник А. А. 32, 33
 Кунст И. 8—10, 11
 Куракин А. Б. 26, 225, 253, 305
 Куракин Б. И. 19
 Куракин Ф. А. 19
 Курганов Н. Г. 90, 180
- Л. Т. см. Татищев Л. И.
 Ларив Ж.-М. 223
 Лафон 81, 84
 Лашоссе П.-К. 60
 Лаццлини Б. 21
 Левин П. 10
 Левшин В. А. 211, 255, 281, 300, 305
 Легран 14, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 55, 84, 96
 Лекен А.-Л. 223, 224
 Ленин В. И. 372
 Лесаж А.-Р. 14, 73, 80, 96
 Лессинг Г.-Э. 306
 Либталс Н. К. 210
 Ливанова Т. Н. 252
 Лилло Дж. 85
 Лобанов М. Е. 363
 Лозанова А. Н. 201
 Ломоносов М. В. 7, 27, 30, 43, 47, 59, 111, 112, 267, 272, 321
 Лонгинов М. Н. 30, 374
 Лотман Ю. М. 297
 Лукин В. И. 23, 32, 40, 41, 59—66, 68, 70—84, 87, 92, 97, 99, 100, 104—110, 114, 116, 118, 121, 122, 130, 135, 150, 161, 168, 181, 270, 282, 284, 311, 314, 315, 322, 330, 344, 352, 372, 373

- Лукин И. 63
 Львов Н. А. 259—262, 310, 321, 322
 Людовик XIV 235
- М—н** М. 21
 Маддокс см. Медокс М. Е.
 Майков А. А. 341
 Майков В. В. 17
 Майков В. И. 180, 189, 190, 195—
 197, 199, 203, 235, 262, 269, 279,
 351
 Майков Л. Н. 90, 274, 292
 Макаров М. Н. 158, 169
 Макогоненко Г. П. 125, 210
 Малиновский А. Ф. 321
 Манн И.-Г. 12
 Мареш Я.-А. 172
 Мариво П.-К. 44, 50, 52, 54, 96
 Мартемьянов Т. А. 20
 Матинский М. А. 178, 258, 259,
 263, 276—278, 340, 375
 Медведев П. 27
 Медокс М. Е. 177, 196, 219, 226,
 346
 Мелиссино П. И. 92, 217, 218
 Менандр 304
 Меркурьев И. 27
 Мерсье Л.-С. 224
 Мерсье де ла Ривьер 150, 288
 Метастазιο П. 27, 202
 Милорадович М. А. 362
 Михальчи Д. Е. 12
 Михельсон И. И. 246
 Михневич В. О. 286
 Модзалевский Б. Л. 285, 323
 Мозер Р.-А. 13, 114, 181, 189, 252,
 274, 279
 Мокульский С. С. 10
 Моле Ф.-Р. 223
 Мольер Ж.-Б. 9, 14, 24, 27, 44, 45,
 48, 50, 51, 53, 54, 60—62, 84,
 86, 96, 104, 154, 223, 304
 Монахов 231
 Морозов А. Н. 362
 Мороховец Е. 300
 Морощкин Ф. Л. 346
 Музиль Н. И. 231, 232
 Муравьев И. М. 305
 Муравьев М. Н. 366
- Навроцкий С. Н. 251
 Нарезный В. Т. 353
 Нартов А. А. 33, 44, 50, 51, 54, 60,
 76, 83, 85
 Нарышкин С. В. 61, 62, 172
 Наталья Алексеевна 17
 Нейбер К. 13—15
 Нейман Б. В. 288
 Неустроев А. Н. 270
 Нехачин И. 300, 301, 319, 341
- Николев Н. П. 16, 166—170, 180,
 189—199, 203, 211, 261—264,
 266, 268, 351
 Ниренбах М. 14, 15
 Новиков Н. И. 24, 41, 62, 74, 86,
 92, 94, 96, 98, 113, 125, 127—
 131, 134, 135, 141, 143, 144, 152,
 153, 158, 159, 182, 185, 188, 197,
 233, 235, 242, 270, 300, 315, 347
 Носов И. 26, 67, 114, 277
- Оже** 223
 Ожегов С. И. 322
 Ожогин 193, 251
 Оленин А. Н. 362
 Оленины 364, 365
 Олсуфьев А. В. 27
 Ончуков Н. Е. 20
 Орлов В. Г. 89
 Остолопов Н. Ф. 123
 Островский А. Н. 221, 294, 351
- Павел I 114, 125, 149, 290, 299,
 302, 332, 353, 355, 357, 361, 363,
 364, 369
 Павлов В. 264, 265
 Павлов-Сильванский Н. П. 300
 Палапра Ж. 83
 Панин Н. И. 124, 125, 150, 226—
 228
 Панин П. И. 125, 127, 223, 224, 240,
 244—246
 Патуйе Ж. 44
 Патю К.-П. 77
 Пекарский П. П. 12, 26, 27
 Перепечин Н. И. 292
 Переселенков С. А. 346
 Перетц В. Н. 13, 17, 27
 Петр I 7, 8, 11, 12, 17, 19, 25, 235,
 236
 Петр III 13, 27, 58, 95, 153, 363
 Петровский Н. М. 141, 340
 Пикар 225, 226, 253
 Плавильщиков П. А. 227, 251, 276,
 299, 305, 306, 310—323, 376
 Плещеев А. А. 329
 Плиний 174
 Покровская А. К. 345
 Полетки 353
 Полоцкий Симеон 282
 Поп А. 77
 Попов М. И. 83—85, 131, 162, 163,
 168, 180, 182—188, 198, 201,
 208, 229, 235, 243, 252, 261, 322
 Порошин С. А. 66, 70
 Потемкин Г. А. 113, 286, 334
 Прач И. 259
 Превиль П.-Л. 223
 Прево д'Экзиль А.-Ф. 62

- Прокудин-Горский М. И. 140—142, 165, 195, 255, 291
 Пугачев Е. И. 20, 120, 143, 159, 160, 187, 199, 201, 212, 228, 244—246, 299, 351, 371
 Пушкин А. С. 89, 231, 240, 241, 355, 362, 365
 Пушкин Н. О. 133
 Пылаев М. И. 282, 286
 Пыпин А. Н. 144, 151

 Рабинович А. С. 198, 252, 279
 Радищев А. Н. 233, 242, 243, 300, 318, 351
 Разин С. Т. 200, 201
 Разумовский А. Г. 14
 Разумовский К. Г. 27, 44, 64
 Рамазанов 81
 Расин Ж. 24, 169
 Рахманинов И. Г. 323
 Резанов В. И. 29, 31, 44, 49, 50, 52, 53, 80, 86, 96
 Рено Ж.-П. 181
 Реньяр Ж.-Ф. 44, 53—55, 78, 84, 85, 96
 Репкин П. И. 137
 Ржевский А. А. 98
 Ровинский Д. А. 22
 Рогожин В. И. 142
 Романов Б. А. 19
 Рудаков И. 24
 Рулин П. И. 31, 86
 Руссо Ж.-Б. 44, 50, 52, 54, 96, 271, 279
 Руссо Ж.-Ж. 297
 Рустам-Заде Э. П. 3

 Савой Л. 119
 Сантов В. И. 113
 Сандунов Н. Н. 300, 344—352
 Свиштунов П. С. 33, 44, 46—51, 76, 81, 84, 351
 Селиванов А. 362
 Семевский В. И. 299
 Семевский М. И. 229, 292
 Семенников В. П. 89, 91, 158
 Сен-Валь М.-Л. 223
 Сервантес М. 346
 Сериньи 14, 38, 54
 Сиповский В. В. 13, 56, 57, 175, 176
 Сичкарев Л. И. 185
 Сколарий 15
 Скородумов Г. И. 331
 Снегирев И. М. 345
 Соймонов П. А. 294, 295
 Соколов И. Я. 116, 212, 217—222, 291, 302, 355, 358
 Соколов Я. 208—211, 376
 Соколовский М. М. 198, 199
 Сопиков В. С. 142

 Сорен Ж. 133
 Софья Алексеевна 9
 Стенник Ю. В. 137, 345
 Степанов В. П. 64, 137, 345
 Стефани Г. 346
 Струйская М. Н. 303
 Струйский Н. Е. 303
 Суворов А. В. 238
 Судовщикова Н. Р. 344
 Сумароков А. П. 4, 7—11, 13—16, 23—25, 27—44, 46, 49—58, 62, 68, 72, 73, 76—81, 84, 86—91, 95, 97—99, 102, 104, 107, 112, 114, 116, 118, 120, 122, 123, 126, 134—137, 140, 154, 155, 157, 158, 164, 169—172, 181, 195, 198, 203, 205, 209, 215, 241, 292, 305, 313, 352, 365, 370—372, 374—376
 Сумарокова Е. А. см. Княжнина Е. А.
 Сумарокова Е. П. 86

 Тарновский В. В. 353, 354
 Тарновские 353
 Татищев В. Н. 26
 Татищев Л. И. 141—143
 Татищев-Шубский Л. И. см. Татищев Л. И.
 Теплов В. 27, 33, 44—46, 50
 Теплов Г. Н. 27, 34, 44, 53
 Террасон Ж. 234
 Тирю д'Аргувиль М.-Ж. 77
 Титов А. А. 17, 208
 Титов Н. С. 92, 291
 Тихонравов Н. С. 17, 25
 Томашевский Б. В. 171
 Тонкова Р. М. 14
 Тредиаковский В. К. 7, 25—27, 32—35, 40, 41, 43, 267
 Трифальев Е. П. 299, 300
 Троян Н. 147
 Трубецкой Н. Н. 85
 Тупиков Н. М. 202, 244

 Успенский А. 147
 Ушакова-Кряжмская И. А. 3, 306

 Фавар Ш.-С. 62, 182, 190, 202
 Фальбер 133
 Фенютин А. А. 21
 Феофан Прокопович 7, 111, 112
 Филidor 197
 Флоридов А. А. 374
 Фомин Е. И. 260, 295
 Фомичев С. А. 362
 Фонвизин Д. И. 32, 34, 37, 40, 61—65, 68—70, 78, 79, 83, 85, 87, 97, 99, 113, 117—122, 124—128, 131, 133, 140, 151, 155, 168, 181, 187, 203, 212, 213, 222—243,

- 248—252, 256, 276, 290, 322,
 329, 332—334, 336, 352, 355,
 356, 361, 364, 371, 372, 374, 376
 Фрязиновский А. Н. 197
 Фюрст О. 8—11
 Хвостов А. С. 197
 Хвостов Д. И. 68, 114, 197, 265
 Херасков М. М. 33, 41, 55—58, 70,
 78, 85, 96, 98, 100—102, 104,
 110, 134, 151, 168, 197, 211, 215,
 241, 346, 366
 Хрущев Н. 43, 50, 51
 Чаадаев И. П. 44, 46—50
 Чайнова О. Э. 177, 196, 219, 346
 Чебышев А. А. 152
 Черников В. М. 218, 281
 Чернышев В. И. 211
 Чернышев П. Г. 26
 Чернышевы 34
 Чернявский О. 178, 276, 277
 Чехов Н. В. 345
 Чимароза Д. 274
 Чулков М. Д. 85, 171, 176, 180,
 184, 200, 201, 210, 317
 Шамрай Д. Д. 75, 90
 Шаховской А. А. 19, 20, 169, 170
 Шепелев Д. А. 26
 Шереметев Д. Н. 80, 85, 253
 Шереметева 26
 Шереметевы 176, 177
 Шешковский С. И. 289
 Шиллер Ф. 346
 Шкловский В. В. 176
 Шляпкин И. А. 17, 26
 Шредер С.-Ш. 15
 Штелин Я. Я. 16, 26, 94, 96
 Шубинский С. Н. 286
 Шувалов И. И. 27, 31, 34, 290
 Шувалов П. И. 90
 Шуваловы 34
 Шумский Я. Д. 230, 251
 Щербатов М. М. 234
 Шипанов И. Я. 147, 285
 Шукин П. И. 345
 Эккенберг И.-К. 11, 12, 14
 Эмин Н. Ф. 269, 291, 302, 303, 305,
 314, 325, 326, 344
 Эмин Ф. А. 32, 87, 90, 91, 126, 291
 Юкин И. 258, 262
 Ягужинский 277
 Ярцев А. А. 302
 Andreae F. 150
 Chamfort N.-S. 123
 Detharding G. A. 67
 Gottsched J. см. Готшед И.
 Haigold 96
 Hexelschneider E. 240
 Larivière Ch. 150
 Litzmann B. 13
 Martinoff P. 49
 Mooser R.-A. см. Мозер Р.-А.
 Prohazka D. 152
 Porte de la 123
 Sacke G. 147
 Savoj L. см. Савой Л.
 Smith A. 147
 Wytzens G. 240

УКАЗАТЕЛЬ ДРАМАТИЧЕСКИХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «Адвокат Пателен» 10
«Алхимист» 323, 329—332, 344
«Альцеста» 31
«Американцы» 276, 294—298
«Амфитрион» 47, 48
«Аннетта и Любим» 62, 182
«Антигона» 113
«Анюта» 162, 163, 180, 182, 184,
186—189, 198, 201, 208, 229,
243, 252, 261, 322
«Аришенька» 22, 23
«Аркас и Ириса» см. «Деревенский
праздник, или Увенчанная добро-
детель»
«Арлекин дикой» 44, 53
«Арликин, в любви вразуменной» 50,
51, 96
«Артистона» 30
«Астрея» 243
«Афонька малый, женин приданный»
20
- «Баба-Яга» 266, 267
«Бабья сплетни» 332
«Барин» 9, 10, 20, 22, 79, 372
«Барин и приказчик» 20
«Барин новый и Афонька голый» 20
«Баязет и Тамерлан» 9
«Беверлей» 133
«Бедство, произведенное страстью»
279
«Безбожник» 55—58, 70, 78, 100—
102, 168, 215
«Безбожный» 62
«Бешеная семья» 269, 291, 292
«Благодеяния приобретают сердца»
133, 370, 371
«Бобыль» 316—318, 320—322, 371,
376
«Богатство в тягость» 53
«Богомолки» 152
«Болтун» 60
«Бочар» 268
«Брак Весны и Любви» 27
- «Брамарбас, или Хвастливый офи-
цер» 15
«Бригадир» 35, 68, 83, 120—128,
131, 133, 135, 140, 155, 163, 198,
225, 228, 237, 238, 252, 306, 355,
356
«Бурлин — слуга, отец и тесть»
182—184
- «Вадим Новгородский» 207, 242,
243, 289
«Важный» 287
«Ванька малый и барин удалый» 21
«Великодушная ложь» 302
«Вертопрах» 302
«Ветер переменился, или Проучен-
ная жена» 300
«Вечеринки, или Гадай, гадай, де-
вица, отгадывай, красная» 254,
258, 262
«Вздорщица» 135—137
«Влюбленный слепец» 218, 291
«Вознагражденный хлебопашец» см.
«Награжденное усердие земледель-
цев»
«Вольный дом, или Шотландка» 68
«Вопроситель» 151, 290
«Вор» 15
«Ворожей деревенский» см. «Дере-
венский колдун»
«Воспитание» 68, 115, 139, 153,
155—158, 170, 243
«Вояжор, или Воспитание без успеха»
286, 371
«Выдуманный клад» 218, 222, 291
«Вышеслав» 31
- «Галантерейная лавка» 77
«Генрих и Пернилла» 50, 51, 60,
130
«Глухой и слепой» 300
«Голый барин» 19
«Гордость и бедность» 44, 50

- «Горе-богатырь Косометович» см.
«Сказка о горе-богатыре Косометовиче»
- «Горе от ума» 70, 168, 222, 237, 294, 329, 356
- «Госпожа Вестникова с семьей» 149, 166
- «Граф Карамелли» 113
- «Грации» 44, 50, 161
- «Гроза» 351
- «Губернаторство Санхо-Пансы на острове Баратории» 346
- «Два сильфа» 279
- «Две невесты» 274
- «Дворянящийся купец» 279
- «Деидамия» 43
- «Демокрит» 84
- «Демофонт» 272
- «Деревенский колдун» 279
- «Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель» 189, 195, 196, 203
- «Диалог о Гофреде, победившем сарацины» 25
- «Дидона» 368
- «Димиза» 31, 52
- «Дмитрий Самозванец» 31, 154, 205
- «Добрая девка» 268
- «Добродетель, увенчанная верностью» 165
- «Добронрав» 268
- «Добрые солдаты» 211
- «Добрый Мориц, или Своеобычный» 302
- «Доктор и аптекарь» 346
- «Докучливые» 53
- «Драгья смеяныя» 9
- «Дровосек» 197
- «Друг всесветной» 54, 96
- «Евгения» 133
- «Жалобная комедия об Адаме и Еве» 9
- «Жан де Моле» см. «Русский француз» (И. П. Елагина)
- «Жан де Франс» 65, 67, 174, 175
- «Жеманные щеголихи» 53, 61
- «Жертва смерти» 302
- «Жмурки» 54
- «Жорж Дандин, или В смятении приданный муж» 45—47, 50, 54, 130
- «Задумчивый» 54, 78, 84
- «Заклад между супругами, или Полчаса испытания» 218
- «Зганарелево путешествие» 50, 51
- «Злоумный» 212—217, 220, 222, 234, 240, 243, 272, 364
- «Знатоки» 269, 291, 303
- «Игрище о святках» 174, 175, 376
- «Игрок» (Н. Н. Сандунова) 346
- «Игрок» (П. А. Кропотова) 53, 85
- «Игроки» см. «Сговор»
- «Именинники» 158, 164, 165
- «Именины госпожи Ворчалкиной» 145—149, 156, 166
- «Индейцы в Англии» 302
- «Интермедия о гаере, старухе и лодке» 17
- «Ирод» 23
- «Исправление, или Добрые родственники» 315, 316
- «Испытанное постоянство» 167, 168, 170
- «Истинное дружество» 62
- «Июдийф» 9
- «Как поживешь, так и прослывешь» см. «Санкт-Петербургский гостинный двор»
- «Как холопы из господ жир вытряхивают» 21
- «Как хочешь назови» 184
- «Калиф на час» 264
- «Капитан Хинхилла» 346
- «Коварство и любовь» 346
- «Колдун, ворожея и сваха» 258, 262
- «Комедия о Варламе и Иосафе» 26
- «Комедия о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе» 22, 23, 181, 209, 364, 366, 367, 372
- «Комедия-притча о блудном сыне» 282
- «Корион» 62, 65, 69, 70, 78, 79, 87, 117, 168, 181, 187, 228, 229
- «Кофейница» 198, 211, 254—257, 273, 292, 294, 351
- «Крепость Грубитона» 9
- «Криспин — слуга, драгун и нотариус» 50, 51, 73, 96, 114
- «Криспин — соперник своего господина» 80, 81, 96
- «Купецкая компания» 178, 276, 277
- «Лаперуз» 302
- «Лебедянская ярмонка» см. «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка»
- «Лейб-кучер Петра III» 302
- «Лекарь поневоле» 50, 51, 130
- «Лжеученый» 185

- «Ажец» 171—173, 175, 220, 276
 «Лихонимец» (В. И. Бибикова) 91—95, 355
 «Лихонимец» (А. П. Сумарокова) 31, 38, 86, 88, 89, 104, 181, 209, 371
 «Лодка» 22, 181
 «Лондонский купец, или Приключения Георгия Барневиля» 85
 «Лунатик» 84
 «Любовник в долгах» см. «Одолжавший любовник»
 «Любовник-колдун» 189, 235, 269
 «Любовь и опасность, или Магомет» 264, 300
 «Маврух» 209
 «Маркитант и ставленник» 209
 «Матерьяная любовь» 270
 «Матросские шутки» 253
 «Мать — совместница дочери» 135—137, 164
 «Мельник и сбитенщик соперники» 281, 322
 «Мельник — колдун, обманщик и сват» 116, 180, 182, 198—204, 207, 208, 252, 257, 263, 278, 375
 «Менандр и Изидор» см. «Тесть и зять»
 «Менехмы, или Близнецы» 61
 «Мещанин в дворянстве» 50, 54
 «Мизантроп, или Нелюдим» 53, 62
 «Милет и Милета» 259
 «Милозор и Прелеста» 211, 255
 «Митрофанушка в отставке» 251
 «Митрофанушкины именины» 251
 «Мнением большой» 53, 92, 96
 «Мнимые вдовцы» 305
 «Мнимый барин» 20, 21
 «Мнимый мудрец» 291, 302
 «Мнимый рогатый» 130
 «Мот» 74, 85
 «Мот, любовь исправленный» 32, 59, 71, 73, 76, 78, 79, 82, 83, 97, 104—110, 118, 282, 284
 «Мстислав» 31, 136
 «На нашей улице праздник» 243, 340, 344
 «Награжденная добродетель» 62, 65, 68, 109
 «Награжденное постоянство» 61, 68, 77, 78, 99, 270
 «Награжденное усердие земледельцев» 211, 253
 «Наказанная вертопрашка» 68, 109, 110, 112, 113, 131
 «Нанина» 83, 314
 «Народное игрище» 153, 158—163, 190
 «Нарт» см. «Нарцисс»
 «Нарцисс» 29, 33, 37—40, 43, 56, 169, 370
 «Нашла коса на камень» 291
 «Не знаешь — не ревнуй, а знаешь — так молчи» 344
 «Невеста-невидимка» 151, 152
 «Невеста под фатою, или Мещанская свадьба» 178, 259
 «Недоверчивый» 83, 182
 «Недоросль» 36, 37, 120, 121, 126, 127, 184, 212, 213, 222, 225—243, 247—252, 256, 276, 291, 306, 314, 332—334, 336, 345, 352, 356, 374, 376
 «Недоросль» ранний 83, 117—122, 125, 131, 135, 136, 180
 «Немая жена» 10
 «Немой» 83, 182—184
 «Ненавистник» 100—104, 134, 168, 215
 «Неслыханное дело, или Честный секретарь» 344
 «Несчастье от кареты» 180, 198, 207, 208, 252, 256, 257, 263, 371
 «Несчастной» 279
 «Нетрусов, или Вор в саду» 271
 «Неудачливый в любви подьячий» 300, 301
 «Неудачное упрямство» 66, 70, 71, 95, 99, 100, 120
 «Неудачный примиритель, или Без обеда домой поеду» 300
 «Неудачный сговор, или Помолвл, да не женился» 341, 342, 371
 «Неумышленные ошибки» 291
 «Нечаянное возвращение» 53, 96
 «Новгородской богатырь Боеславич» 267
 «Новое семейство» 253, 254
 «Новоприезжие» 46, 48—50, 55, 60, 96, 130
 «Новые лавры» 31, 53
 «Новый Недоросль» 251
 «Ночной барабан» см. «Привидение с барабаном»
 «О время!» 144, 145, 148, 149, 151, 152, 166, 242
 «Обвороженной пояс» 50, 60, 96, 271
 «Обман на обман» 279, 280
 «Обманутый опекун» 291
 «Обманщик» 290, 291, 302
 «Обмен шляп, или Благоразумием уничтоженное покушение» 291
 «Обольщенный» 290
 «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка» 36, 251, 306, 332—337, 339, 341, 352, 371, 375, 376

- «Одолжавший любовник» 62, 108
 «Оленья доля» 54, 96
 «Олинька, или Первоначальная любовь» 300
 «Ольга» 207, 243, 288
 «Опекун» 31, 38, 86—90, 371
 «Опекун обманут, бит и доволен» 50, 51, 60, 96
 «Опекуи-профессор, или Любовь хитрее красноречия» 211, 268
 «Оракул» 50, 51
 «Осмеянный вертопрах» 371
 «Отгадай и не скажу» 183, 184
 «Отец семейства» (Д. Дидро) 68, 83, 85
 «Отец семейства» (Н. Н. Сандунова) 347
 «Ошибки, или Утро вечера мудренее» 305

 «Парисов суд» 259
 «Передняя знатного боярина» 150, 151, 157, 288
 «Перемена в нравах» 279, 280
 «Перстень» 291
 «Пигмалион, или Сила любви» 189
 «Письмо, или Богатая невеста» 291
 «Плата тою же монетою» 261
 «Плутус» 83
 «По одежке протягай ножку» 320, 340
 «Побег от долгов, или Раскаявшийся мот» 319
 «Побочный сын» 68, 83, 85
 «Подражатель» 175—178, 221, 268, 276
 «Подсмеянный советодатель» 145
 «Подщипа» см. «Трумф»
 «Подьяческая пирушка» 116, 117, 133, 358
 «Подьячий, цыган и демон» 22, 33
 «Полиевкт-мученик» 43, 50, 51
 «Попугай» 302
 «Попытка не шутка, или Удачный опыт» 166, 170
 «Поход под шведа» 343, 344, 371, 376
 «Поход с непременных квартир» 204, 205
 «Превращенный мужик» 83
 «Преступник от игры, или Братом проданная сестра» 286, 352
 «Прибежище добродетели» 31, 53
 «Привидение с барабаном, или Пророчествующий женатый» 50, 60, 84, 130, 161
 «Приданое обманом» 31, 32, 38, 41—43, 50, 51, 58, 78, 86, 88, 120
 «Приказный и черт» 21

 «Приказчик» 190, 194, 203
 «Принужденная женитьба» 44, 45, 50, 60, 130
 «Принц Пикельгеринг, или Жоделет, самый свой тюремный заключенник» 9
 «Притворная Агнесса» 161
 «Притворный комедиант» 130, 163, 182, 184, 235
 «Притворный Нин» 27
 «Проказники» 269, 293, 294
 «Пурсоньяк» 223
 «Пустая ссора» 30, 35, 80
 «Пустомеля» 60, 71, 77, 78, 92, 100
 «Пустынник» 31, 50, 51

 «Разбойники» 346
 «Развратность, исправляемая благомыслием» 279
 «Раздраженный муж, или Приезжие из Украйны» 321
 «Раздумчивый» 84
 «Разумный вертопрах» 78
 «Расточенные имени» 54, 96
 «Ревизор» 128, 237, 294
 «Ревнивой, из заблуждения выведенной» 61
 «Река забвения» 50, 96
 «Рогоносец по воображению» 135, 136, 154, 155, 163, 181
 «Розана и Любим» 16, 189—194, 196, 197, 252, 261
 «Россияне, возвратившиеся из Франции» 68, 113—116, 131
 «Рослав» 306
 «Русский парижанец» 68, 114
 «Русский француз» (И. П. Елагина) 62, 65—68, 78, 115, 122, 175
 «Русский француз» (А. Г. Карина) см. «Россияне, возвратившиеся из Франции»

 «Самолюбивый стихотворец» 168—170
 «Самохвал» 140—142, 291
 «Санкт-Петербургский гостиный двор» 178, 258, 259, 262, 268, 276—278, 340, 375
 «Сбитенщик» 280, 281, 335
 «Свадьба господина Волдырева» 281, 300
 «Свадьба господина Промоталова» 141—143, 340
 «Сговор» 282—286
 «Сговор Кутейкина» 251, 322
 «Севильский цирюльник» 281
 «Семира» 30, 305
 «Семья, расстроенная осторожками и подозрениями» 290

- «Сибиряк» 218
 «Сиделец» 276
 «Сидней и Енни» 346
 «Синав и Трувор» 16, 30, 92, 197
 «Сицилианец, или Любовь-живописец» 48, 50, 56, 96
 «Сказание о гаере Гарликине российском» 17
 «Сказка о горе-богатыре Косометовиче» 267
 «Скапиновы обманы» 44, 50, 130
 «Скупой» 44, 48, 50, 86, 130
 «Следствие братом проданной сестры» 286
 «Смерть Помпея» 171
 «Смех и горе» 307, 308, 320, 323—332
 «Смешное с полезным, или День рождения стихотворца» 302—304, 314, 325
 «Смешное сборище, или Мещанская комедия» 270—272
 «Солдатская школа» 300, 344—352, 371
 «Соломон и гаер» 23
 «Соперницы» 274
 «Сорена и Замир» 243
 «Соседний праздник» 141, 291
 «Сочинитель в прихожей» 269, 292, 293
 «Ссора у мужа с женою» 29, 30, 33, 35, 37, 39, 40, 50, 68, 122, 376
 «Ставленник» 208—211, 376
 «Старик скупой» 27
 «Странники» 205, 207
 «Судейские именины» 116, 212, 217—222, 302, 355, 358—361, 375
 «Судьба деревенская» 255
 «Счастье от господинова приезда, или Награжденное усердие земледельцев» см. «Награжденное усердие земледельцев»
 «Счастье по жеребью» 204
 «Сын любви» 302
 «Сын-пьяница» 15
 «Так и должно» 136—140, 153, 155, 163—165, 181, 198, 209, 222, 243, 245, 246, 306, 358, 375
 «Тамира и Селим» 30
 «Тартюф, или Лицемер» 44, 48, 50
 «Тесть и зять» 78, 116
 «Тимон нелюдим» 53, 96
 «Тит, Веспасианов сын» 25
 «Тонсёков» 290
 «Торжество русского духа» 346
 «Точильщик» 266
 «Точь-в-точь» 212, 243—247, 250, 358, 371, 375
 «Тресотиниус» 10, 29, 32—34, 39, 40, 50, 56, 72, 99, 123, 370
 «Третейный суд» 10, 29, 32—34, 39, 40, 50, 78
 «Три брата совместники» 31, 32, 84, 116, 120
 «Три брата солубовники» 81, 84
 «Три брата соперники» 81, 84
 «Три свадьбы вдруг, или как аукнется, так и откликнется» 300
 «Три сундука, или Хитрость женщины» 264, 265
 «Трое ленивых» 211
 «Троякая женитьба» 50, 51, 161
 «Трумф» 298, 300, 344, 345, 362—369
 «Тунисский паша» 263
 «Тщеславный» 314
 «Тщеславный, или Чего очень хочется, тому и верится» 96
 «Умирающий Катон» 13, 14
 «Услужливый» 323
 «Ученая шайка» 90
 «Февей» 265, 266
 «Федул с детьми» 259, 262, 301
 «Филантроп» 92
 «Финикс» 263, 264
 «Фомушка, бабушкин внучек» 36, 212, 243, 247—250, 355, 376
 «Франтапей, король эфирский» 9
 «Хвастун» 287, 288, 291, 319
 «Херликин и шляхтич» 9, 10
 «Хлор-царевич, или Роза без шипов, которая не колется» 265
 «Хорев» 29, 34, 35, 42
 «Храброй и смелой витязь Архидеич» 267
 «Худо быть близоруким» 323
 «Царь Ирод» 372
 «Царь Соломон и маршалка» 23, 366
 «Цефал и Прокрис» 31
 «Чадолубие» 60, 70, 71, 76, 95, 97—100, 108, 109, 130, 181
 «Черт и подьячий» 34
 «Честный изменник» 9, 12
 «Честный преступник, или Детская к родителям любовь» 133
 «Что наше, тово нам и не надо» 332, 337—340
 «Чудаки» 287, 289, 290
 «Чудовищи» 29, 35, 56, 68, 80, 181

- «Шаман сибирский» 290
«Школа жен» 48, 53
«Школа мещан» 142
«Школа мужей» 44, 50
«Шотландка» 62, 68
«Шутка» 218
«Шутовская комедия» 17, 18
- «Щепетильник» 63—65, 73—81, 87,
110, 121, 150, 181, 330, 344
- «Эмилия Галотти» 306
- «Ябеда» 222, 300, 344, 345, 352—
361
«Ядовитый» 31, 87, 89, 91, 102,
104, 215
- «Ямщики на подставе» 259—261,
310, 321, 322
- «Annette et Lubin» 182, 190
«Die Betschwester» см. «Богомолки»
«Bijoutier-philosophe» см. «Галантерей-
ная лавка»
«Boutique de bijoutier» см. «Галанте-
рейная лавка»
«Crispin rival de son maître» см.
«Криспин — соперник своего гос-
подина»
«Le Distrait» см. «Задумчивый»
«Donne rivali» см. «Соперницы»
«Dresdner Schlendrian» 13
«Jean de France» см. «Жан де Франс»
«The Toy-shop» см. «Галантерейная
лавка»

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакции	3
От автора	4
Глава первая	6
Предыстория новой русской комедии. — Ранняя комедия и школьная драма. — Комедия в репертуаре гастрольных иностранных трупп первой половины XVIII в. — Игрища XVII—XVIII вв.	
Глава вторая	24
Комедии Сумарокова 1750-х годов.	
Глава третья	43
Комедия в первых русских театрах в конце 1750-х—начале 1760-х годов. — Комедийный репертуар Российского театра (1757—1763). — Комедии в репертуаре Московского университетского театра (1757—1761).	
Глава четвертая	59
Комедия начала 1760-х годов. — Первые опыты «склонения на наши нравы» (И. П. Елагин и его кружок). — В. И. Лукин как теоретик этого течения.	
Глава пятая	83
Развитие комедии во второй половине 1760-х годов — от «предложений на русские нравы» к оригинальным пьесам. — Памфлетная, развлекательная и морализующая комедия. — «Мот, любовью исправленный» В. И. Лукина. — Развитие в комедии обличительных тенденций. — Ранний «Недоросль» и «Бригадир» Д. И. Фонвизина.	
Глава шестая	133
Комедия 1770-х годов. — Обличительная комедия 1772—1773 гг. — Комедия правительственной ориентации. — Усиление либеральных тенденций в комедии второй половины 1770-х годов. — Отражение в комедии новых литературных веяний. — Появление пьес с недворянской тематикой.	
Глава седьмая	180
Возникновение русской комической оперы в 1770-х годах. — «Анюта» М. И. Попова и ее антикрепостническая направленность. — Появление пасторальных элементов в комических операх В. И. Майкова и Н. П. Николева. — Дальнейшее развитие	

крестьянской тематики («Мельник — колдун, обманщик и сват» А. О. Аблесимова и «Несчастье от кареты» Я. Б. Княжнина).

Глава восьмая	212
Комедия начала 1780-х годов и ее общественная проблематика. — Появление в комедии политической сатиры. — «Недоросль» Д. И. Фонвизина.	
Глава девятая	242
Влияние «Недоросля» на комедию 1780-х годов. — Развитие ко- мической оперы в 1780-х годах. — Оперы развлекательного ха- рактера и пародии на них. — Появление новых тем в русской комедии (пьесы о купцах и об игроках). — Отражение в комедии общественно-литературной борьбы. — Комедийное творчество мо- лодого Крылова.	
Глава десятая	299
Общий упадок литературы и театра в 1790-е годы и попытки его преодоления. — Теоретические работы о театре в эти годы (И. А. Крылов, П. А. Плавильщиков). — Пьесы 1790-х годов, продолжающие обличительные традиции.	
Глава одиннадцатая	345
Крупнейшие произведения русской комедии 1790-х годов. — «Солдатская школа» Н. Н. Сандунова. — «Ябеда» В. В. Капни- ста. — «Трумф» («Подшипа») И. А. Крылова.	
Заключение	370
Итоги развития русской комедии XVIII в.	
Указатель имен	378
Указатель драматических произведений	384

Павел Наумович Берков

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ КОМЕДИИ
XVIII в.

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)
АН СССР*

Редактор издательства Н. А. Храмова
Художник М. И. Разаулевич
Технический редактор Н. Ф. Виноградова
Корректоры Л. М. Бова и Ф. Я. Петрова

Сдано в набор 28/X 1976 г. Подписано к печати 15/III
1977 г. Формат 60×90^{1/16}. Бумага № 1. Печ. л. 24^{1/2} =
=24.50 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 28.36. Изд. № 6371. Тип.
лук. № 1656. М-24038. Тираж 8800.
Цена 2 р. 15 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, д. 1

1-я тип. издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12