



РУССКАЯ КОМЕДИЯ И КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА XVIII ВЕКА

I

В литературном наследии XVIII века комедия и комическая опера занимают едва ли не главное место. Только «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, как произведение революционное, стоит по силе своей идейности впереди комедий Фонвизина, Капниста, Лукина, Крылова, комических опер Попова и Аблесимова, «шутотрагедии» Крылова «Трумф». Трагедия же и ода XVIII века, столь уважавшиеся и ценившиеся современниками-дворянами, значительно уступают комедии и комической опере и как памятники эпохи, и как факты литературы.

Новая русская комедия как драматический жанр¹ сложилась в России в самой середине XVIII века: первые пьесы Сумарокова в этом жанре относятся к 1750 году; им, правда, предшествовали многочисленные (малоудачные) попытки разных авторов, но только с Сумарокова идет непрерывная уже линия развития русской комедии, и поэтому именно с Сумарокова следует начинать историю новой русской комедии.

Однако и комедии Сумарокова, и попытки его предшественников представляли одну только линию развития русской комедии — линию комедии дворянской.

Задолго до появления последней существовали в народных массах свои театральные увеселения, своя «комедь», где основным жанром являлось «игрище». На рубеже XVII и XVIII веков окончательно оформились главные темы народного театра, определился его характер, отстоялись основные типы — герои «игрищ». Народный театр был театром сатирическим по преимуществу. Объектами народной сатиры являлись неповорот-

¹ Под «новой русской комедией» в настоящей работе разумеется комедия «литературная», а не «школьная» и не народная, фольклорная.

ливый толстобрюхий воевода, промотавшийся барин-помещик, жадный купчина, взяточник-подьячий (чиновник), поп, ловкий слуга-дворовый, лукавый мужичок-крепостной, франт с пустыми карманами, смазливая девица-Аришенька и т. д. Но были также народные пьесы, в которых сатирически изображались и цари; такова знаменитая «Комедия о царе Максимилиане и его непокорном сыне Одольфе», такова глумливая сценка «Царь Соломон и маршалка» и др.

«Игрища» имели дело только с русской действительностью и только ее и изображали; давая сатирическое освещение русской жизни, авторы народных комедий и актеры из народной среды создавали театр реалистический, по-своему обобщающий социальную действительность, рисуя «русские характеры», но не в психологическом, а в социально-бытовом плане. Этот народный, «социально-бытовой реализм» проявлялся и в живом, полном остроумия, порой грубоватого юмора народном языке. Пословицы, прибаутки, в особенности песни были неотъемлемой составной частью этого театра.

«Игрища» представлялись не на каких-либо построенных сценах, а разыгрывались актерами-любителями в зимние и весенние праздники, на «святках», на масленой и вербной неделе; бродячие актеры то переходили из дома в дом и в комнатной обстановке давали свои коротенькие представления, то разыгрывали более или менее длинные пьески в специально нанятых сараях или амбарах. Пьесы эти имели антидворянский и антицерковный характер, и поэтому власти относились к народным актерам-любителям подозрительно, запрещали им одеваться для представления в «чернеческое» (монашеское) платье и вообще старались, с одной стороны, ограничить репертуар народного театра, а с другой — подчинить этот театр интересам господствующего класса, взять его в свои руки; последняя тенденция настойчиво проводилась при Екатерине II в 1760-е и 1770-е годы.

Иным путем шло развитие комедии «литературной».

II

Развитие при Петре I государства помещиков и торговцев проявилось также в формировании и дворянской культуры, в основном порвавшей тесную связь, существовавшую ранее между нею и церковной традицией Московской Руси. Дворянская культура при Петре и в особенности при его преемниках развивалась под знаком пренебрежительного отношения к народной демократической культуре, с одной стороны, и под знаком лишенного самоуважения, неприкрытого преклонения перед за-

падной цивилизацией,— с другой. Впрочем, нельзя отказать отдельным представителям дворянской культуры в историческом значении.

Комедия Сумарокова была одним из результатов и в то же время факторов формировавшейся дворянской русской культуры и отразила характерные свойства дворянской идеологии: пренебрежение к народно-фольклорным формам театра («игрищам») и преклонение перед комедией европейской, преимущественно французской.

Новая русская комедия оформляется под пером Сумарокова к самой середине XVIII века. В истории России это был период, когда окончательно оформилась «чиновничьи-дворянская монархия XVIII века» (Ленин). Дворянские идеологи,— и Сумароков в первую очередь,— чувствовали прочность господства своего класса, они понимали, что верховная власть выражала и защищала интересы дворянства, подавляя крепостную массу и лишая ее юридически и фактически последних остатков прежней «вольности». Дворянские идеологи видели торжество своего класса или, как они говорили тогда, «корпуса дворянства». Один из них (повидимому, А. В. Олсуфьев), в стихах, поднесенных императрице Анне Иоанновне в 1735 году от имени «шляхетной юности», от имени «кадетов рыцерской академии», обращаясь к дворянству, писал:

Есть ли другой Корпус где, одолженный тако?
Вспомняем твою бытность в прошедшее время,
Собственные твои нужды и трудов беремья:
Кто тебя так украсить довольно потщился?
И каков недавно ты еще находился?
Рассеян и разделен далеко повсюду,
А ныне в твою пользу собрался оттуду.
Кто прежде сего тебя обучал в потребном?
Кто прибавил разума в житии безбедном?
Кто телу дебелому дал силу иную?
И должность чад отечества показал прямую?

Сумароков учился в «рыцерской академии» (Сухопутном шляхетном корпусе) одновременно с Олсуфьевым и сам выступил в 1740 году в печати с такими же прославляющими дворянскую царицу стихами:

Ты нам, Анна, мать, мать всего подданства,
Милостью же к нам мать всего дворянства.

Дворянские идеологи понимали связь между верховной властью и своим классом; они считали свой «корпус» единственно

достойным исполнителем военных и гражданских функций государства, они считали себя истинными «чадами отечества», а все прочие классы они признавали только «рабами отечества».

Сумароков был типичным представителем подобной дворянской идеологии. Выступив в 1747—1748 гг. с первыми своими трагедиями, он ставит своей целью бороться средствами литературы и театра с классовыми врагами дворянства, но особыми методами: его увлекает идея укрепить с помощью театрального искусства монархический принцип, поучать царей, воспитывать в них «идеальных» с дворянской точки зрения государей, тем самым упрочивая позиции своего класса как господствующего.

Комедии же Сумароков не придавал столь серьезного значения. Она, по его понятиям, должна была бороться с отрицательными явлениями в самом дворянстве, должна была служить внутриклассовым целям. По сравнению с высокими задачами, которые Сумароков ставил перед трагедией, назначение комедии было более скромным. Поэтому и сам Сумароков считал свои комедии менее значительным фактом своей литературной биографии, и его современники разделяли эту точку зрения.

Между тем, комедии Сумарокова оказались более жизненными и значительными, чем можно было думать.

В 1748 году, то есть за два года до создания своих первых комедий, Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве» сформулировал свои воззрения на этот жанр. Комедиограф не должен выбирать темы просто забавные, лишённые поучительности, его задача гораздо серьезнее:

Не представляй того, что мне на миг приятно,
Но чтоб то действие мне долго было внятно.

Длительность воздействия комедии, по Сумарокову, необходима потому, что цель ее педагогическая:

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

Смех как таковой, смех без пользы Сумароков отрицает. «Смешить без разума,— пишет он,— дар подлая души». При этом слово «подлый» он употребляет в значении «простонародный», а не «порочный». По его мнению, смешат без разума «игрища», развлечения «подлой черни». Социально-сатирическая комедия демократических низов с ее осмеянием царя, помещика, попа, купца, подьячего и т. д. решительно отвергается Сумароковым; классовым чутьем дворянского идеолога он понимает, что народная сатирическая комедия подрывает, расшатывает недавно

упроченные устои дворянского государства. Он предупреждает своего читателя-дворянина и возможного комедиографа:

Для знающих людей ты игрищ не пиши.

Поэтому, намечая в «Эпистоле о стихотворстве» круг тех персонажей, которые должны стать объектом изображения в комедии, Сумароков ограничивается очень небольшим перечнем отрицательных «героев»:

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 соврет без эрго 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».

Если внимательно всмотреться в этот перечень, станет ясно, что большая часть отрицательных персонажей, намечаемых Сумароковым как объект осмеяния, принадлежит к тому же классу, что и сам автор. И «гордый, раздутый, как лягушка», и щеголь-петиметр, и скупой, и судья, и картежник — все это дворяне; и только для мелких чиновников — подьячих и школьных педантов-латынщиков, обслуживающих дворянское государство, делает Сумароков исключение, и то потому, что в них он видит если не врагов своего класса, то, во всяком случае, вредных для дворянства людей, паразитствующих за его счет. Только здесь комедия Сумарокова выходит за рамки критики недостатков своего класса.

Уже современники обратили внимание на одну важную особенность комедий Сумарокова, на то, что они памфлетны и портретны.

Общепризнано, что Сумароков был представителем классицизма в русской литературе. Если это и верно, то требует очень серьезного пересмотра в отношении трактовки самого понятия «классицизм». Во всяком случае, комедии Сумарокова больше всех других жанров его творчества отступают от канонов классицизма.

Перед искусством середины XVIII века, по условиям того времени, по уровню художественного сознания писателей, не

стояла и не могла еще стоять задача — реалистически обобщать типические явления русской жизни и создавать законченные образы представителей русской действительности. Поэтому Сумароков, все же стремясь быть полезным для своего «корпуса» деятелем, пошел по пути изображения не типичных, а конкретных носителей того или иного «порока», того или иного скупого (Кащей — Бутурлин в «Лихоимце»), того или иного педанта-латынщика (Тресотиниус — Тредиаковский в «Тресотиниусе»), того или иного злоязычника (Менедем — Эмин в «Ядовитом») и т. д.

То, что делал Сумароков в комедии, называлось на театральном языке XVIII века «ввести подлинник», то есть изобразить определенное, «подлинное» лицо. Эта портретность и памфлетность являлась для комедий Сумарокова не случайным моментом, а методом. Вместе с тем эта портретность и памфлетность раздвигала тесные рамки классических требований и сближала комедию с реальной действительностью. Если в большинстве комедий Сумарокова «любовники», то есть действующие лица, любовные отношения которых образуют интригу, сюжетную сторону пьесы, трафаретны и книжны, то «порочные» живы, интересны, хотя и шаржированы.

В публикуемой впервые в настоящем издании ранней редакции комедии «Пустая ссора», названной автором сначала «Ссора у мужа с женою», эти свойства метода Сумарокова особенно бросаются в глаза. Мы не знаем, какое определенное лицо изобразил Сумароков в Фатюе, в Дюлиже, Деламиде, Дюфизе, но совершенно несомненно, что это были не абстрактно нарисованные «порочные», а живые «подлинники», снимки с живых людей и сделанные средствами искусства, построенного на других художественных основаниях, чем реалистическое искусство XIX—XX веков.

Обращение Сумарокова к «подлинникам» было бесспорным шагом в направлении реалистического искусства даже тогда, когда в большинстве случаев результаты были неудачны. Пусть схематичны Оронт, Гидима, Октавий, Валер, Доронт, Клариса, Салмина, пусть гротескно-карикатурны Тресотиниус, Бобембиус, Критициондиус, Ксаксоксимениус, Деламида, Дюлиж, Дюфиза и т. д., но отдельные образы комедий Сумарокова нельзя не признать удачными. Таков, например, Фатюй из «Ссоры у мужа с женою»; это первый в русской литературе набросок типа деревенского дворянина, играющего со своими крепостными в свайку, пьющего по-старинке мед и квас, говорящего «ёкая» вопреки правилам столично-дворянского произношения. Таковы, например, Викул и Хавронья, также деревенские дворяне, из «Рогоносца по воображению».

Сближение с русской действительностью проявляется у Сумарокова,— в особенности в более поздних комедиях, в которых он учитывает новые достижения в области комедиографии,— в том, что он вводит в речь действующих лиц пословицы, поговорки, прибаутки.

Метод «подлинников», примененный Сумароковым и выросший на почве конкретной политической — классовой и внутриклассовой — борьбы современности, был очень высоко оценен и подхвачен через некоторое время сатирической журналистикой 1769—1774 годов. Новиков, полемизируя с Екатериной II по вопросу о характере и пределах сатиры, сделал даже теоретическое обобщение, опираясь на опыт Сумарокова и отчасти Мольера: «Меня никто не уверит и в том,— писал он,— чтобы Молиэров Гарпагон писан был на общий порок. Всякая критика, писанная на лицо, по прошествии многих лет обращается в критику на общий порок. Осмеянной по справедливости Кашей¹ со временем будет общий подлинник всех лихоимцев. Я утверждаю, что критика, писанная на лицо, но так, чтобы не всем была открыта, больше может исправить порочного» («Трутень», 1769, л. XXV).

По пути Сумарокова в создании памфлетной комедии пошли многие его современники: Ф. А. Эмин («Ученая шайка»), А. Г. Карин («Россияне, возвратившиеся из Франции»), позднее Екатерина II, П. С. Батурин («Сговор», недошедший до нас «Бездушник») и многие другие. Даже принципиальный противник Сумарокова как автора комедий, В. И. Лукин, о котором подробнее будет сказано ниже, следовал в известной мере за Сумароковым в применении метода «подлинников». Так, достаточно хорошо осведомленный Новиков сообщает относительно комедии Лукина «Мот, любовь исправленный», что «сочинитель ввел в свою комедию два смешные подлинника, которых представляющие актеры весьма искусным и живым подражанием, выговором, ужимками и телодвижением, также и сходственным к тому платьем зрителей весьма много смешили»².

Если метод «подлинников», толкавший комедии Сумарокова на путь сближения с жизнью, на путь реалистического искусства, был их достоинством, то карикатурность этих пьес, их условность, введение имен, взятых непосредственно из французских комедий и чуждо звучащих в русском театре, появление на сцене чуждых русской действительности порядков, вроде заклю-

¹ Кашей,— напомним,— главное «порочное» лицо комедии Сумарокова «Лихоимец»,— в нем автор изобразил своего зятя А. И. Бутурлина, и современникам это было хорошо известно.

² Ефремов, П. А. Материалы для истории русской литературы. СПб., 1867, стр. 67.

чения браков при посредстве нотариуса, а не церкви, и многое другое составляло недостатки Сумарокова как комедиографа. Это современники довольно скоро заметили, и поэтому, когда возникла потребность в комедии «на нравы национальные» и начали появляться первые опыты в этом роде, комедии Сумарокова стали ставить ниже его трагедий и других его произведений.

III

В 1756 году был опубликован указ Елизаветы об открытии Российского театра под смотрением бригадира Сумарокова, в феврале 1757 года театр начал свою деятельность. Остро встал вопрос о репертуаре. В отношении трагедий положение было более или менее терпимо: к этому времени существовало шесть трагедий Сумарокова, две трагедии Ломоносова (трагедия Тредиаковского «Деидамия» на Придворном театре, да, кажется, и вообще не ставилась); в 1757 году Н. Хрущев перевел в стихах трагедию П. Корнеля «Полиевкт-мученик». Гораздо хуже обстояло дело с комедиями. Согласно обычаям эпохи, после трагедии в каждый спектакль должна была идти «малая пьеса», то есть одноактная комедия. Комедий у Сумарокова к 1757 году было всего четыре, может быть, пять, но пятая («Нарцисс»), обращенная против фаворита Елизаветы, И. И. Шувалова, не могла быть поставлена на сцене.

Недостаточное количество оригинальных русских комедий и отсутствие хоть сколько-нибудь литературно одаренных любителей театра, способных к самостоятельному творчеству, вызвали в 1758—1761 гг. большое число переводов французских и — реже — немецких комедий. Переводчиками были офицеры привилегированных (гвардейских) полков, театралы-любители.

В отличие от оригинальных комедий Сумарокова, всегда преследовавших воспитательные, хотя и классово-ограниченные цели, переводные комедии — Лепрана, Сен-Фуа, Реньяра — были чисто развлекательными. Даже в тех случаях, когда во Франции эти комедии имели серьезное общественное значение (например, «Жорж Дандэн» Мольера), у нас они становились развлекательными, так как многие явления французской общественности (например, взаимоотношения дворянства и буржуазии) были еще чуждыми русской жизни конца 1750-х, начала 1760-х годов. Кроме того, дворянские зрители не умели извлекать из переводных комедий, как тогда говорили, «нравоучения». «Они мыслят,— писал В. И. Лукин в предисловии к «Награжденному постоянству»,— что не их, а чужестранцев осмеивают».

Тот же Лукин несколько далее писал: «К тому же мне и то известно, что у нас есть много и таковых зрителей, которым ни малая нет в том нужды, свойственная ли нашим нравам комедия представляется или и виду сходствия не имеющая. Они того лишь желают, чтобы им посмеяться. Явное тому свидетельство «При-
нужденная женитьба» господина Мольера».

Переводчики-дилетанты ставили своей целью забавлять дворянского зрителя, обличительно-памфлетный пафос комедий Сумарокова был чужд «золотой молодежи» тех лет. И хотя переводческая деятельность 1757—1761 гг. не прошла бесследно в области русской комедии благодаря разработке комедийного языка, но все же она представляла явление отрицательное — с этих переводных комедий началось в России безидейно-развлекательное направление в области комедиографии, направление несомненно реакционное.

В самом начале 1760-х годов один из переводчиков-любителей, гвардейский офицер А. А. Волков выступил и с оригинальными комедиями развлекательного характера. Возможно, что причиной успеха «развлекательной» комедии в конце царствования Елизаветы была усилившаяся в это время правительственная реакция, связанная с недовольством, проявившимся некоторой частью дворянства в отношении чуждой его интересам Семилетней войны и сильно развившегося тогда откупничества, поддерживавшегося господствующей придворной кликой Шуваловых — Воронцовых.

Однако уже в очень скором времени, в 1763—1764 гг. на литературно-театральном поприще появляются Д. И. Фонвизин, В. И. Лукин, Б. Е. Ельчанинов, кн. Ф. А. Козловский и один из первых учеников Сумарокова, писатель более раннего времени, И. П. Елагин. Все перечисленные писатели были так или иначе связаны друг с другом. Фонвизин и Лукин были секретарями у Елагина, состоявшего кабинет-министром Екатерины «у принятия челобитен»; Ельчанинов был связан дружбой с Лукиным, кн. Ф. Козловский был университетским товарищем Фонвизина и в дальнейшем был тесно с ним связан.

В сезон 1764—1765 гг. на сцене Российского театра, директором которого уже несколько лет не был Сумароков, появляются пьесы Елагина («Русской-француз»), Фонвизина («Корион»), Ельчанинова («Награжденная добродетель»), представлявшие переработки иностранных комедий в применении к русской обстановке. Особенностью всех этих переделок было то, что авторы их ставили себе общественно-воспитательные, а не безидейно-развлекательные цели. По поводу одной из них, именно комедии Елагина «Русской-француз», «преложенной из театра барона Голберга», Лукин писал: «Сия комедия очень нужна для

отучения многих молодчиков от вздорного и постыдного французским шалостям подражания». В январе 1765 года была поставлена комедия «Мот, любовь исправленный» Лукина.

Одновременное выступление четырех авторов в один год с переводами-переделками пьес серьезного содержания не было случайностью. Оно свидетельствовало о сознательной борьбе определенной литературной группы с «развлекательным», реакционным направлением в комедии. Наиболее значительной была в этой области деятельность Лукина.

В. И. Лукин начал с обычных переводов, которые напечатал в 1763 году. Поступив на службу к И. П. Елагину в качестве секретаря в декабре 1764 года, Лукин включился в то серьезное направление в области комедии, которое возглавлял его патрон. Несомненно, однако, что Лукин пришел к этому течению самостоятельно: «Русской-француз» Елагина был впервые поставлен 12 января 1765 года, «Мот, любовь исправленный» и «малая комедия» Лукина «Пустомеля» были сыграны 19 января того же года; большая пятиактная комедия не могла быть написана быстро, то есть через неделю после представления пьес Ельчанинова и Фонвизина.

Вступив на путь, по которому одновременно с ним шли Елагин, Фонвизин и Ельчанинов, Лукин, хотя и обладавший более скромными литературными дарованиями, чем Елагин и Ельчанинов и, тем более, Фонвизин,— все же оказался самым значительным на тогдашнем этапе развития русской комедии представителем идейного направления. Он сделался теоретиком этого течения, которое можно, пользуясь его же терминологией, назвать направлением «прелагательным».

Под «преложением» Лукин подразумевал переделку иностранных пьес: «переделывать,— пояснял он,— значит нечто включить или исключить, а прочее, то есть главное, оставить и склонить на свои нравы». Иными словами «прелагание» означало переработку чужеземных произведений в соответствии с русской действительностью и нравами. В предисловии к комедии «Награжденное постоянство» Лукин писал: «Мне всегда несвойственно казалось слышать чужестранные речения в таких сочинениях, которые должны изображением наших нравов исправлять не столько общие всего света, но более учащенные 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 подходящие, называются в представлении К л и т а н д р о м, Д о р а н т о м, Ц и т а л и д о ю и К л а д и н о ю, и говорят речи, не наши поведению знаменующие». В другом месте он вновь касается несообразностей в изображении быта в современных комедиях:

«Кажется, 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 же 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 свойственно. Однако иные говорят, что и сие им не противно. Я же чрезмерно дивлюсь, как может русскому человеку, делающему подлинную комедию, притти в мысли включить в нее нотариуса или подьячего, для сделания брачного контракта, вовсе нам неизвестного. Первый у нас только вексели протестует, а другой только по должности своей дела в том приказе исправляет, откуда дают ему жалованье. И какая связь тут будет, если действующие лица так именуются: Геронт, Подьячий, Фонтицидиус, Иван, Финета, Криспин и Нотариус. Не могу проникнуть, откуда могут притти сии мысли, чтобы сделать такое сочинение. Это дело поистине странное; а то еще страннее, чтобы почитать его правильным. Я мню, что не можно русскому писателю сплести толь несвойственное сочинение».

Говоря о своих переделках, в которых французские имена и географические названия заменены русскими и введены намеки на современные литературные и театральные отношения, Лукин обосновывает это таким образом: «Зрители имели бы довольноую причину негодовать на меня, если бы Тимандр, у меня Евграфом названный, в самом лучшем месте сея комедии, а именно в третьем действии, говоря сатиру на необузданный партер, стал вплетать чужие имена и речения, которые бы не наших жителей осмеивали. Сие бы для всякого было неприятно, а прямых бы знатоков на меня жестоко огорчило и хотя оных у нас мало, однако я их большому числу предпочитаю. Итак, если бы Тимандр следующее при них выговорил: «Едва успел я из Фландрии приехать, так уже и просили меня старые знакомцы испортить новую из Лиона присланную комедию, которая к представлению на Королевском Театре назначена». Ежели бы он сие при них сказал, то бы на тот раз преселил их из Петербурга в Париж, а может быть и столько бы им досадил, что и из театра бы выгнал; а я того-то и не желаю. Лучше несколько человек знающих иметь зрителями, которые и правильно осуждают и отдают беспристрастную похвалу, нежели толпу невежд, которые, сами ни о чем судить не могли, последуя слышанному, и хулят и восхищаются. Полно, не один из Евграфовой речи здесь предложенный пример бывает отвратителен как прямым знатокам, так и начинающим вникать в красоту

зрелищ и в пользу от них получаемую; есть еще многие и самые малые выражения; например, я недавно из Марселии приехал, или я гулял в Тульерии, был в Версалии, виделся с викомптом, посидел с маркизою и прочее чужеземское».

Что же побудило Лукина приступить к «прелаганию»? Мы видели, что путь его в этом направлении был самостоятельным и независимым от исканий Елагина и Фонвизина. Сам Лукин прямо не говорит об обстоятельствах, приведших его к «прелаганию»; однако есть несколько мест в его предисловиях, которые дают возможность ответить на этот вопрос.

Лукин очень высоко ставил театральное искусство и литературу. В них видел он средство гражданского служения: «По моему мнению,— писал он в предисловии к «Награжденному постоянству»,— всякий человек, увидя другого в ослеплении, должен всевозможно стараться подать оному просвещение и чрез 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». В другом месте (в предисловии к «Моту, любовью исправленному») он писал: «Надлежит в русском быть чему ни есть русскому».

Патриотическое стремление принести «писанием пользу общественную», помочь своим единоземцам было тесно связано у Лукина с его взглядом на народный театр, на аристократически презиравшиеся Сумароковым и великосветскими театрами-дилетантами народные «игрища».

Он умел правильно оценить эти сатирические народные комедии, он увидел в них не «смех без разума», как Сумароков, а нечто значительно большее: «Есть еще много таких же комедий, которые единственно только смех рождают, а пользы ни малыя, хотя точное намерение писцов комических при начале зрелищ на том и основывалось и хотя оному все, рассудок имеющие, до ныне следуют. А когда зрители только смеяться желают, то могут их и наши игрищи равномерно утешить, с тем еще прибавлением, что увидят они в оных русские характеры и услышат слова вовсе им незнакомые, но притом потребные для познания силы, пространства, а иногда и красоты природного своего языка».

Итак, «игрища» показали Лукину «русские характеры», показали ему силу и красоту «природного своего языка». Это было очень важным и многообещающим моментом в развитии как творчества самого Лукина, так и в развитии русской комедии вообще.

Под влиянием мыслей, возникших в результате раздумий над «игрищами», Лукин пишет комедию «Мот, любовью испра-

вленный», где выводит положительного героя, крепостного слугу Василия.

Однако Лукин, субъективно симпатизировавший крепостному крестьянству, в «Моте, любовью исправленном» оказался непоследовательным: высшим проявлением благородства Василия Лукин считал то, что крепостной слуга не пожелал взять у хозяина, находившегося в затруднительном положении, предложенной ему «воли». Таким образом, Лукин объективно способствовал утверждению крепостников, что крестьянам вовсе не нужна свобода, так как от «хороших господ» они не желают уходить. Все же искреннее сочувствие Лукина к крепостным несомненно.

Отвечая на нападки дворянских критиков на свою пьесу, в частности на их замечания, что крепостные слуги неграмотны и не смогут извлечь пользу из чтения «Мота, любовью исправленного», Лукин пишет: «Неправда, всезнающие господа,— сказал я им, несколько разгорячась,— очень многие читают, а есть и такие, которые пишут лучше пересмешников, а мыслить все люди могут, потому что каждый из них с мыслями, кроме дураков и вертопрахов, родится». В «Письме к господину Ельчанинову», предпосланном комедии «Щепетильник», Лукин с еще большей определенностью выражает свои симпатии обездоленной крепостной массе: «...я, не имея деревень, с крестьянами жывал мало и редко с ними разговаривал. Полно, у нас не все те крестьянской язык разумеют, которые наделены деревнями; не много сыщется помещиков, в состояние 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, не редко добросердечных поселян, для пробавления жизни нашей трудящихся, без всякия жалости разоряют. Иногда же и то увидишь, что с их раззолоченных карет с шестью лошадьми, без нужды запряженных, течет кровь невинных земледельцев. А можно сказать, что ведают жизнь крестьянскую только те, которые с природы человеколюбивы и почитают их равным созданием и потому и об них пекутся».

Размышления о «русских характерах» в «игрищах» приводят Лукина к тому, что он ставит себе цель: «Прочие в комедии моей лица старался я всевозможно сделать русскими».

Таким образом, реформа русской комедии, предложенная Лукиным, состояла в том, чтобы максимально сблизить ее с русской действительностью, с русской обстановкой, нравами, понятиями.

Почему же, в таком случае, Лукин остановился на «предложениях» и не перешел к оригинальному творчеству? Сам он объяс-

няет это так: «Желал бы и я сочинять наши подлинные комедии, но не только что сил, да и времени довольно на то не имею».

Однако было бы большой ошибкой предполагать, что «предложения» Лукина действительно заключаются только в незначительных переделках. На самом деле он оставлял почти без изменения основную сюжетную линию «предлагаемой» пьесы, а все остальное подвергал существенной переработке.

Особенно легко проследить это на одной из наиболее известных и показательных для лукинского творчества комедиях — на «Щепетильнике». Устарелым для нашего времени словом «щепетильник», то есть «продавец мелких галантерейных товаров», Лукин перевел заглавие французской пьесы «Boutique de Bijoutier», являвшейся в свою очередь переводом сатирической комедии Р. Додслея «The Toy-Shop» («Галантерейная лавка»). Сравнение русского текста с французским оригиналом-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: «Верьхоглядов, Самолюбов суть лица также почти вымышленные».

Переработка «Галантерейной лавки» в «Щепетильника» сделала пьесу Лукина только едва похожей на ее источник: сохранен сюжет¹ — разговоры покупателей с владельцем галантерейной лавки, а «характеры» — придворный, щеголь, ханжа, самолюбленный писатель (Сумароков) и др., — взяты из русской жизни.

Обращаясь, подобно Сумарокову, к русским «подлинникам», Лукин старался сделать действующих лиц своих комедий действительно русскими персонажами. Правда, он понимал эту задачу чисто внешне. Поэтому он позволял себе такие нарушения принятых в тогдашнем русском театре условностей, как введение имен и отчеств действующих лиц вместо одних только имен — «Софья Менандровна», «Филат Фаденч», «Орест Васильевич», «Виктор Семенович» («Тесть и зять»), как употребление уменьшительных имен («моя Клеоша» — вместо «Клеофида») и т. д. Еще больше, чем Сумароков, пересыпает Лукин речь своих героев пословицами и поговорками. Далее, Лукин

¹ Если он может назваться сюжетом — пьеса состоит из бесед «щепетильника» со сменяющими друг друга покупателями.

заставляет некоторых действующих лиц (точнее, работников щепетильника, Мирона и Василия) говорить не литературным языком, а «галичким» диалектом. Впрочем, здесь он только развивает робкие попытки Д. И. Фонвизина, у которого в комедии «Корион» (1764) эпизодический персонаж, Крестьянин, почти в каждой фразе прибавляет к отдельным словам частичку «ста», повидимому, звучавшую в то время как признак крестьянской речи.

В 1765 году Лукин издает в двух томиках свои «Сочинения и переводы». До него на это отважились только Ломоносов (1751—1757) и Тредиаковский (1752); даже Сумароков не считал возможным при жизни издать свои сочинения в виде собрания. Поступок Лукина воспринят был как неслыханная дерзость молодого автора; то обстоятельство, что в предисловиях к отдельным пьесам он высказывался резко и откровенно о комедиях Сумарокова и в особенности о переводных и оригинальных комедиях А. А. Волкова, А. А. Нартова, И. И. Кротова, П. С. Свистунова и других переводчиков-дилетантов, вызвало против него много лет длившееся негодование. Сатирические журналы 1769—1772 гг. довольно резко высмеивали личность, деятельность и даже стилистические особенности Лукина.

Тем не менее идеи, высказанные Лукиным в предисловиях, и его «предложения» оказали серьезное воздействие на дальнейшее развитие русской комедии. Безидейно-развлекательное направление было осуждено и если не совсем исчезло, то, во всяком случае, вынуждено было отступить перед комедиями, ставившими себе серьезные общественно-воспитательные цели. Так через посредство Лукина народный театр начинает заметно влиять на русскую комедию. Влияние это выражалось не в форме простого заимствования «приемов» народного театра, не в перенесении на сцену персонажей «игрищ», а в том, что, начиная с комедий Лукина, содержанием русской комедии становится русская жизнь, героями — «русские характеры»: помещик, крепостной, чиновник, купец, мещанин и т. д.

Следует отметить как черту, положительно рисующую Лукина, живейший интерес, проявленный им к так называемому «Всенародному театру», организованному в 1765 году демократическими актерами-любителями из числа академических наборщиков.

IV

До нас дошло очень немного комедий второй половины 1760-х годов. Но то, что мы знаем о них, свидетельствует о том, что пьесы эти в большинстве своем были проникнуты передовыми

для той эпохи идеями. Они, 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 положении крепостных.

Характерной особенностью русской комедии, начиная со второй половины 1760-х годов, было то, что все больше и больше появляется авторов недворянского происхождения (М. Д. Чулков, М. И. Попов, А. О. Аблесимов) и комедиографов-дворян, настроенных прогрессивно (Д. И. Фонвизин, М. И. Веревкин, П. А. Кропотов и др.). Писатели эти — сознательно или бессознательно, в той или иной мере — отражали глухое недовольство крестьянских масс и поэтому выступали с критикой разных сторон крепостнического государства. Они не умели добираться до сути вопроса, не понимали, что причиной всего является крепостной уклад, с которым должно бороться, но добросовестно полагали, что следует «искоренять пороки» там, где они проявляются. Поэтому на тогдашнем этапе развития русской комедии деятельность перечисленных авторов, в особенности Фонвизина, Веревкина, Попова, Аблесимова, была весьма прогрессивной.

Русская комедия последней трети XVIII века в своих лучших образцах имела остро политический характер, выразившийся по преимуществу в «обличительстве».

В конце 1760-х, начале 1770-х годов появляются в значительном количестве комедии, ставящие своей целью обличать отрицательные явления современности. Таковы, например, «Подьяческая пирушка» Аблесимова, «Россияне, возвратившиеся из Франции» А. Карина, комические оперы М. Попова и А. Аблесимова и пр. Вершиной «обличительной» комедии 1760—1770-х годов бесспорно является «Бригадир» Фонвизина.

Если Сумароков и его продолжатели создали «памфлетно-портретную» комедию, нападавшую на «пороки» при помощи сатирического осмеяния данных «подлинников», конкретных носителей порока, «так, чтобы критика не всем была открыта», — как формулировал Новиков, — то Фонвизин сделал огромный шаг вперед. В «Бригадире» он от метода «подлинников», не вполне, впрочем, отказываясь от последнего, переходит к художественным обобщениям, к типизации образов.

Действующие лица «Бригадира» — бригадир, бригадирша, советник, советница, Иванушка, это уже не просто неудачные «подлинники», как это было у Сумарокова, а живые, разумно построенные художественные образы, сохраняющиеся в памяти читателя или зрителя именно как реальные люди со своими индивидуальными чертами, голосом, походкой, жестами, складом речи, ходом мысли; но в то же время они — бригадир и брига-

дирша, советник и советница, плохо воспитанный дворянский сынок.

Фонвизин стал рисовать не просто «характеры»: скупого, тщеславного, подозрительного и т. д., а «русские характеры», представителей различных профессий и категорий русских людей. Пусть у него выбор действующих лиц еще очень ограничен: представитель военного сословия, его жена; представитель чиновничества, его жена, и т. д., — но важен был самый факт перехода к художественному изучению и изображению «русских характеров», образов, созданных русской действительностью; важно было то, что от внешней характеристики русских героев, какую применял малодаровитый как художник Лукин, Фонвизин перешел к внутренней, к созданию образов, о которых современники говорили, что они «многим родня».

Переход от внешних приемов характеристики к внутренней, к раскрытию внутреннего мира героев при посредстве действия и отношений этих героев между собою — был ценнейшим завоеванием русского реалистического искусства. Это не был еще критический реализм, в полном смысле слова. Фонвизин, возможно, и не подозревал, какое огромное открытие представляет его бригадирша, результат и жертва тяжелых условий русской жизни XVIII века. Несомненно, однако, то, что Фонвизин понял зависимость между внешней, социальной обстановкой и внутренним миром своих героев. Люди, их поведение, их мысли, их поступки получили отмысление в свете «условий», в которых эти люди живут и развиваются. Поэтому в «Бригадире», хотя и скучными чертами, но все же в меру необходимости сообщается аудитории прошлое главных действующих лиц: мы знаем и краткую биографию бригадира, и его жены, и их сына, и советника, и Добролюбова, и Софьи; одна только советница проходит без каких-либо биографических приурочиваний, но и за ней чувствуется нехитрая биография молодой, небогатой дворянки, польстившейся на пожилого богатого чиновника, сколотившего взятками значительное состояние.

В «Бригадире» есть еще одна важная черта, обогатившая русскую «обличительную» комедию. При видимом уважении к верховной власти, ее установлениям и мероприятиям Фонвизин очень смело и недвусмысленно показывает, что внутренняя политика Екатерины терпит поражение. Положительный герой комедии, Добролюбов, добивается справедливого решения по делу о своем имении, незаконно у него отнятом, и нигде, от самой низшей до самой высшей судебной инстанции, ему не удастся получить удовлетворения, и, только обратившись к «вышней власти», к «вышнему правительству», то есть к Екатерине, он получает справедливое решение дела. Но такой «благопо-

лучный» исход равносильно признанию полнейшей бесполезности «вышнего правительства»: если в каждом конкретном случае нужно обращаться к самой императрице, значит, государственный аппарат работает неудовлетворительно, и похвалы справедливости Екатерины являются скорее насмешкою над ее уверениями об искоренении взяточничества, обманов и непорядочности чиновников.

Так и поняли дальновидные современники комедию Фонвизина и соответствующим образом отнеслись к ее автору: Н. И. Панин, возглавлявший либерально-дворянскую оппозицию против Екатерины и состоявший в то же время руководителем Коллегии иностранных дел, привлек Фонвизина к сотрудничеству в качестве своего личного секретаря, не предполагая даже, что социальные и политические взгляды молодого писателя значительно прогрессивнее его собственных.

В «Бригадире», таким образом, наметилась Фонвизиним линия борьбы с Екатериной, борьбы не прямой и непосредственной, а, так сказать, косвенной, смысл которой становится ясным только при помещении комедии в историческую обстановку времени ее возникновения. Фонвизин разоблачает фальшь и ложь екатерининских уверений о благоденстве подданных тем, что заставляет этих подданных получать полагающееся им по закону только из рук самой императрицы, бессильной воздействовать на развращенный государственный аппарат, не желающий исполнять повеления верховной власти.

Политическая борьба Фонвизина с Екатериной, стремление его нарисовать подлинно русские характеры, примененный им метод обобщений — все это привело к тому, что в «Бригадире» он сделал ряд важных художественных открытий, оказавшихся очень плодотворными в дальнейшем развитии русской комедии. Наряду с социально-бытовым реализмом, проявившимся в тексте комедии во множестве разнообразных верных и живых черт современности, Фонвизин показал в «Бригадире» и черты социально-психологического реализма: рисуя бригадира, бригадиршу, советника и т. д., Фонвизин умело раскрыл психические состояния каждого из них в тот или иной момент развития сюжета пьесы, правдиво и в соответствии с характером каждого персонажа обосновал их поступки, подошел даже к показу внутренних противоречий некоторых из них, именно, у бригадирши. В этой ограниченной, запуганной женщине Фонвизин разглядел черты хорошей, простой русской души, которая могла бы в иных, благоприятных условиях быть нужной и полезной обществу; может быть, не догадываясь даже об этом, Фонвизин в лице бригадирши создал образ, являвшийся живым укором тогдаш-

ней русской жизни с ее грубостью, некультурностью, неуважением к человеку, в особенности к женщине.

Таким образом, «Бригадир» целым рядом своих особенностей оказался значительным этапом в развитии русской комедии, «обличительной» по своему характеру и политической по своим тенденциям.

Еще большей силы и политической остроты достигла вторая комедия Фонвизина «Недоросль», написанная через тринадцать лет после «Бригадира». Но о ней уместнее сказать дальше, после обзора развития русской комедии в течение 1770-х годов.

V

В конце 1760-х, в самом начале 1770-х годов зарождается в русской драматической литературе новый жанр — «комическая опера».

Возникновение этого жанра обычно ставится в прямую зависимость от гастролей в Петербурге в 1764—1768 гг. французской труппы, возглавлявшейся дирижером и композитором Рено. Однако это предположение совершенно необоснованно. Если бы первые русские комические оперы, «Анюта» М. Попова и «Мельник-колдун, обманщик и сват» А. Аблесимова, были результатом воздействия французской комической оперы, на них лежала бы печать этого воздействия, которое прежде всего отразилось бы в обязательных для этого жанра куплетах. Между тем, и в «Анюте» и в «Мельнике» не куплеты основное, а народные русские песни или песни, написанные в народном духе. Этим русские комические оперы больше связываются с народными «игрищами», где песня является обязательным составным элементом, чем с французской комической оперой.

Появление русских комических опер на рубеже 1760-х, 1770-х годов тоже связано с русской действительностью, а не со случайным фактом гастролей французской труппы Рено. (Обе были написаны до 1772 года, первая представлена в 1772, вторая в 1779 году.)

У Фонвизина в «Корионе» и у Лукина в «Моте, любовью исправленном», «Щепетильнике» и других комедиях фигурируют крестьяне, чаще как эпизодические персонажи, иногда и как одно из существенных действующих лиц. После Лукина и Фонвизина в комедию входит в качестве важной темы — тема крестьянина.

Конечно, не то, что Лукин касался положения крепостных в предпосланном «Щепетильнику» письме к Ельчанинову, имело значение для постановки крестьянской темы в комедии.

Сама жизнь, сама борьба крепостных против дворянского угнетения сыграла в проникновении в литературу и театр крестьянской темы решающую роль. Задолго до пугачевского восстания крепостные подымали протест против помещиков, не останавливаясь перед убийством последних. Екатерина знала это, и на полях рукописного «мнения» Сумарокова о ее «Наказе» против того места, где Сумароков говорит, что «ныне помещики живут покойно в вотчинах», она приписала: «и бывают отчасти зарезаны от своих [крепостных]»¹.

Крестьянские волнения в 1760-е годы вызвали резкие меры екатерининского правительства, включая знаменитый указ 1767 года о запрещении крепостным подавать жалобы на своих владельцев под угрозой ссылки в Сибирь. Созванная в 1767 году Комиссия для сочинения проекта Нового уложения стала местом яростных споров между крепостниками, требовавшими усиления крепостного принципа, и демократическими депутатами, стоявшими за постепенное уничтожение крепостного права. Сатирическая журналистика 1769—1772 гг. в своей передовой части также отстаивала в той или иной форме интересы крепостной массы. В народном творчестве этих лет, в так называемом «Плаче холопов» (1768) ярко выразился протест крепостной массы.

В этом произведении безымянного народного поэта с исключительной силой отразилась и тяжелая жизнь крепостных в эти предпугачевские годы, и ненависть к помещикам, и наивная крестьянская вера в «доброго царя».

О! горе нам, холопом, за господами жить!
И не знаем, как их свирепству служить!
А хотя кто и служит — так, как острая коса,
Видит милость — и то, как утренняя роса.
О! горе нам, холопом, от господ и бедство!
А когда прогневишь их, так отымут и отцовское наследство.
Что в свете человеку хуже сей напасти?
Что мы сами наживем — и в том нам нет власти.
Пройди всю подселенную — нет такого житья мерзкого!
Разве нам просить на помощь Александра Невского?

Далее поэт переходит к характеристике взаимоотношений дворян и крепостных, откликаясь на самые злободневные факты русской действительности второй половины 1760-х годов:

¹ Сборник Русского исторического общества, 1872, т. X, стр. 85—86.

Боярин умертвит слугу, как мерина,
Холопью доносу и в том верить не велено.
Неправедны суды составили указ,
Чтоб сечь кнутом тирански зато нас.
В свою ныне пользу законы переменяют:
Холопей в депутаты затем не выбирают,
Что могут-де холопы там говорить?
Отдали б им волю [стали б] до смерти нас морить...

Таким образом, настроения крепостных (не следует забывать, что через несколько лет, в 1773 году, вспыхнуло восстание Пугачева) отразились и в публицистике, в речах и письменных «мнениях» депутатов Комиссии, и в журналистике, и в народном творчестве, и поэтому неудивительно, что именно около этого времени появляются первые русские комические оперы антидворянского характера.

«Анюта» М. И. Попова по времени наиболее ранняя русская комическая опера. По своему содержанию она близка к постановке крепостной темы в сатирических журналах Новикова и Сичкарева. Не случайно (хотя и неверно) довольно долго именно Попову приписывались некоторые, наиболее антикрепостнические произведения в «Трутне» (1769) и «Живописце» (1772) Новикова. Однако пьеса Попова противоречива, в ней борются две тенденции: с одной стороны, с самого начала комической оперы автор показывает исключительно трудные и изнуряющие условия крестьянской жизни; с другой стороны, Попов изображает дворян благородными, тонко чувствующими, культурными, а крепостных жадными, лишенными элементарных человеческих чувств, при виде денег забывающими свои обиды и даже готовность отомстить; крестьяне даже говорят грубым и не всегда понятным языком в отличие от изящной речи дворян.

Однако даже если найти объяснение противоречий «Анюты» в том, что Попов хочет показать, как крепостное право искажает психологию крепостных, как оно вытравливает из них даже естественное стремление протеста, остается еще одно, уже не устранимое противоречие в пьесе, именно проповедываемая автором мораль смирения и покорности, мораль довольства своим положением и отказа от протеста против этого положения; эту мораль Попов сформулировал в куплетцах, заключающих «Анюту»:

Всех счастливей в свете тот,
Кто своей доволен частью.

Но следует ли из-за этого считать, что Попов осуждает песню Мирона, открывающую комическую оперу и с первых же тактов ее произносящую приговор над крепостными порядками? Такие суждения об «Анюте» Попова были бы совершенно неправильными.

Эта комическая опера не идиллия, в которой сглажены противоречия интересов крепостной массы и помещиков. «Анюта» тем ценна, что Попов, может быть, и против своего желания, объективно отразил настроения крепостных со всеми их противоречиями. При оценке пьесы Попова нельзя смешивать его субъективное, личное отношение к проблеме взаимоотношений крепостных и помещиков и объективное отражение в его комической опере реально существовавших противоречий в социальной жизни екатерининской крепостной России, непосредственно перед восстанием Пугачева.

Поэтому какими сусальными куплетцами ни кончалась бы «Анюта», объективно важное значение имеет то, что Попов заставляет крепостного Мирона петь песню, в которой отразилась ненависть крепостной массы к дворянину-помещику:

Охти, охти, хресьяне!
Зачем вы не дворяне?
Вы сахар бы зобали
Так, словно как бы лед,
И пили бы вы мед,
Да деньги огрѣбали
Из рода в род и род:
Лежали б на печи,
Да ели колачи,
Про вас бы роботали,
А вы бы лишь мотали...
Боярская забота —
Пить, есть, гулять и спать,
И вся их в том работа,
Штоб деньги огрѣбать.
Мужик сушись, крушиса,
Потей и работай,
И после хоть взбесиса,
А денежки давай...
Вот наша жизнь какая,
Проклятая! благая!¹

Характеризует Попов также и отношение крепостных к екатерининской администрации, к ее постоянным вымогательствам

¹ Благая — сумасшедшая. Благой — отчаянный (ср. «кричать благим матом»).

и притеснениям крестьянской массы. В этом смысле особенно важна сцена, опять-таки помещенная автором в самое начало «Анюты», где батрак Филат рассказывает Мирону о сходе крестьян, созванном старостой для организации складчины. Происходит такой диалог:

М и р о н

Да на што жо ёму и экая складчина?

Ф и л а т

Слышь, у подьячова жона родила сына.

М и р о н

Неушто и робя приносы уж берет!

Полно; не староста ль в карман себе дерет?

Ф и л а т

Нет, пра, сте, на поклон: подьячому на кстины,

А жонке на родины.

М и р о н

Да што жо много так?

Ф и л а т

Ему ведь пять рублей;

А досталь на харчи, да на других судей.

Ефрем боло судил и гроша не давати:

За што де за это нам деньги им совати,

Што множитца в Руси их злой кропивный род?

Какой дескат от них нам добрым людям плод,

Ведь только де они бумагу лишь морают,

Да взятки и с живых, и с мертвых собирают.

М и р о н

Нешто ведь, побери их прах!

Они охальники,

Еретики,

И бусорманы,

Так словно как Цыганы,

Сжирают весь наш хлеб, вгоняя бедных в страх.

Хресьянскоё житье и плохо, и убого...

Хотя Попов в конце пьесы заставляет батрака Филата помириться с потерей обещанной ему Анюты и радоваться полученным от дворянина Виктора тридцати рублям, однако в ушах читателя и зрителя не могут не звучать произнесенные в ответ на угрозу Виктора:

Платить приговляйся,
Ты дерзость головой,—

более ранние слова того же Филата:

Смотри поберегайся
Того же и с собой.
Да петь¹ и помни то, што такжо и хресьяне
Умеют за себя стоять, как и дворяне.

Наконец, не следует упускать из виду еще одного существенного обстоятельства: «Анюта» была исполнена в первый раз летом 1772 года на сцене Придворного театра в Царском селе в присутствии Екатерины и двора; возможно, что «благополучный», хотя и противоречащий началу комической оперы эпилог был приделан автором именно по этой причине, а затем печаталась пьеса в этой измененной, а не первоначальной редакции.

Однако пьеса М. Попова все же настолько противоречива, что у читателя невольно остается от нее двойственное впечатление, впечатление какой-то недоделанности, недоговоренности, даже реакционности: не то автор убоился слишком смело нарисованной им картины настроений крепостной массы и путем разных — и явно неудачных — оговорок попытался смягчить первую часть пьесы, не то он действительно был солидарен с крепостниками.

Эта идейно-художественная слабость «Анюты» чрезвычайно снижает ее значение как исторического свидетельства настроений крепостной массы непосредственно перед началом восстания Пугачева.

«Мельник — колдун, обманщик и сват» Аблесимова лишен тех бросающихся в глаза противоречий, которые делают столь спорной «Анюту» Попова. В комической опере Аблесимова склонны видеть простую, немудреную шутку: отец-крепостной хочет выдать свою дочь за крестьянина, мать, происходящая из дворян, желает выдать свою дочь за дворянина, а сама девушка любит однодворца, свободного крестьянина, и ловкий мельник, слышущий в деревне колдуном, к общему удовольствию устраивает брак однодворца Филимона с Анютой, разъяснив родителям невесты, что однодворец —

Сам помещик, сам крестьянин,
Сам холоп и сам боярин,
Сам и пашет, сам орет
И с крестьян оброк берет.

¹ Петь, пить — частица, соответствующая междометию «ведь».

Этот несложный сюжет «Мельника» вводил читателей и даже критику в заблуждение. Белинский видел в «Мельнике» «народный водевиль», советские литературоведы считают, что фабула «Мельника» представляет род веселого анекдота. С этим едва ли следует согласиться, и вот почему.

Пьеса Аблесимова вовсе не лишена социальных моментов. Во втором действии впервые появляется на сцене Анкудин, отец Анюты; остановив лошадь, он подходит к оркестру и обращается к публике со следующими словами: «что, барьям — то рай жить, хоть раз бы пожил так, как они да полно што нёкошная¹ живет и их доля, бывает и им хлопот полон рот, а нашему брату, чего не видя, заботы меньше: пропадай оно, не хочу быть в барьях!»

Если вспомнить, что комическая опера Аблесимова была написана до 1772 года, а издана только в 1779 году, после подавления пугачевского восстания, когда касаться крестьянской темы можно было в очень осторожной форме, то приведенная выше цитата станет понятна, как обломок когда-то более подробно развитой темы, очевидно трактованной в тонах, близких к аналогичным рассуждениям и песне Мирона в «Анюте». Нам ясно, что существующая редакция «Мельника» представляет переработку ранней, более острой и потребовавшей приглушения перед отдачей в печать.

Однако и в своем теперешнем виде «Мельник» не просто веселый анекдот. Это пьеса об идеалах крепостного крестьянства: нет помещиков, нет и крепостных, не на кого крестьянам работать, кроме самих себя, некому платить оброк, потому что однодворец — «сам боярин, сам холоп, и с крестьян (то есть с самого себя) оброк берет».

«Анюта» Попова и «Мельник» Аблесимова — первая несмотря на свою противоречивость — положили начало русской комической опере демократического направления.

По другому пути пошли либералы-дворяне Н. П. Николев («Розана и Любим», 1776) и Я. Б. Княжнин («Несчастье от кареты», 1779); тяжелое положение крепостных объясняется в их пьесах необдуманными поступками хорошего дворянина в одном случае и испорченным воспитанием помещиков-галломанов в другом. Видеть в этих комических операх серьезное стремление помочь крепостным было бы неправильно. В лучшем случае авторы ставили своей целью морально воздействовать на дурных помещиков, чтобы устранить слишком уж резкие формы эксплуатации крепостных, как насильный увоз красивой Розаны или продажа крепостных для покупки заграничной кареты.

¹ Нёкошный — поганный, нечистый, дурной.

В основном комическая опера в России в XVIII веке была жанром с крестьянской тематикой. Однако почти одновременно с либерально-дворянскими комическими операми Николева, Княжнина, Хераскова («Добрые солдаты», 1779) появляется и комическая опера с купеческой темой — «Санкт-Петербургский гостинный двор» М. Матинского (1781). По существу это продолжение знакомого нам «обличительного» направления русской комедии 1760-х, начала 1770-х годов в применении к купеческой среде, ранее почти не нашедшей отражения в драматической литературе. С комическими операми демократического направления пьесу Матинского роднит обилие фольклорного материала, живой народный язык, этнографическая порой бытопись. Однако идейная направленность «Санкт-Петербургского гостинного двора» не столь прогрессивна, как например у пьесы Аблесимова; Матинский хотя и осмеивает купца Сквалыгина и подьячего Крючкодея, однако целью его пьесы является воспитание честных и порядочных купцов, а отнюдь не критика буржуазии в целом. Но уже одно то, что автор придерживался программы «обличительного» направления, устремляя свое внимание и острие своей сатиры на отрицательные явления русской действительности, позволило ему создать произведение, сыгравшее заметную роль в развитии реалистической, передовой русской комедии. Комическая опера Матинского выдержала в течение 1790-х годов три издания, чем похвалиться могли немногие авторы и пьесы: таким успехом пользовались только произведения, отвечавшие вкусам демократических читателей.

Комическая опера Матинского имела еще и то значение, что она больше чем какая-либо другая русская пьеса XVIII века разработала тему народного театра о жадном, не брезгующем никаким «прибытком» купчине. Пьеса Матинского, посвященная изображению купеческого мира, расширила социальный охват русской комедии XVIII века, присоединив к ранее наметившимся «русским характерам» — помещика, неслужащего столичного дворянина, чиновника, крепостного, — еще тот значительный слой общества, который становился все более и более заметным в социальной жизни.

VI

Активизация прогрессивных группировок русского общества в конце 1760-х, начале 1770-х годов, связанная с крестьянскими настроениями и выразившаяся в Комиссии 1767 года, в сатирической журналистике и в появлении «обличительной» комедии, заставила реакцию во главе с Екатериной II мобилизовать свои силы, в том числе и на поприще драматической литературы.

Потерпев фиаско на арене журнальной деятельности, Екатерина пишет в 1771—1772 гг. ряд сатирических комедий, обращенных против «критикующих» и «недовольных», — «О время!», «Именины г-жи Ворчалкиной», «Госпожа Вестникова с семьей», «Передняя знатного барина», «Невеста-невидимка». Этим самым Екатерина положила начало «реакционно-охранительному» направлению. Кроме нее, в этом же духе писал видный консервативный дворянский деятель, Д. В. Волков, которому принадлежит прославляющая старинные дворянско-монархические добродетели малоталантливая комедия «Воспитание». Пьесы других сторонников Екатерины были еще менее интересны.

Как комедии Екатерины, так и пьесы ее приближенных были настолько малохудожественны, что никак не могли пойти в сравнение с «обличительными» комедиями Фонвизина («Бригадир»), Веревкина («Так и должно»), Л. Т. [атищева] («Свадьба г-на Промоталова») и др.

Екатерина начала бороться с комедиями теми же средствами, что и с сатирической журналистикой 1769—1774 гг., — она стала действовать с помощью цензурных притеснений. Разразившееся в 1773—1774 гг. восстание Пугачева еще более усилило цензурные гонения против передовой литературы, так что в течение 1770-х годов почти не появляется сколько-нибудь крупных комедий передового характера.

Лишь в начале 1780-х годов вновь подымается волна прогрессивной русской литературы, в том числе и комедийной. Лучшие произведения в области комедии, написанные или напечатанные в 1781—1785 гг., — «Недоросль» Фонвизина, «Злоумный» неизвестного автора, «Точь в точь» Веревкина, «Фомушка, бабушкин внучек» П. Кропотова, «Судейские именины» И. Соколова — не ограничиваются уже «обличительством», они затрагивают коренные вопросы русской действительности того времени, — роль двора, то есть Екатерины, в тяжелом состоянии России, политическое устройство страны, безграничный произвол крепостников, наглое взяточничество судейских чиновников, полнейшую неспособность провинциальной администрации управлять порученной ей территорией и т. д. Прежнее «обличительное» направление перерастает в «сатирико-политическое», объекты комедийного осмеяния становятся важнее и серьезнее, тон пьес делается более решительным, они звучат возмужало и веско.

Во главе этой группы комедий стоит великая комедия Фонвизина «Недоросль».

Чем объяснить тот несомненный факт, что именно в начале 1780-х годов вновь заметно активизировалась передовая русская литература и театр, что около этого времени политическая мысль в России сделала значительные шаги вперед?

Время после подавления народного движения, возглавлявшегося Пугачевым, было ознаменовано рядом важных моментов в истории России. Это период наибольшего расцвета и укрепления крепостничества. В 1775 году Екатерина издает «Учреждения для управления губерний», представлявшие юридическое оформление дворянской диктатуры; через десять лет «Жалованная грамота российскому дворянству» окончательно делает дворянство классом, обладающим правами и не имеющим обязанностей: дворянин может служить и не служить, и в то же время крепостное право доводится до самых возмутительных форм.

Период после 1775 года представляет также время максимального разгула фаворитизма. За десятилетие с 1775 по 1785 год у Екатерины сменилось семь фаворитов, которым императрица щедро раздавала огромные денежные подарки за счет казны и отписывала тысячи крепостных крестьян и сотни деревень. За это десятилетие Екатерина подарила своим «любимцам» свыше 300 тысяч крестьян, а за все свое царствование она «высочайше пожаловала» разным лицам 800 тысяч крепостных душ.

Все это сопровождалось невероятным казнокрадством и взяточничеством. «От канцлера до последнего протоколиста,— писал Пушкин в «Заметках по истории XVIII века»,— все крало и все было продажно. Таким образом развратная государыня развратила свое государство».

Расцвет фаворитизма, казнокрадства, упадок нравственности при дворе и в высших дворянских кругах вызвали в передовой части общества возмущение, негодование и желание бороться с язвами, разъедавшими государство. Именно этим и объясняется новый подъем «обличительной» литературы, появление сатирических комедий и публицистических и исторических произведений, проникнутых резкой критикой внутренней политики и поведения Екатерины как личности.

Когда Пушкин писал: «Таким образом развратная государыня развратила свое государство», это не было его личным выводом из известных ему исторических фактов; в то время (1821 год) было еще очень мало опубликовано секретных документов екатерининского царствования, не было еще в печати мемуаров людей второй половины XVIII века, не существовало научных исторических обзоров деятельности Екатерины. Зато многое Пушкин знал от живых свидетелей царствования «Тартюфа в юбке и короне», как поэт назвал Екатерину; ему были известны и неизданные рукописные памфлеты и публицистические трактаты предшествующего периода. Поэтому нет никаких сомнений, что формулу: «Таким образом развратная государыня развратила свое государство», поэт воспринял (и осознал).

вместе с фактическим материалом, от передовых людей екатерининского века.

В самом деле, мысль о том, что от поведения государя зависит поведение подданных, неоднократно высказывалась противниками Екатерины с 1770-х годов, начиная с Сумарокова и Новикова. Во второй половине 1780-х годов даже такой консервативный писатель, как кн. М. М. Щербатов в своем памфлете «О повреждении нравов в России» на множестве конкретных фактов из скандальной хроники екатерининского царствования доказывал мысль, что развращение общества при Екатерине являлось следствием «умоначертания двора», поведения Екатерины.

Несколько раньше ту же мысль высказал Д. И. Фонвизин в «Рассуждении о истребившейся в России совсем всякой форме государственного правления и оттого о зыблемом состоянии как империи, так и самих государей». В этом «Рассуждении», написанном Фонвизиним по поручению его начальника Н. И. Панина, в развитие некоторых указаний последнего (почему оно носит обычно название «Завещание Панина»), Фонвизин проводит следующую мысль: «Здравый рассудок и опыты всех веков показывают, что одно благонравие государя образует благонравие народа. В его руках пружина, куда повернуть людей: к добродетели или к пороку. Все на него смотрят, и сияние, окружающее государя, освещает его с головы до ног всему народу... Быть узлану есть необходимая судьбина государей... Он, став узлан своею нациею, становится тотчас образцом ее. Государь — добрый муж, добрый отец, добрый хозяин, не говоря ни слова, устрояет во всех домах внутреннее спокойство, возбуждает чадолюбие и самодержавнейшим образом запрещает каждому выходить из мер своего состояния».

То, что публицисты разных политических лагерей, критикуя Екатерину, говорили в своих памфлетах и трактатах, сатирико-комедиографы воплощали в художественных образах. Полнее всего **сказалась** эта политическая установка комедий тех лет в «Недоросле» Фонвизина.

На первый взгляд «Недоросль» кажется сатирико-бытовой комедией. Перед нами проходит ряд сцен в помещичьем доме Простаковых: семейные отношения, вопросы воспитания, отношения помещиков и крепостных, нравственные понятия действующих лиц — вот что на первый, повторяем, взгляд бросается в глаза при знакомстве с пьесой. Однако наряду с этой конкретной бытописью автор вводит в комедию резко выраженную политическую проповедь, как будто не связанную с основной фабулой «Недоросля», но, на самом деле, представляющую ее идеологический комментарий, позволяющий осмыслить комедию

как документ политической борьбы, как явление политической сатиры.

Выразителем идеологической позиции Фонвизина в «Недоросле» является Стародум. Однако может показаться непонятным, почему столь важное в идейном замысле пьесы действующее лицо выходит на сцену только в третьем акте. На самом деле в этой кажущейся несообразности есть серьезный и глубокий смысл. В двух первых действиях Простаковы и Скотинины достаточно показали себя и в статическом, так сказать, состоянии, до того, как стало известно, что Софья из бедной, лишней в доме родственницы превратилась в богатую невесту, наследницу Стародума, и в состоянии динамическом, в состоянии возбуждения, вызванном тем, что изменение в положении Софьи нарушило 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, тиранящую 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 и мимоходом сообщающую, что «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 положительного персонажа, Правдина: «Я живу здесь уже три дни. Нашел помещика-дурака бесчисленного; а жену — презлую фурию, которой адский нрав делает несчастье целого их дома».

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.

Стародум с первого своего появления в пьесе вносит в сферу бытописи острый и громко звучащий элемент злободневной публицистичности. Буквально первые же его реплики, порывистые, резкие, оригинальные, 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 с ее лейтмотивом: «при Петре Великом», «тогда», «по-тогдашнему», каждая его фраза, противопоставляющая неприемлемую, порицаемую современность идеализованному прошлому, его негодую-

щая, искренне взволнованная характеристика придворных нравов, его язвительные афоризмы, умные и злые сравнения, — все это мастерски, виртуозно подготавливает аудиторию к окончательному выводу: двор (то есть 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, по существу же продолжающая развивать идеи, затронутые в первом разговоре Стародума с Правдиным. Здесь опять фигурируют понятия «двор», «придворные», «знатный, но недостойный господин»; снова — совершенно прямые намеки на Екатерину, любившую, чтобы ее называли «философом на троне». Очевидно именно это имеет в виду Стародум, когда говорит Софье: «Я боюсь для вас нынешних мудрецов», и хотя он сразу же после этих слов прибавляет, что ему «случилось читать из них все то, что переведено по-русски», можно не сомневаться, что добавление это сделано было из тактических соображений. 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 пребеглыми умами видим мы худых мужей, худых отцов, худых граждан. Прямую цену ему дает благонравие. Без него умный человек — чудовище».

И уже прямо, без намеков говорит Стародум о Екатерине во второй своей беседе с Правдиным (в первом явлении пятого действия). Впрочем, и здесь фразы построены так, что на первый взгляд они могут показаться даже комплиментами Екатерине, но при внимательном чтении становится очевидной их умная, чисто фонвизинская лукавость.

Стародум. Слушай, друг мой! Великий государь есть государь премудрый. Его дело показать людям прямое их благо. Слава премудрости его та, чтоб править людьми, потому что управляться с истуканами нет премудрости. Крестьянин, который плоше всех в деревне, выбирается обыкновенно пасти стадо, потому что немного надобно ума пасти скотину. Достойный престола государь стремится возвысить души своих подданных. Мы это видим своими глазами.

Правдин. Удовольствие, которым государи наслаждаются, владея свободными душами, должно быть столь велико, что я не понимаю, какие побуждения могли бы отвлекать...

Стародум. А! Сколь великой душе надобно быть в государе, чтоб стать на стезю истины и никогда с нее не совращаться!

И ниже:

Правдин. Несчастиям людским, конечно, причиною собственное их развращение; но способы сделать людей добрыми.

Стародум. Они в руках государя. Как скоро все видят, что без благонравия никто не может выйти в люди; что ни подлой выслугой и ни за какие деньги нельзя купить того, чем награждается заслуга; что люди выбираются для мест, а не места похищаются людьми, тогда всякий находит свою выгоду быть благонравным и всякий хорош становится.

Правдин. Справедливо. Великий государь дает...

Стародум. Милость и дружбу тем, кому изволит; места и чины тем, кто достоин... я желал бы, чтобы при всех науках не забывалась главная цель всех знаний человеческих, благонравие.

Итак, «великий государь» — это не Екатерина, не «больной неисцельно», к которому звать врача уже нет смысла.

Высказывания Стародума тесно связаны с кругом идей одновременно написанного Фонвизным «Завещания Панина»: государь, «став узнан своею нациею, становится тотчас образцом ее... Государь, добрый муж, добрый отец, добрый хозяин, не говоря ни слова, устрояет во всех домах внутреннее спокойство, возбуждает чадолюбие и самодержавнейшим образом запрещает каждому выходить из мер своего состояния... Одно благонравие государя образует благонравие народа».

Каков же в таком случае смысл пьесы? Если «способы сделать людей добрыми... в руках государя», если «одно благонравие государя образует благонравие народа», так как надо понимать последнюю реплику Стародума, адресованную Простаковой: «Вот злонравия достойные плоды!»?

Не остается сомнения в том, что в злонравии Простаковой автор винит злонравную Екатерину и что наличие противопоставления: «государь — добрый муж, добрый отец, добрый хозяин» («Завещание Панина») и «с пребеглыми умами видим мы худых мужей, худых отцов, худых граждан» («Недоросль», д. IV, явл. 2) не случайное, а преднамеренное, сознательное, подчеркнутое.

Не остается сомнения и в том, что Фонвизин из правильного художнического расчета сперва показал в первых двух действиях Простакову как жену, мать и хозяйку-гражданку, а затем уже ввел в действие Стародума, воззрения которого раскрывают политический смысл казалось бы сатирико-бытовой комедии.

С давних времен принято говорить о том, что в «Недоросле» «действующие лица преутомительно толкуют о нравственности и прочем» (Греч), что «эта часть не идет к делу» (Вяземский)

и что поэтому «в представлении многое выкидывается из роли Стародума» (он же). Объясняется это мнение, конечно, тем, что в целях приглушения политического, антиекатерининского звучания пьесы из «Недоросля» стали исключать наиболее резкие места, мотивируя это их утомительностью, а затем, когда политическая злободневность комедии была забыта, мнение о «скучности» роли Стародума в результате традиции очень упрочилось.

Между тем, по свидетельству современников, отношение первых зрителей к Стародуму и его морально-политической проповеди было совсем иным. Вот что сообщает один из писателей первой половины XIX 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, если они были наполнены колкими замечаниями на светские обычаи и слабости того времени».

Что это, как не завуалированное признание того, что «все внимание публики» обращали на себя стародумовские резкие обвинения Екатерины в ответственности за общественное «злонаравие»?

Таким образом, «Недоросль» оказался первой русской сатирико-политической комедией и положил начало великой традиции, вершинами которой являются «Горе от ума» и «Ревизор».

В «Недоросле», помимо только что отмеченной важнейшей стороны, есть и другие большие художественные достижения. По сравнению с «Бригадиром», в котором Фонвизин только вступил на путь создания «русских характеров», то есть типов русских людей, возникающих в результате социальной обстановки, «условий», галерея живых образов чрезвычайно разрослась и достигла исключительной силы. В «Бригадире» было всего семь действующих лиц, 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 психологического реализма (Простакова, Еремеевна, Митрофанушка, Скотинин, Стародум, Софья, Простаков, Тришка, Кутейкин, Цыфиркин, Вральман). Реализм в «Недоросле» настолько естествен и органичен, что в этой пьесе труднее найти черты так называемого «классицизма», чем реализма: перед нами не «характеры-схемы» — «злая», «грубый», «благородный», «робкий», «дурновоспитанный» и т. д., а типические обобщения дворянского общества того

времени, а также и представителей 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 изобилдовал «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.

Подобно тому как в «Бригадире» образ бригадирши оказался много ёмче и человечнее первоначального — специально комического — задания автора, благодаря глубокой правдивости, с которой он был нарисован, так в «Недоросле» образ Простаковой вырос в обобщение большой, трагической силы. Простакова не просто отвратительна и отталкивающа из-за своей злости, жестокости, жадности, низости, животности; она страшна, и в то же время на ней лежит печать обреченности: ее бесчеловечность — порождение того самого крепостного права, которым она беспрестанно пользуется, которое, давая ей силу, одновременно и губит ее. Это прекрасно заметил М. Горький в своей «Истории русской литературы»: «Недоросль», — писал он, — является крупным шагом вперед: до этой комедии литература занималась исключительно обличением невежества, взяточничества, ложного внешнего образования; в «Недоросле» впервые выведено на свет и на сцену растлевающее значение крепостного права и его влияние на дворянство, духовно погубленное, выродившееся именно рабством крестьян».

М. Горький, относясь достаточно критически к размерам и характеру дарования Фонвизина, все же признает его громадные заслуги перед русской литературой: «Фонвизиним, — писал он дальше в той же «Истории русской литературы», — начата великолепнейшая и, может быть, наиболее социально плодотворная линия русской литературы — линия обличительно-реалистическая. . . По пути, проложенному Фонвизиним, пойдут такие крупные люди, как Крылов, Грибоедов, Гоголь, Пушкин, Щедрин, Лермонтов, Писемский, Слепцов, Г. Успенский — до Чехова. . .»

Характеризуя направление творчества Фонвизина как обличительно-реалистическое, М. Горький отмечал одну только, правда, важнейшую сторону; мы видим, что в условиях социальной борьбы последней трети XVIII века «Недоросль» представлял не просто обличительное произведение, обращенное против злоупотреблений крепостного права, это была серьезная, продуманная борьба с самодержавием, не с принципом самодержавия как таковым (на этот путь мог в XVIII веке встать

только А. Н. Радищев и, как будет показано ниже, И. А. Крылов), а с самодержавием Екатерины и екатерининского типа. В тогдашних условиях это было чрезвычайно важно и прогрессивно, и здесь уместно напомнить слова Горького из той же «Истории русской литературы»: «Конечно, мы должны признать известную историческую последовательность в развитии идеи, признать тот факт, что человеку не дано законами природы прыгать выше своей головы. Все это так, — но, с другой стороны, мы должны, по мере сил, правильно оценивать организующие свойства той или иной идеи — степень объективизма каждой из них: т. е., иными словами, рассмотреть — выходит ли данная идея за пределы всегда своекорыстной узкой классовой точки зрения, вмещает ли она в себе весь опыт класса в данную эпоху и плюс еще нечто, уже охватывающее интересы всех классов?»

Сатирико-политическое антиекатерининское направление в русской комедии, основанное Фонвизиным, как раз и было реализацией той идеи, которая, говоря словами Горького, представляла «плюс нечто, уже охватывающее интересы всех классов». «Недоросль» потому и имел такое громадное общественное значение (даже без политической проповеди Стародума, почти опускавшейся при постановках комедии на сцене), что пьеса Фонвизина показывала гнилость, аморальность и обреченность крепостнического принципа и поддерживавшего его царизма. Именно эта прогрессивная идея, лежащая в основе пьесы, сделала «Недоросля», по словам Пушкина, «истинно народной комедией».

«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 классической, то есть передовой русской литературы вообще.

VII

Мы отмечали уже выше, что, и помимо Фонвизина, в комедии начала 1780-х годов отразилось это резко критическое отношение к екатерининской современности. Придворный актер И. Я. Соколов, который замечателен тем, что пытался организовать первую «забастовку» среди русских актеров, издает в 1781 году комедию «Судейские именины», в которой обличение взяточничества чиновников тесно переплетается с борьбой с крепостным правом. В том же 1781 году была написана анонимная комедия «Злоумный» (напечатанная лишь в 1787 году); в ней неизвестный автор с исключительной смелостью нападает на екатерининский

фаворитизм, превратившийся в молчаливо признанную «политическую систему».

Таковы были пьесы, писавшиеся одновременно с «Недорослем». После напечатания этой комедии появляется ряд пьес, представляющих в определенном смысле «школу Фонвизина». Это в первую очередь комедия П. А. Кропотова «Фомушка, бабушкин внучек» (1785), в которой герою пьесы, невежественному Фомушке Слюняеву, варианту Митрофана Простакова, противопоставляется умный, образованный и хорошо воспитанный лейтенант Остромыслов. Автор заставляет благородного графа Чистосердова, после нескольких официальных комплиментов «славным узаконениям» Екатерины, подвергнуть суровой критике не частные отклонения в применении законов в екатерининской России, а самую организацию судебного дела. Идея произведения выражена в словах графа: «Правительство думает, что везде все хорошо, а напротив того — дурно» (д. II, явл. 2).

П. А. Кропотков не ограничивается одной только критикой судебных не порядков. Он заставляет графа Чистосердова расспрашивать лейтенанта Остромыслова о политическом устройстве стран, посещенных моряком во время плавания. Последний подробно останавливается на характеристике республиканского строя Голландии, а затем, перечислив другие страны и бегло обрисовав их политическое устройство, завершает свой рассказ характеристикой Турции, как «государства деспотизма или господственного, то есть государь без законов, затем что может всякой час их переменить, не требуя общего совета». Так характеризуя государственное устройство Турции, как государства без гарантированных законами прав граждан, Кропотков наталкивал зрителя и читателя на неизбежное сопоставление с екатерининской Россией, и сатирико-бытовая комедия «Фомушка, бабушкин внучек» естественно оказывалась комедией сатирико-политической, в духе «Недоросля».

Такой же сатирико-политический характер имеет вторая комедия старого соратника Фонвизина, в свое время (в конце 1750-х годов) его наставника по Московскому университету, М. И. Веревкина. Комедия эта носит название «Точь в точь» и была, по указанию автора, написана в 1774 году, по свежим следам изображенных в ней фактов. Это мелодраматическая история одной провинциальной дворянки, попавшей в руки пугачевцев и насильно сделанной женой одного из предводителей пугачевских отрядов. Однако суть пьесы не в этой мелодраматической фабуле, а в строгом, беспощадно правдивом показе абсолютной непригодности провинциальной администрации, ее неспособности, ее хищничества, совершенной дикости и кретинизма провинциальных дворян-помещиков, варварской расправы с умиряемыми

повстанцами. Самое название «Точь в точь» относится не только к точности передачи истории Пульхерии Трусницкой, но и к верности изображения русской провинциальной жизни 1770-х, 1780-х годов. Комедией «Точь в точь» Веревкин по-своему пытается объяснить и пугачевское восстание, и положение России в 1780-е годы.

В большей мере, чем «Точь в точь», примыкают к «школе Фонвизина» А. Д. Копьев, автор «Обращенного мизантропа, или Лебедянской ярмонки» (1794) и В. В. Капнист, которому принадлежит одна из крупнейших русских комедий между «Недорослем» и «Горем от ума» — «Ябеда».

Комедия Копьева, одного из остроумнейших и своеобразнейших русских людей конца XVIII, начала XIX века (1767—1846), даже внешне связана с «Недорослем» Фонвизина: героем пьесы, по крайней мере, по замыслу автора, является знакомый нам по комедии Фонвизина Правдин, ставший «мизантропом» по мере большего знакомства с жизнью и людьми; подлинные герои «Лебедянской ярмонки», помещик Гур Филатач и его семья, оказываются в родстве с Простаковыми, которые доводятся Гуру дядей и теткой, а не раз упоминаемый в пьесе Митрофан — двоюродным братом; няня Митрофана, Еремеевна также фигурирует в комедии Копьева, но уже в качестве профессиональной свахи.

Пьеса Копьева — произведение сложное, противоречивое и очень интересное. В ней борются две тенденции: с одной стороны, реакционная — через всю комедию проводится мысль, что все несчастья людей — и в индивидуальном, и в семейном, и в общественном, и в государственном аспекте — являются следствием неумения правильно использовать «волю», свободу: отсюда рождается и дикое своеволие Гур Филатачей и невежественных буянов, провинциальных сердцеедов Затейкиных, и «губительное своеволие французской нации», свергнувшей монархию, и многое, многое другое.

Но, с другой стороны, Копьев проводит, помимо своей воли, и прогрессивную тенденцию: он, вслед за Фонвизиним, на другом отчасти материале, не поместного, а провинциального дворянства, изображает «злонравие» правящего класса, не умеющего разумно пользоваться «Учреждениями о губерниях» и «Жалованной грамотой российскому дворянству». Копьев показывает, к чему приводит безгранично привилегированное положение дворянства, наталкивает аудиторию на мысль о преступности предоставления Гур Филатачам, Надоедаловым, Затейкиным и прочим членам «благородного корпуса» таких широких прав и возможностей.

Картины быта удаются Копьеву много лучше, чем сентиментально-любовные сцены ««мизантропа» Правдина и Любиньки,

с одной стороны, и княжны и графа, с другой. Образы Гура Филатача, жены его Феклы Тарасовны, недоросля Микеша, «монастырки» Любви, сержантов Затейкина и Простофилина, предводителя дворянства Надоедалова, свахи Еремевны — очень художественны, полны живости, движения, в каждом из них отразилась умная наблюдательность автора, чуткий слух прекрасного знатока и ценителя русского языка, глубокое чувство юмора, местами переходящего в злой сарказм. Сцены, в которых Гур поет свои куплеты или Затейкин угощает княжну и Любинушку апельсинами, по силе комизма можно сравнить с отдельными эпизодами «Недоросля».

Как художник Копьев оказался сильнее, чем как идеолог; его комедия как картина нравов конца XVIII века глубже и поучительнее, критичнее и прогрессивнее, чем ограниченная и ошибочная идея, которую автор искусственно пытался навязать своей пьесе. Копьев создавал свою комедию тогда, когда сентиментализм в России уже упрочился, когда Карамзин закончил издание «Московского журнала» (1791—1792) и когда сентиментальные вкусы становились определяющими. Комедиограф «школы Фонвизина» по основному характеру своего творчества, Копьев попытался сочетать в своей пьесе как фонвизинское, так и карамзинское направления. 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 «жанристика», одним своим сценическим изображением и воплощением являющаяся судом над лежащей в ее основе действительностью. «Лебедянская ярмонка» — произведение умного, скептически настроенного человека, даже 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 Копьев был более скептичен и мало доверял преобразовательной силе литературы. В жизни, считал он, многое случайно, жизнь, в конце концов, скучна, и каждый должен развлекаться как может. Смех — одно из таких средств. Особенно обстоятельно развита Копьевым эта точка зрения во второй его, очень интересной комедии «Что наше, того нам и не надо», предвосхищающей в некотором отношении драмы середины XIX века.

Этот скептицизм и ограниченность политической позиции Копьева привели к тому, что он скоро был забыт, а высокое

сознание писательского долга, соединенное с несравненно большей художественной одаренностью, сохранило за Фонвизиним неумирающую славу.

VIII

Одновременно с «Обращенным мизантропом, или Лебедянской ярмонкой» Копьева писал свою стихотворную комедию поэт державинского круга В. В. Капнист. Завершая начавшуюся еще в 1760-х годах «Подъяческой пирушкой» Аблесимова разработку «судейской темы» в комедийной литературе, Капнист сумел в своей большой пьесе поднять эту тему на высокий политический уровень — это уже не обличение «порока на лицо», а большое и серьезное обобщение, касающееся бюрократического аппарата страны в целом, где «от канцлера до последнего протоколиста все крало и все было продажно» (Пушкин). Используя примененный Фонвизиним в «Бригадире» способ критики судебных плутней в нижних инстанциях, заключающийся в том, что только верховная власть (у Капниста — Сенат) в сила установить справедливость и потому отменяет неправильные решения этих низших инстанций, Капнист пошел, однако, дальше: устами опытного и скептически настроенного, единственного 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».

Очень интересна цензурная история «Ябеды». Капнист намерен был особенно подчеркнуть фальшь Екатерины, с одной стороны, заявлявшей, что в ее царствование искоренено взяточничество и неправосудие, и с другой, хорошо знавшей подлинное положение вещей в стране. Поэтому в четвертом действии комедии Капнист в рукописи, представленной в цензуру, ввел песню Софьи идиллически-панегирического характера:

Со ф и я (*играет и поет*)

Воспоем тьму щедрот
Нашей матери царицы;
Что под свой покров берет
Вдов, убогих и сирот.
От драгой своей десницы
Им она блаженство шлет;

Вкруг блестящей колесницы
Счастье и любовь ведет.
Воспоем тьму щедрот
и пр.

Мы все, как сиротки птицы,
К ней направля наш полет,
Под крылами сей орлицы
Жизнь спасем от непогод.
Воспоем тьму щедрот
и пр.

Как лучом она денницы
Просвещает русский род;
И под кровом багряницы
Воспитывает тьму сирот.
Воспоем тьму щедрот
Нашей матери царицы,
Что под свой покров берет
Вдов, убогих и сирот.

Все судьи
Помути, господь, народ,
Да накормит воевод.

София с арфой поспешно уходит.

После запрещения цензурой этой явно издевательской песни, фальшивый сентиментально-идиллический рефрен которой заглушается пьяным хором подьячих: «Помути, господь, народ, да накормит воевод», Капнист попытался ввести в текст пьесы другую песенку, уже без упоминания «нашей матери царицы». Но была запрещена и эта песенка, начинающаяся словами: «Счастливы кто на все на свете мог без зависти глядеть», рефрен которой: «Счастливы истинно лишь тот, с правдой кто в миру живет», сливается с известным уже нам припевом пьяной подьяческой компании: «Помути, господь, народ, да наркомит воевод». Эти цензурные вмешательства, конечно, нарушили художественный замысел Капниста, ослабили его политически-сатирическую антиклерикальную направленность. В результате этого сохранившаяся в тексте пьесы песенка прокурора Хватайко:

Бери, большой тут нет науки,
Бери, что только можно взять;
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать.

(Все повторяют: Брать, брать, брать!),—

потеряла значительную часть политической остроты своего нагло-обнаженного цинизма, который обретал особенно рази-

тельную силу на фоне прославления «щедрот нашей матери царицы» или восхваления тех, кто, по советам Екатерины в ее сатирическом журнале «Всякая всячина», смотрит на все без зависти и живет в мире со своими соседями.

Однако даже в искаженном цензурой виде «Ябеда» оказалась произведением неслыханной в то время политической смелости. Она касалась одного из важнейших вопросов русской жизни на протяжении многих веков, касалась независимо, свободно и прямо. Эту 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 году 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» Фонвизина и «Ябеда» Капниста получают важное значение».

Через несколько лет Белинский, характеризуя в главных чертах развитие русской комедии, снова коснулся «Ябеды»: «Капнист написал Я б е д у — комедию, замечательную более по цели, нежели по исполнению. От Я б е д ы должно перейти прямо к Г о р е о т у м а, а от него к драматическим опытам Гоголя, потому что все, написанное в эти два промежутка времени, решительно не стоит упоминания».

Белинский ценил не только «цель» комедии Капниста, но и ее объективную роль: «Обратите, например, внимание на лихоимство. Благодаря преобразованиям Петра, у нас не замедлило явиться противоборство этому общему злу. К чести нашей литературы,— в ней в первой возникла эта благородная, благодетельная оппозиция. Муза Сумарокова объявила непримиримую войну подьячим и клеймила лихоимство и казнокрадство печатью позора и отвержения... «Ябеда» Капниста была сильным ударом я б е д е».

Высоко ценя благородную цель и реальное действие «Ябеды», Белинский считал «это произведение незначительным в поэтическом отношении», а несколько раньше еще решительнее говорил о «поэтическом и даже литературном ничтожестве» комедии Капниста. Надо полагать, что в данном случае Белинский не замечал противоречия тому, что он сам же говорил о значении другого русского писателя XVIII века, Сумарокова: «Сумароков был невмеру превознесен современниками и невмеру унижаем нашим временем. Мы находим, что как ни сильно ошибались современники Сумарокова в его гениальности, но они были

к нему справедливее, нежели потомство. Сумароков имел у своих современников огромный успех, а без дарования, воля ваша, нельзя иметь никакого успеха ни в какое время» (курсив мой.— П. Б.).

Нельзя поэтому отказать в талантливости и комедии Капниста. Беда Капниста и слабость комедии заключалась в том, что после «Недоросля», после «Лебедянской ярмонки», после даже «прелестного, по словам Белинского, народного водевиля» аблесимовского «Мельника», произведений с резко выраженными чертами реалистической бытописи, «Ябеда» попыталась сделать шаг в сторону большей схематичности, в сторону классических «характеров» вместо уже ставших привычными типов-обобщений.

Именно эта «старомодность» «Ябеды» и коробила Белинского, ощущавшего внутреннее противоречие содержания и формы в комедии Капниста.

Издана была «Ябеда» не сразу по написании, а только в 1798 году, при Павле I, но вскоре пьеса была снята с репертуара, и почти весь тираж конфискован. Только в начале царствования Александра I была разрешена продажа книги (конфискованные экземпляры полностью были возвращены издателю комедии, актеру А. Крутицкому еще в 1802 году) и около 1805 года возобновились ее представления на сцене.

IX

К 1780-м, 1790-м годам относится комедийное творчество актера, писателя и театрального теоретика П. А. Плавильщикова, автора, вышедшего из купеческой среды. Лучшей его пьесой следует признать комедию «Бобыль» (1790; напечатана в 1792 году), посвященную крестьянской теме. В отличие от своих предшественников-дворян, изображавших крестьянскую жизнь то в форме идиллии («Деревенский праздник» В. И. Майкова, «Матросские шутки» неизвестного, комические оперы Екатерины), то в форме комической оперы с угнетателями-помещиками и приказчиками, угнетенными крепостными и благополучной развязкой (Николев, Княжнин, В. Левшин), Плавильщиков в «Бобыле» показал начало классового расслоения в деревне.

Тема «денег», усердно разрабатывавшаяся в 1760-х, 1770-х годах в дворянской драматургии и в 1780-х в пьесах с купеческой тематикой, развертывается Плавильщиковым в «Бобыле» в среде крепостных крестьян. С одной стороны, в комедии фигурируют крестьянин-богачей Парамон и староста Влас, тоже весьма состоятельный крепостной, а с другой — молодой бедняк, «бобыль» Матвей.

Богатеи Парамон и Влас, жена Парамона, Исавна, черствы, жестоки, алчны, грубы. Сын Парамона, Аксен доведен побоями отца до идиотического состояния. Этой группе противопоставлен умный, деловитый, трудолюбивый бобыль Матвей. В нем нет забитости и приниженности крепостного-горемыки, привыкшего к помывканиям богатых односельчан и господской челяди. Матвей смел, находчив и умеет постоять за себя. Он ненавидит богача Парамона и его сына дурака Аксена; он умеет сильно и нежно любить, страдать, волноваться. «То так! — говорит бобылю староста Влас, — я знаю, ты всему смышлен, да голова-та твоя забеглая! степени-та в тебе нет» (д. III, явл. 2).

Староста не умеет найти точных слов для определения отличительных свойств Матвея и пользуется таким эпитетом, как «забеглый», что означает «своенравный, непокорный», отмечает отсутствие у бобыля «степенности», то есть наличие быстрых и резких реакций на внешние воздействия.

Плавильщиков, писатель из купцов, человек очень умеренных политических убеждений, не делает, — что и понятно, — Матвея революционером, борцом с крепостным строем. Бобыль с очень теплым чувством говорит о старой барыне и ни разу не выступает против своего подневольного состояния.

Однако важно то, что 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. Матвей подкупает чистотой своих чувств, открытостью своего порывистого, но честного характера; он человек с достоинствами и не без недостатков, но он внутренне благороден и привлекателен. Егерь Хватов — 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.

Противопоставление «холопа» «бобылю» имеет у Плавильщикова сознательный характер. В диалоге Матвея и Хватова (д. II, явл. 7) автор развивает теорию целесообразности сложившегося порядка, при котором и дворяне, и крестьяне — все на месте; лишними являются только «холопья». Матвей считает, что «первые-та люди у барина» — крестьяне: они ему и хлеб достают, и деньги дают, и государеву подать платят, «холопья» — «дармоеды». «Крестьянин-та, — говорит Матвей, — не для того работает, что велят, а для того, что надобно».

В приведенных рассуждениях Матвея следует различать две тенденции: то, что бобыль говорит о роли крестьян в жизни дворянского государства, и то, что в апологетическом тоне ска-

зано о целесообразности социального строя в дворянско-помещичьей империи. Вторая группа рассуждений Матвея не представляет интереса, так как это не больше, чем повторение взглядов самого Плавильщикова, высказывавшихся им и ранее, и позднее, и в особенности в статье «Мир», посвященной заключенному в Яссах миру с Турцией (журнал «Зритель», 1791). Напротив, первая часть рассуждений Матвея, в которых бобыль осознает значение труда крепостного, очень важна, так как здесь отразились воззрения крепостных накануне нового подъема крестьянских волнений, которыми ознаменовалась вторая половина 1790-х годов. Взгляды, которые выражает Матвей, могли бы быть чреватые серьезными последствиями, если бы бобыль понял, что «наш брат, рабочий человек», как он говорит, кормит не только «дармоедов-холопей», но и дармоедов-помещиков. Плавильщиков, по своим умеренным воззрениям, не мог и не захотел бы, если бы мог, изобразить дальнейшее прояснение воззрений бобыля.

Но и то, что дал Плавильщиков в своей комедии, было очень существенно. В «Бобыле» впервые в русской комедии 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.

Еще важнее то, что Плавильщиков показал, что растет сознательность деревенских бедняков, что в крестьянской крепостной среде есть люди с «забеглой головой», с зачатками социального критицизма, с чувством собственного достоинства. Это уже не были идиллические «пейзаны» из комических опер Екатерины или тупые «мужички», на каждом шагу растерянно твердившие «тово-воно».

Комедия Плавильщикова интересна и как известный шаг в разрушении классических требований и в уступке укреплявшемуся в это время сентиментализму. В параллель к карамзинскому «и крестьянки любить умеют», в «Бобыле» Плавильщикова мы находим следующее. Егерь Хватов, рассказывая невесте бобыля, Анюте, что Матвей якобы обратился к барину с просьбой дать ему разрешение на женитьбу, прибавляет: «Только барин долго смеялся, глядя на этого Матюху. Тыфу, пропасть какая! мужик в сером кафтане, как будто путный человек, знает любовь». Анюта в ответ на это сентенциозно говорит: «У мужика такое же сердце, как у барина» (д. IV, явл. 5).

Плавильщиков не стоял на позициях угнетенной крепостной массы, и не нужно поэтому преувеличивать субъективной его радикальности в «Бобыле». Объективно же комедия «Бобыль» являлась фактом, положительно характеризующим развитие

сознательности русской крепостной массы и несомненный рост передовой русской литературы, в частности драматической.

Важен «Бобыль» и тем, что проблему «русских характеров», выдвинутую народным театром и теоретически поставленную Лукиным, Плавильщиков углубил в этой комедии (как и в своих теоретических работах) и тем самым еще шире раздвинул социальный охват русской реалистической комедии.

Х

Среди прогрессивных комедиографов 1790-х годов следует поставить А. И. Клушина (1763—1804). Человек без систематического образования, но одаренный блестящими способностями, Клушин путем самостоятельного чтения и общения с передовыми писателями тех лет, вольтерьянцем И. Г. Рахманиновым, И. А. Крыловым, И. А. Дмитриевским, П. А. Плавильщиковым, приобрел основательную литературную и философскую подготовку и усвоил прогрессивные взгляды. Особенно сблизился Клушин с Крыловым. Его литературная деятельность началась с 1790 года и проявлялась в самых разнообразных формах: он писал и стихи, и сатирические статьи в прозе, выступал с рецензиями на литературные и театральные произведения.

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» вызвала обстоятельную рецензию Крылова, в которой дан благожелательный, но справедливый разбор пьесы Клушина.

«Смех и горе» — комедия остро политическая. Буквально с первых стихов начинает звучать резко сатирический тон и не ослабевает на всем протяжении пьесы.

Кроме общих пессимистических оценок современности, в «Смехе и горе» находится множество выпадов против знати, против придворных и, повидимому, против Екатерины.

Большая часть нападок на знатных господ связывается в клушинской комедии с образом придворного щеголя Ветрона.

Так, Ветрон просит мнимого философа-пессимиста Плаксина без робости, без пристрастия и не греша в красках описать его:

Плаксин

Вы с ног до головы похожи на машину,
Котора действует через свою пружину.
Когда ту заведут, лепечет и визжит,

И фронт теперешней так точно говорит.
 Поспешно с стороны кидаясь на другую,
 Найдёт ли мать, отца, сестру иль дорогую
 Bon jour, monsieur! madame!.. ma chère!.. comment vous va?
 Дрягает, корчится, французски врет слова,
 А русского совсем почти не понимает.—
 То ногу дернет так, то рожицу кривляет,
 То прибоченится, то песню запоем,
 То вдруг с презрением глаза на всех ведёт.
 Науки, ум его — в жаботах и манжетах;
 Неустрашимой дух — в рисованных жилетах,
 А сведеньи — болтать пыль, вздор без головы.—
 Кто это, спросите? все франты таковы.

Х о х о т а л к

Прибавь, что глупости одне их занимают,
 Что гонят здравой ум, а должность презирают,
 Что мода — идол их; французы — божество,
 Что фронт премелкое на свете существо.

(Д. III, явл. 5).

Как ни злы эти характеристики Ветрона, «родившегося при дворе» (д. I, явл. 1), они отступают далеко на задний план перед одним, но крайне показательным стихом в этой комедии. Пламен, любовник 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 опиской и заменил бы словом «притворный». Но в тексте «Смеха и горя» напечатано совершенно точно: «придворный», и этим сказано очень много.

В этой связи интересны два маленьких диалога Ветрона и Старовека.

Ветрон. Политика нужна, ум тонкий и проворство.
 Старовек. Политика, сударь, бездельство!
 Ветрон. Да, притворство.

(Д. IV, явл. 7).

И чуть ниже:

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 те вопросы, которые связаны в комедии Клушина с образом Ветрона.

Большой удачей Клушина Крылов считает образ Вздоровой: «Вздорова есть также прекрасный характер,— и что еще более,— что всегда действующий. Автор, кажется, не желая, сделал из нее героя поэмы, потому что в ней одной более действия, нежели слов. По сему лицу, кажется, лъзя 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. Близкий к Клушину Крылов, конечно, знал суть замысла пьесы, и если он говорит, что автор сделал из Вздоровой «героя поэмы», то таково и было намерение Клушина.

Сказать прямо, что в лице этого персонажа Клушин изобразил Екатерину, было бы неверно, но что автор придал этому образу отдельные черты, напоминавшие Екатерину, несомненно. Здесь и самомнение, и жажда власти («Нет лутче ничего, как управлять другими!»), и притворство («Без строгости — престрогой притворяться»), и разврат («Без воздержания — воздержною казаться»), и преклонный возраст, и гнусные методы привлеченья фаворитов:

Да, нынече любовь за деньги лишь бывает.

Лишь молотом ударь старушка золотым,

Вмиг голову вскружит красавцам молодым.

Появится любовь, преданность, нежность,

И деньги придадут приятные нам краски.

(Д. III, явл. 1).

Все это делает понятным намеки Крылова в характеристике образа Вздоровой, и его слова, что это «характер всегда действующий» и что в изображении Вздоровой соединена сатира с действием, уточняют наши догадки.

Ветрон и Вздорова, с одной стороны, «мнимые философы» Хохоталкин и Плаксин, с другой, образуют «сатирическую

партитуру» пьесы, в которой прочие персонажи, за исключением, пожалуй, резонирующего Старовека, осуществляют обычную комедийную интригу. И как раз не в замысловатой развязке, которую так выдвигал в своей рецензии Крылов, и не в интриге пьесы, а именно в сатирической направленности ее состояло достоинство «Смеха и горя». Автор средствами «философской» комедии хотел дать резко сатирическую картину русского общества начиная с Екатерины и придворного дворянства и кончая рядовыми столичными жителями-дворянами. Лучшее всего идейные побуждения Клушина при создании «Смеха и горя» выразились в следующем месте пьесы:

Плаксин. Смеяться над людьми, поверьте мне, грешно.

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).

Нам кажется, что в двух последних стихах предвосхищается социальный сарказм бессмертной грибоедовской комедии, с которой «Смех и горе» роднит общая жанровая линия — линия политической комедии.

Крылов в своей рецензии свидетельствует, что «редкое сочинение принималось с таким успехом». 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» пьесок, со сцены Российского театра зазвучали серьезные, злые слова о подлинной русской действительности, и эти слова нашли живейший отклик в демократической части зрительного зала. От этой части публики и выступали и Крылов, и Клушин, являвшиеся продолжателями дела Фонвизина, создателя лучшей русской политической комедии XVIII века.

Вторая комедия Клушина «Алхимист» (1793), также имевшая большой успех у современников, не была до настоящего времени опубликована. Крылов посвятил этой пьесе Клушина рецензию, в которой отмечал, что «сей род комедий не иное что есть, как забавная шутка, освобожденная от всех строгих правил театра и самого вероподобия», что «Алхимист» «состоит в одних разговорах».

По своей композиции «Алхимист» напоминает «Щепетильника» Лукина: в обеих комедиях нет обычной интриги, обе представляют сатирическую галерею современных типов, порою

портретов (Самохвалов, Верьхоглядов в «Щепетильнике», Ветхо-красова, 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 два актера, из которых второй играет семь ролей: ротмистра Рубакина, грубого и хвастливого вояку, плута-слугу Криспина, лгуна и краснбая, глупого дворянина Разгильдяева, престарелую кокетку Ветхокрасову, во что бы то ни стало желающую быть любимой молодыми «красавчиками», горько жалующегося на свое унижительное положение в дворянском государстве талантливого живописца Сгорепьянова и, наконец, — Здравомыслова, друга «алхимиста» Вскипятилина. 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 «Смеху и горю», «Алхимист» сумел затронуть живые вопросы современности; в забавной и далекой по несложному сюжету от политики пьесе Клушин поставил ряд серьезных проблем общественной жизни и довольно прозрачно показал 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.

Так, появление на сцене пройди-света Криспина позволяет Клушину коснуться вопроса о космополитизме и «безнациональности» многих его соотечественников-современников.

Вскипятилин. Но что вы? Русской? или...

Криспин. Я сын целого света; дом мой — север, восток, юг и запад, а родина в России.

Вскипятилин. В России?

Криспин. Да, сударь.

(Явл. 4).

Интересно, что это место Крылов счел нужным привести в своей рецензии на «Алхимиста»; очевидно, в концепции Клушина оно было существенно.

Очень важна сцена, посвященная Ветхокрасовой, которая, подобно Вздоровой из «Смеха и горя», любит «молодчиков». В образе Ветхокрасовой эта омерзительная черта еще более

сгущена и подчеркнута. Явны намеки на престарелую Екатерину, которой в это время шел уже шестьдесят четвертый год и которая как раз в начале 1793 года сменила фаворита двадцатипятилетнего Платона Зубова на его двадцатидвухлетнего брата, «красавчика» Валериана.

Большую часть «Алхимиста» занимает сцена с талантливым неудачником, художником Сгорепьяновым, в лице которого изображен известный гравер Г. И. Скородумов (1755—1792); Скородумов под фамилией Трудолюбов был описан Крыловым в «Почте духов» в 1789 году (письмо XI). Здесь Трудолюбов — Скородумов, жалуясь на свое тяжелое положение, говорил: «Сие меня столько опечалило, 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». Но если молодой Крылов касался вопроса о Скородумове, как вопроса о возмутительном отношении к отечественным талантам, то Клушин, продолжая эту линию, расширяет проблему до вопроса о недопустимости «покровительства» художникам со стороны невежественных и тщеславных вельмож.

Вскипятилин намекает Сгорепьянову, что тот мог бы «найти людей, которые бы» ему «помогли».

Сгорепьянов (с горячностью). Что! Искать покровителей художнику? Ах! Это у меня сердце рвет! Не думал я, чтобы ты разумел меня подлым человеком. Пусть ищет тот покровительства, который без него жить не может. Достойного человека покровители — его достоинства.

(Явл. 9).

Шестикратное переодевание Здравомыслова давало Клушину широкую возможность вводить сатирический элемент в свою пьесу. Подтверждением этого являются следующие слова 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 Вскипятилина, что бы, кажется, в виду должен был иметь автор — комедия же вообще наполнена остроты и соли».

Подобно «Смеху и горю», и «Алхимист» своей политической сатирой производил впечатление на зрителей того времени: «Алхимист»... принят с рукоплесканиями,— заканчивает свою рецензию Крылов,— и не часто можно видеть в театре такого стечения публики».

В годы общения с Крыловым Клушин был настроен прогрессивно и воинственно; как раз в 1793 году с особой интенсивностью Клушин печатался в «Санкт-Петербургском Меркурии»,

издававшемся им, совместно с Крыловым, и здесь Клушин проявил свои передовые взгляды; его рукописные «Сатирические, философические и аллегорические сны» были причиною обыска, устроенного полицией в 1792 году в типографии «И. Крылова с товарищи» и в комнате самого Клушина, а представленные им по этому поводу объяснения свидетельствуют о том, что в данном произведении с сочувствием изображались революционные события во Франции. И хотя позднее Клушин отошел от своих передовых позиций начала 1790-х годов, но в это время он безусловно должен быть причислен к группе передовых писателей эпохи.

Обращает на себя внимание все-таки то обстоятельство, что ни в «Смеке и горе», ни в «Алхимисте», насколько можно судить по существующим материалам, ни в какой форме не затрагивалось положение крепостного крестьянства; впрочем, и в своих журнальных выступлениях Клушин почти не касался этого вопроса. Это уклонение Клушина от рассмотрения вопроса о крепостном праве наводит на мысль о том, что, в отличие от Крылова, он был ближе к либералу Княжнину и, подобно последнему, был в политическом отношении радикальнее, чем в отношении социальном. Вообще следует помнить, что отношение к крестьянской массе и ее положению в дворянско-крепостническом государстве служило важным признаком, разделявшим в XVIII веке (и позднее) писателей-демократов и писателей-либералов.

Дальнейшее политическое развитие Клушина явилось закономерным итогом указанного выше противоречия между его социальной и политической позицией.

XI

В самом конце XVIII века была написана одна из наиболее важных пьес в истории русской комедии этого столетия, — именно «шутно-трагедия» И. А. Крылова «Трумф» («Подшипа»). В этой комедии прежняя сатирико-политическая линия, представленная именами Фонвизина, Капниста, Кропотова и др., получила наибольшее выражение и логическое завершение; в «Трумфе» русская прогрессивная мысль, опираясь на традиции народного театра, на осмеивающие царей «кумедии», показала, что она не приемлет вообще монархического принципа, ни в форме допетровских московских царей — Вакул, ни в форме немецких принцев — Трумфов.

В то же время эта глумливая пародия на классические трагедии была одним из сильнейших ударов упрочивавшегося рус-

ского демократического реализма по отжившим, но еще цепким пережиткам реакционно-дворянской эстетики середины XVIII века.

К «Трумфу» долгое время относились только как к «гениальной шалости». В старой литературе о «Трумфе» установились взгляды на нее: а) как на пьесу, являющуюся сатирой на режим Павла I, и б) как на «чистую» пародию на классические трагедии.

В советском литературоведении установилась преимущественно первая точка зрения, и в «Трумфе» видят политическую сатиру на Павла I и его гатчинское окружение; попутно говорят и о пародии на классические трагедии.

Однако эта точка зрения на «шуту-трагедию» Крылова недостаточна, она не полностью раскрывает «карикатурно-гениальный» характер этого произведения. Если бы «Трумф» был только сатирой на Павла I, значение его было бы временным и исторически-ограниченным, крыловская пьеса утратила бы свой смысл вместе с падением гатчинского режима Павла I. А успех ее приходится именно на время после Павла I, ее широко распространяли в списках декабристы; исключительный интерес к «Трумфу» проявился в советское время.

Гениальность «шуту-трагедии» Крылова заключалась именно в том, что она была сатирой на самый принцип монархизма, на монархизм вообще. То, к чему с более глубоким философским подходом пришел в течение 1780-х годов А. Н. Радищев, Крылов, писатель, идейно в то время очень близкий к Радищеву, выразил в форме «шуту-трагедии», в форме гениальной сатиры на монархический принцип вообще.

А сила этой гениальности состояла в том, что для этой передовой в то время идеи Крылов нашел изумительно удачную форму — сочетание принципов народного театра, народных «игрищ» с «пустой формой» классической трагедии. Здесь важно особенно подчеркнуть, что, как и Лукин, Крылов обратился к п р и н ц и п а м, а не п р и е м а м народного театра, хотя и эта сторона «игрищ» оказала известное влияние на «Трумфа».

Современному советскому читателю, если он предварительно не введен в суть дела, «Трумф» может даже не понравиться; кое-кому может показаться слишком карикатурным сюжет «шуту-трагедии», не отвечающий привычным у нас требованиям эстетики комического; некоторые подробности пьесы могут представиться преувеличенно натуралистическими. Может даже возникнуть вопрос, почему все это так нравилось людям с несомненным литературным вкусом, как Пушкин, Грибоедов и др.

Ответ может быть дан такой.

Крылов определил жанр «Трумфа» как «шуту-трагедию».

В поэтике так называемого классицизма такого жанра нет; в более старой, «школьной» поэтике есть жанр комедо-трагедии, близкий, но все же не совпадающий с жанром «шутро-трагедии». Ближе всего подходит «шутро-трагедия» к жанру пародий на трагедии. В русской 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 скомпанирует
Такой оригинал!
Тут вижу я с Чернавкой
Подщипа слезы льет;
Здесь князь дрожит под лавкой,
Там дремлет весь совет;
В трагическом смятении
Пленные цари,
Забыв войну, сраженьи,
Играют в кубари.

В первых строках приведенного нами отрывка дано очень существенное указание: котурны и кинжал Мельпомены (то есть музы трагедии) Крылов дал игривой Талии (музе комедии). Иными словами, весь этот смехотворный текст надо читать «трагически», то есть так, как читали в XVIII веке трагедии, подчеркнуто выделяя все звуки, патетически, повышенным голосом, напирая на «о» («окая»). Поэтому обыкновенное «реалистическое» чтение совершенно лишает «Трумфа» одной из основных черт крыловского замысла.

«Высокое» произношение употреблялось, как известно, только в трагедии. Применение его к тексту «Трумфа» сразу создавало в представлении слушателей XVIII и начала XIX века 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, «шутро-трагедия» Крылова лишала самодержавие сего наружного ореола и в то же время заставляла трагедию

утрачивать свое «возвышенное» начало, 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: русских персонажей и персонажей немецких. Ко второй группе принадлежит один только Трумф, за которым современники видели множество реальных немцев в павловской России; к первой — все остальные. И та, и другая группа представлена в сказочно-гротескном освещении, соответственно тому, как изображается все это в народном театре, в «Комедии о царе Максимилиане и его непокорном сыне Одольфе», в «игрищах» вроде «Царя Соломона и маршалки» и т. п. «Шуто-трагедия» Крылова пронизана сатирическим духом народных сказок, с их трактовкой царя как злого, глупого и капризного человека, дающего подурочки сформулированные задачи, из злости и зависти совершающего глупые поступки.

Говоря о связи «Трумфа» с традициями народного театра, народных «игрищ», так презиравшихся Сумароковым и пренебрегавшихся его последователями, а также вождями 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». Но это усвоение Крыловым эстетических принципов народного театра происходило, конечно, не натуралистически, а было углублено и претворено в соответствии с его общей реалистической позицией.

Но, помимо этой общей традиции народно-сатирического театра, в «Трумфе» можно найти отдельные элементы, более тесно связывающие эту пьесу с народными «игрищами». Так, в «игрище» «Царь Соломон и маршалка» дерзкий шут-маршалка крайне невежливо поступает с сидящим на троне царем. В параллель этому можно привести следующие слова царя Вакулы из речи его в совете бояр:

Ну, вот, бояре, в чем все дело:

Нас семя вражье здесь немчинско одолело;
Вить, 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, 7).

В параллель к мотивам жестокости и бессердечия царя в «Комедии о царе Максимилиане» можно привести 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 больнее...

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 доныне забавлялся,
А, знашь, теперь хоть кинь. Ну, так бы разорвался.

(Д. II, явл. 1).

Близко сюда подходит еще следующее место:

Подщипа

Какою новою грозит нам рок бедой?
Не новою ль злодей идет на нас войной?

Вакула

Вот вздор бы, слышь, какой! На то вить есть солдаты!
Пускай бы и дрались они себе из платы.

(Д. II, явл. 1).

В сатирических народных сказках часто осмеивается жадность и скупость царей; нашло это свое отражение и в «Комедии о царе Максимилиане» в сцене со стариком-гробocopателем, 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».

В параллель этому можно в «Трумфе» указать место, 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, именинник,
Так мне подарками тут с рубль перепадет.

(Д. II, явл. 2).

В духе народной сатиры звучит строка из ответной реплики Дурдурана:

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», которую можно назвать народно-сатирической. С нею тесно переплетается литературно-пародийная, которая проходит буквально через все произведение с первых же стихов. Создается пародийность опять-таки не в плане конкретного осмеяния какой-либо одной определенной трагедии, а, так сказать, трагедии вообще, жанра «трагедии». Традиционной трагедийной сюжетной схеме (тиран требует любви героини, которая связана узами любви с героическим возлюбленным) Крылов придал в «Поддипе» пародийный характер тем, что смешон «тиран», смешна «героиня», смешон «героический любовник», который оказывается ни «героическим», ни «любовником».

Далее, пародийность осуществляется тем, что при «трагическом» чтении «Трумфа» первая половина большей части стихов звучит серьезно, а вторая, при сохранении прежнего характера чтения, переводит все в комический план. Иногда этот же принцип осуществляется не на полустилишках, а на последовательных стихах. Приведем для образца начало крыловской «шутотрагедии»:

Чернавка

Престанете ль, княжна, крушиться столько вы
И молодость губить?

Подшип

Увы! Увы!! Увы!!!

Чернавка

Ах, сжаьтесь над собой! И так уж вы, к
И с горя в неглиже, одеты, как чумичка...
Склонитесь, наконец, меня, княжна, послушать:
Извольте вы хотя телячью ножку скусать.

(Д. I, явл. 1).

На тех же противопоставлениях серьезного начала и комического разрешения стиха или двустипа построена тирада Подшип, вспоминающей о любви князя Слюня:

Подшип

А бедный князь Слюняй, с его жестокой страстью,
Колико поражен такою стал напастью!
Увы! из детских я к нему привыкла лет,
И с ним заветного у нас друг другу нет.
Как вспомнить я могу без слез его все ласк
Щипки, пинки, рывки и самые потаски!
Делили все мы с ним забавы меж собой:
Катанья в масляну, качели о святой;
Друг без друга, увы! мы в жмурки не играли
И вместе огурцы по огородам крали..
А ныне, ах! за весь его любовный жар
Готовится ему несносный столь удар.

(Д. I, явл. 1).

Особенно резко этот принцип «противопоставления полустиший» обнаруживается в последних стихах Подшип во втором явлении первого действия. Гофмаршал Дурдурман возвещает Подшипу о том, что сегодня же она пойдет под венец с Трумфом.

Подшип

Не сон ли это все? — Не брежу ль я?

Чернавка

Ах, нет!

Но укрепишь, княжна! се твой жених грядет!

Подшип (вставши).

О царский сан! Ты мне противней горькой редьки!
Почто, увы! не дочь конюшего я Федьки!

(Д. I, явл. 2).

Столь же комично-пародийно звучат гневные реплики Подщипы: первая, обращенная к Трумфу, угрожающему царевне сделать ее своей прачкой:

Подщипа

Тиран! не утратишь ты сердце тем мое:
В моем несчастье мне сноснее мыть белье,
Когда бы только князь Слюняй носил мне воду,
Чем быть супругою столь скверному уроду.

(Д. I, явл. 3).

Вторая реплика обращена к Слюняю, отказывающему Подщипе броситься с нею в пруд.

Подщипа

Жестокий! робостью ты бед моих не множь!
Ну, хочешь ли: вот я украла в кухне нож...
Зарежемся!.. мы тем от бед себя избавим,
И наши имена навек с тобой прославим!

(Д. I, явл. 5).

Одновременно с принципом «противоставления полустиший» (или стихов) Крылов с теми же пародийными целями применяет в «Трумфе» то, что решительно было запрещено стилистическими наставлениями Ломоносова, непререкаемого авторитета в этих вопросах, и полустолетней практикой русской «высокой» поэзии,— смешение просторечия со славянским языком. Характеризуя особенности «среднего штиля», которым, по указанию Ломоносова, должны быть написаны трагедии, он замечал: «И словом, в сем штиле должно наблюдать всевозможную равность, которая особливо тем теряется, когда речение славенское положено будет подле российского простонародного». В «Подщипе» нарушение этого основного стилистического требования встречается чуть ли не на каждом шагу. Приведем наиболее яркие примеры:

Подщипа

Ломает грусть меня, как агнца лютый зверь.

(Д. I, явл. 1).

Чернавка

Не спорю, что его [Слюняя] опасно то здоровью:
Как резом в животе, он мучится любовью;
Но если спасть должна ты царство и отца,
Княжна! поступком сим ты все пленишь сердца,
И скажут все, что ты героев всех не ниже.

Подшип

Да, да, рассказывай: рубашка к телу ближе.

(Д. I, 1).

Дурдур (кланяясь низко).

Княжна! родительский узнай к тебе приказ

И будь готова ты венчаться через час.

Подшип

Что слышу! Ой, умру!.. ой, тошно!.. живот!

(Упадает в кресло.)

(Д. I, явл. 2).

И в царя Вакуле, и в немецком принце Трумфе Крылов едко, саркастически осмелял российское самодержавие в двух его вариантах: в допетровском, старомосковском виде, в лице царя Вакулы, и в императорском, петербургско-гатчинском, в образе Трумфа. И та, и другая карикатура получилась убийственно меткой и не менее убийственно злой. В русской драматической литературе XVIII века это наиболее острая, сильная и неотразимая сатира на монархию и на монархический принцип.

Конечно, можно утверждать, что в гениальном объединении начал народной сатиры с литературно-театральной пародией, примененном Крыловым, проявилось все своеобразие его творческой природы, его личности, его поэтической смелости. Все это будет верно, но будет верно лишь отчасти. Нельзя отрицать двух моментов.

Во-первых, в сатирической струе «Трумфа» отразилась народная ненависть к самодержавию, существовавшая бок-о-бок с верой в «доброе царя» и проявлявшаяся в сатирических сказках о злых и глупых царях, отразилась та крестьянская революционность, которая за несколько лет до того вызвала крестьянские волнения 1796—1797 гг.; волнения эти хотя и не имели антимонархического характера, но все же они были проявлениями крестьянского недовольства феодальным строем.

Во-вторых, сила крыловской памфлетной «шутотрагедии» заключалась в том, что как писатель истинно народный он обратился к истокам театра — к народному театру, к народным игрищам.

XII

Русская комедия второй половины XVIII века, начиная с Сумарокова и кончая Крыловым, была живым и ярким проявлением общественной жизни, она в специфических формах

жанра отражала классовую (на первых порах — внутриклассовую) борьбу, имевшую место в русской действительности.

С первых шагов своего существования литературная русская комедия приобрела сатирический характер, стала комедией-сатирой, обращавшей свое острие против различных общественных пороков, против отрицательных сторон русской жизни, не останавливаясь даже перед критикой самодержцев и осмеянием их.

Н. А. Добролюбов, довольно сурово относившийся к русской литературе XVIII века, делал исключение именно для 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...» Из цензурных соображений Добролюбов словами «самые высочайшие классы» прикрывал мысль о том, что русская комедия нападала на Екатерину и ее придворных. Добролюбов особенно подчеркивал «сильную, настойчивую борьбу с главнейшими недостатками эпохи». Эта черта русской комедии представлялась Добролюбову тем более ценной, что литература тогда, по его словам, «сама еще едва выходила из пеленок». «Ход нашей комедии, — писал он о комедии XVIII века, — 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» Ефимьева¹, «Несчастье от кареты» Княжнина и т. п.».

В этой неизменной близости к явлениям и вопросам общественно-политической жизни страны, в этом настойчивом стремлении представить эти явления на суд зрителей и читателей и дать им собственное объяснение заключается одна из важнейших сторон развития русской комедии XVIII века. Все это придавало комедии характер публицистичности, а лучшие комедии становились явлениями политической сатиры. И «важнейшие» комедии, и передовая так называемая «массовая» комедия являлись в своей совокупности большой политической силой, боровшейся с самодержавием, с феодально-крепостническим строем, с дворянско-бюрократической монархией XVIII века. Враждебное отношение екатерининского правительства к русской комедии тех лет свидетельствует о серьезной политической роли, какую она играла во второй половине XVIII века.

Литературная русская комедия могла стать и стала серьезным

¹ Комедия Ефимьева «Вояжер» не была напечатана: местонахождение рукописи, по которой Добролюбов знакомился с этой пьесой, нам неизвестно.

явлением, вышедшим за пределы классово-дворянских интересов, только в результате обращения передовых писателей начала 1760-х годов к народному театру, к презиравшимся дворянскими драматургами народным «игрищам». Именно из них почерпнут был Лукиным, а вслед за ним и другими комедиографами 1760-х годов интерес к «русским характерам», понимаемым в плане социально-политическом, а не психологическом, и усвоено внимательное отношение к живому, сильному и образному народному языку. От Лукина и до «Трумфа» Крылова идет одна непрерывная линия — опора на народный театр. Именно эта часть русских писателей представляла демократическое, прогрессивное направление в русской культуре XVIII века.

Народный театр влиял на литературную комедию не внешне, не формально. Зависимость русской комедии от народного театра гораздо глубже, органичнее и многообразнее, чем это может показаться на первый взгляд. Западноевропейская комедия, с которой русские комедиографы были знакомы и по постановкам в придворных и публичных театрах, и еще больше по книгам, была в основной своей массе комедией условной, «классической». Народный театр противопоставлял этой условности свой здоровый и ясный реализм, который можно назвать «народно-бытовым».

Первое и существеннейшее воздействие народного театра, «игрищ», на литературную комедию XVIII века заключалось в том, что в лучших произведениях этого жанра, в передовых комедиях реалистическая струя преобладает над условной, «классической». Из всех жанров русской литературы XVIII века комедия в наибольшей мере стала жанром реалистическим в результате того, что она явилась одним из актуальнейших способов общественной борьбы и что она черпала силу из принципов народного театра.

Положительное влияние народного театра на комедию XVIII века сказалось также и в вопросе о литературном языке этого жанра. 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, и в то же время талантливые и просто способные литераторы вкладывали в развитие литературного языка также и собственные усилия и достижения.

Внимательное изучение материала приводит к выводу о совершенной несостоятельности утверждений о «подражательности» русской комедии XVIII века. Сила русской комедии XVIII века — в ее связи с народной жизнью, в ее смелом обращении к большим сторонам народной жизни. Оригинальность ее —

в ее социально-сатирическом бытовом реализме, в том, что она отражала стихийно-революционные настроения русского крепостного крестьянства. Этим она самобытна, этим она самостоятельна, этого она нигде не заимствовала, и смешно поэтому говорить о ее «подражательности».

Русская комедия XVIII века представляет одну из самых ценных и плодотворных страниц в развитии русской литературы XVIII века, один из важных этапов в развитии реализма в русской драматургии и в русском театре.

П. БЕРКОВ