

РУССКИЕ ДРАМАТУРГИ

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ
О Ч Е Р К И

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
"ИСКУССТВО"
МОСКВА 1950 ЛЕНИНГРАД

П. Н. БЕРКОВ

ВЛАДИМИР ИГНАТЬЕВИЧ
ЛУКИН

1737 - 1794

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
“ИСКУССТВО”
МОСКВА 1950 ЛЕНИНГРАД

Литературная судьба В. И. Лукина сложилась своеобразно и несчастливо: вступив на литературное поприще в самом начале 1760-х годов, он вскоре же определяется как новатор в области русской драматургии, вооружает против себя почти всех современных ему писателей-дворян и после этого не рискует уже печататься под своей фамилией, а во второй половине 1770-х годов литературная деятельность Лукина и вовсе прекращается.

Произведения Лукина и сам он были надолго забыты: Пушкин, при всей его огромной осведомленности в истории литературы XVIII в., ни разу не упоминает о Лукине; у Белинского имя Лукина встречается один только раз — в рецензии на «Записки С. А. Порошина», и то в цитате из этих же «Записок». Такое же беглое упоминание о Лукине находим мы и у Чер-

нышевского (в «Заметках о книгах» в январском номере «Современника» 1857 г.). Совсем не упоминает о Лукине Добролюбов.

Однако именно с Чернышевским связан поворот в отношении к Лукину. Еще в студенческие годы Чернышевский приобрел сочинения Лукина. Позднее, вероятно, не без его рекомендации, его двоюродный брат А. Н. Пыпин избрал темой своей «студенческой диссертации» (1853) историю русской комедии XVIII в., где специальное внимание было уделено творчеству Лукина. В 1853 г. выдержки из работы Пыпина были напечатаны в «Отечественных записках», и Чернышевский искренно радовался успеху статьи своего двоюродного брата.

Находившийся под влиянием идей Чернышевского и Добролюбова, П. А. Ефремов приступил в середине 1860-х годов к изданию произведений крупных русских писателей XVIII в. — Кантемира, Фонвизина, В. Майкова. В этой серии он издал и «Сочинения и переводы» В. И. Лукина со вступительной статьей Пыпина и со своими примечаниями. С этого времени личность и творчество Лукина стали привлекать больше внимания со стороны литературоведов и историков театра.

Однако только в советское время выяснилось большое и серьезное значение Лукина в истории русской культуры XVIII в., только марксистско-ленинское литературоведение показало в подлинном свете сущность деятельности Лукина и его прогрессивную роль в развитии русского театра и литературы.

I

Владимир Игнатьевич Лукин родился в Петербурге 8 июля 1737 г., в семье придворного лакея. За долголетнюю службу придворные служители при Елизавете получали право, не будучи дворянами, приобретать деревни и крепостных. В самом начале 1760-х годов Игнатию Лукину принадлежало 60 душ крестьян; помещиком он все же не был, и вскоре, вероятно, вынужден был продать свое имение, так что В. И. Лукин мог с полным правом писать в 1765 г.: «Я, не имея деревень, с крестьянами живал мало и редко с ними разговаривал».

Не будучи дворянином, В. И. Лукин не мог получить образования в петербургском Сухопутном шляхетном корпусе, в котором получило образование большинство дворянских писателей второй четверти XVIII в. В 1765 г. в комедии Лукина

«Щепетильник» одно из действующих лиц пьесы говорит о главном герое произведения: «Отец Щепетильников был офицер * и, хотя жил в бедности, однако сына своего так воспитал, как и дворяне редко воспитываются, и, терпя нужду, обучил его языкам и другим наукам в такое время, когда государевых училищ для недворян еще не было» (явл. 1). Слова эти имеют несомненно автобиографический характер: действительно, Лукин хорошо владел французским языком, знал латынь и немецкий и был, как видно по его произведениям, хорошо образованным по тому времени человеком.

В отличие от дворянских детей, выходивших из корпуса сразу же офицерами в гвардию или, в худшем случае, в армию, Лукин с пятнадцатилетнего возраста поступил на службу в Сенат, в Департамент герольдии, на очень мелкую должность «копейиста», то есть переписчика. Через четыре года «в ранге полевого [армейского] сержанта» Лукин перешел на такую же должность в лейб-кампанию, то есть в особо привилегированную гренадерскую роту Преображенского полка, осуществившую возведение

* Офицером в XVIII в. назывался всякий, находившийся на государственной службе, не обязательно военной.

Елизаветы на престол. Переход из Сената в лейб-кампанию способствовал быстрому продвижению В. И. Лукина по ступеням служебной лестницы. Во время Семилетней войны Лукин в течение 1760—1761 гг. находился в действующей армии в Пруссии, а затем с 1762 г. он служил секретарем у гр. К. Г. Разумовского. Около этого времени начинается его литературная деятельность, положившая, по его собственным словам, конец его страсти к картам, приобретенной в армии.

9 декабря 1763 г. на Придворном театре была поставлена переведенная Лукиным комедия Реньяра «Менехмы, или Близнецы». 21 августа 1764 г. была представлена вторая переведенная Лукиным комедия — «Ревнивой, из заблуждения выведенной» Кампистрона. Одновременно в 1764 г. Лукин печатает в типографии Академии наук книги «Любовь сильные дружбы» и «Повесть забавная о двух турках», переводит книгу Френуа «Первые в истории основания» (вышла в 1766 г.), переводит «Историю нового времени» Роллена и т. д.

Театрально-переводческая деятельность Лукина в 1763—1764 гг. обратила на себя внимание видного литературного и театрального деятеля тех лет, И. П. Елагина, состоявшего «при собственных е. и. в. делах у принятия челоби-

тен», а также бывшего членом Дворцовой канцелярии. 3 декабря 1764 г. Лукин, с согласия Екатерины, перешел из штата К. Г. Разумовского на службу к Елагину в качестве секретаря. За год и два месяца до этого на такую же должность был принят Елагиным Д. И. Фонвизин. На первых порах оба секретаря Елагина находились в дружеских отношениях. Через несколько времени однако между ними возникли трения, приведшие в дальнейшем к очень обостренным отношениям и к резким журнальным преследованиям Лукина со стороны Фонвизина и его литературных друзей.

В значительной мере это было связано с литературной позицией Лукина и его отношением к вождю дворянской литературы Сумарокову; немалую роль сыграли при этом и моменты «сословной» морали: в то время как дворянин старинного рода Д. И. Фонвизин служил потому, что культурный и сознательный дворянин считал себя обязанным служить отечеству, несмотря на «Манифест о вольности дворянской» (1762), освобождавший от обязательной службы, для сына придворного лакея Лукина служба была единственным, по тогдашним понятиям, средством выбиться в люди. Поэтому и отношения Лукина к его начальнику, И. П. Елагину, не отвечали дворянским воззрениям Фонвизина.

Так, например, в «Приписании» («Посвящении») своих «Сочинений и переводов» Елагину Лукин писал: «Пользуясь благодеянием вашего превосходительства, ежедневно ко мне умножающимся, с прискорбием вижу, что за него услугами моими не возмогу я отплатить достойно. Единая моя благодарность удобна доказать, колико я за то чувствителен и колико жаждущ засвидетельствовать мое к вам нелестное почтение и усердную преданность. Желал бы я в том и вещественно вас удостоверить, но способов не имею. Произволением судьбины пресечен мне путь ко всякой отплате за ваше великодушное обо мне признание. *Я родился на свет к принятию одолжений от сердец великодушных,** и до сих пор, по неимуществу моему, и тем людям, кои меня беднее, иные помощи, кроме искреннего об них сожаления и нелицемерного о достоинствах их отзыва, подавать не могу».

Вспомним, как раздражал Пушкина подобный стиль в произведениях современных ему писателей, обращавшихся к «патронажу», к покровительству вельмож. Повидимому, такими же или близкими по характеру соображениями руковод-

* Курсив мой. — П. Б.

ствовался и Фонвизин, с резкостью и даже с возмущением отзывавшийся с Лукине.

Лет через двадцать пять Фонвизин в своем далеко не объективном «Чистосердечном признании о делах и помышлениях» писал о Лукине следующее: «Я могу похвалиться, что сей новый мой начальник [т. е. Елагин] обходился со мной, как надобно с дворянином, но в доме его повсечасно был человек, давно ему знакомый и носивший его полную доверенность. Сей человек, имеющий, впрочем, разум, был беспримерного высокомерия и нравом тяжел пренесносно. Он упражнялся в сочинениях на русском языке. Физиономия ли моя или не весьма скромный отзыв о его пере причиною стали его ко мне ненависти. Могу сказать, что в доме самого честного и снисходительного начальника вел я жизнь самую неприятнейшую от действия ненависти его любимца».

Повидимому, именно «не весьма скромные отзывы» Фонвизина о литературной деятельности Лукина послужили причиной охлаждения, а затем и вражды двух близких по своим теоретическим позициям писателей. Но, говоря словами Энгельса, «ирония судьбы неисчерпаема»: Лукин и Фонвизин, так враждовавшие при жизни, умерли почти одновременно (Лукин пережил

Фонвизина на полтора года) и были похоронены рядом.

19 января 1765 г. на Придворном театре были поставлены большая комедия Лукина «Мот, любовью исправленный» и его же одноактная комедия «Пустомеля». Появление пьес разночинца Лукина было встречено некоторой частью дворянских театралов недоброжелательно, но, несмотря на их происки, спектакль имел большой успех. «Апплодированы были обе [пьесы] очень много», — занес в тот же день в свой дневник С. А. Порошин, один из писателей тех лет. А сам Лукин по поводу премьеры своей комедии писал так: «Словом, в противность желания моих ненавистников комедия [«Мот, любовью исправленный»] большой успех имела, нежели я уповать мог».

Не сумев помешать успеху пьесы Лукина во время ее представления, его недоброжелатели пытались повредить автору другим образом. «По окончании представления еще малое число в партере говорили, — писал Лукин в предисловии к «Моту, любовью исправленному», — что господин Елагин сочинил *Мота*, а ежели не сочинил, то конечно правил, и сие мнение утверждали следующим друг другу шептанием: «Смотри, как Иван Перфильевич [Елагин] в ложе великого князя старается о комедии.

Ежели бы она была не его, а секретаря его, так конечно бы он не стал за чужую столько усердствовать». Но худо они его знают. Он больше о людях, нежели о себе печется, а ко мне являл сию благосклонность для особенной его любви, которою я издавна пользуюсь. Короче сказать, он того же вечера, будучи некоторыми зрителями вопрошаем, не правил ли мою комедию, им отозвался, что не только в ней ни одного слова не правил, но и мне переменить не советовал» *.

Успех двух первых пьес побудил Лукина приступить к более интенсивной драматургической деятельности: он заканчивает переработку комедии «Награжденное постоянство», пишет на основе английской комедии «Галантерейная лавка», известной ему во французском переводе, комедию «Щепетильник», подготавливает к печати два тома «Сочинений и переводов», куда включает «Мота, любовь исправленного», «Пусто-

* Данная цитата взята из «Сочинений и переводов Владимира Лукина» (СПб., 1765, ч. 1, стр. XXV—XXVI); дело в том, что существует два печатных варианта первой части, отличающиеся расхождением текста предисловия к «Моту, любовь исправленному». Издание под редакцией П. А. Ефремова (1868 г.) печатано со второго, сокращенного варианта первой части и текста приводимой цитаты не содержит.

мелю», «Награжденное постоянство» и «Щепетильника». Как всему изданию, так и каждой отдельной пьесе он предпосылает содержательные предисловия, в которых излагает свои теоретические воззрения на литературу, театр, задачи писателя и т. д.

Повидимому, «Награжденное постоянство» на сцене не ставилось. По крайней мере, И. А. Дмитриевский сообщил Лукину, что «те госпожи актрисы, которым Пульхерию и Марью играть надлежало, не хотят в мужское платье наряжаться и, по их словам, безобразиться»; под этим предлогом пьеса была возвращена Лукину. Не увидела сцены и другая его комедия — «Щепетильник».

В феврале 1767 г. Лукин был отправлен за границу; причина его командировки неизвестна, но пребывание его «в чужих краях» было длительным, не менее года. Куда ездил Лукин, также неизвестно, но в сатирических журналах 1769 г., особенно враждебно относившихся к Лукину, писали, что он побывал в Париже.

В 1768 г. он издает «Разумного вертопраха» — «вольный перевод с комедии г. Боасии», приношенный к русской обстановке: действие происходит «в подмосковной графининой даче», одно из действующих лиц характеризуется как «тридцатилетний недоросль» и т. д. 15 января

1769 г. на Придворном театре была представлена комедия «Менандр и Изидор», позднее изданная под заглавием «Тесть и зять» и представляющая «вольный перевод с комедии г. Колье *Depuis et Deronnais*. Менандра играл Дмитриевский, Софью — Троепольская, Изидора — Попов, Филата — Волков, Федора — Михайлов.

В том же 1769 г. Лукин издает пятиактную комедию «Задумчивой» с подзаголовком: «Вновь исправленная и преложенная на российские нравы с комедии г. Ренара [Реньяра] *Le Distrait*». Слова «вновь исправленная» свидетельствуют о том, что, очевидно, первоначально Лукин сделал обычный перевод, а затем уж «преложил» комедию «на российские нравы». В этой комедии содержится много любопытных мест, характеризующих прогрессивные позиции автора. Так, он заставляет крепостного слугу Устина, в ответ на слова одного из персонажей, упоминающего о безобразии Устина, произнести следующее: «Что? что, сударь? Безобразен, как Устин? Оставьте меня, а то я осмелюсь сказать вам, что сравнение ваше не у места и не остро. Всякий человек чего-нибудь да стоит. И Устин в ином случае не променяется на десять шелкоперов, которые лбом шепелят и у которых затылок вши съели» (д. II, явл. 7).

Подобные суждения о ценности людей, независимо от их социального происхождения, вложенные в уста крепостного слуги, были в те годы чрезвычайно прогрессивны и смелы; они показывают, что идеологически Лукин был близок и к таким передовым деятелям русской общественной мысли, как писатель и философ Я. П. Козельский, как депутаты Комиссии для сочинения проекта Нового Уложения Г. Коробьин и Я. Урсинус, и к крепостным интеллигентам, вроде автора «Плача холопов».

В течение 1769 г. Лукин был объектом резких нападок в сатирической журналистике. В новиковских «Трутне» и «Пустомеле» (1770), в «Смеси» Л. И. Сичкарева, в «Парнасском шепетильнике» М. Д. Чулкова (1770) и других журналах печатались статьи и стихотворения, в которых зло высмеивался слог Лукина, его отношение к литературным авторитетам, его высокомерие и самомнение, даже его внешность (большой рост); с другой стороны, «Всякая всячина» Екатерины II и «Адская почта» Ф. Эмина взяли Лукина под свою защиту.

Причины нападок на Лукина со стороны сатирических журналов нам не совсем ясны. Большая часть обвинений в «Трутне» и других журналах сводилась к тому, что Лукин «осмежал

славных российских авторов», то есть Сумарокова.

Сумароков выступал против Екатерины и даже преследовался ею. С другой стороны, И. П. Елагин, покровительствовавший Лукину, писал в его защиту в екатерининской «Всякой всячине», а сам Лукин в предисловии к «Моту, любовью исправленному» (см. ниже) упоминал о том, что Екатерине и Павлу его пьеса понравилась.

Возможно, что это давало повод передовым антиекатерининским журналам предполагать, что Лукин является ревностным сторонником Екатерины, по ее наущению унижающим Сумарокова.

Характерно, что никаких упреков по адресу Лукина в отношении его идейных позиций, в отношении его теоретического новаторства мы в сатирических журналах не встречаем. Все насмешки по адресу Лукина ограничиваются вопросами стиля его произведений и никогда не затрагивают их содержания.

Отношение журналистики к Лукину, повидимому, повлияло на него, и в течение нескольких лет он ничего не печатал.

В 1773 г. по заказу Лукина в типографии Морского шляхетного кадетского корпуса были напечатаны четыре переводные комедии: «Вто-

рично вкрапшаяся любовь» Мариво, «Тимон нелюдим» Делиля*, «Притворный соперник» Сен-Фуа и «Выбор по разуму» неизвестного автора.

В каждом из этих произведений в той или иной форме осуществлялись теоретические взгляды Лукина на комедию, на «преложения» как на метод обогащения русского комедийного репертуара. Но после «Бригадира» Фонвизина (1769), после обличительных комедий 1772—1774 гг. новые пьесы Лукина не имели уже интереса и представляли как бы «вчерашний день» русской комедии: значение Лукина в русской литературе и в театре определяется только его деятельностью в середине 1760-х годов.

* * *

При Елагине Лукин состоял секретарем до 1774 г. (Фонвизин перешел от Елагина к Н. И. Панину в 1769 г.), а затем был членом Главной дворцовой канцелярии, позднее переименованной в Придворную контору, где служил до конца своей жизни. Умер он 9 июля 1794 г.

* В русском переводе эта комедия почему-то приписана Алленвалю. Подробнее об этом см. в диссертации Д. Д. Шамрая «Из истории цензурного режима Екатерины II», защищенной в Ленинграде в 1947 г.

Благодаря Елагину, Лукин вошел в масонскую организацию. Сам Елагин занимал в русском масонстве видное место: с 1772 г. он был великим провинциальным мастером; в скором времени Лукин был избран великим провинциальным секретарем, и в то же время он был основателем и наместным мастером ложи «Урания», отличавшейся неприязнью к мистическим тенденциям других масонских лож и, по словам одного исследователя масонства, «дававшей у себя приют многим поклонникам рационалистической философии». Как раз эту ложу по возвращении из заграницы посещал некоторое время А. Н. Радищев.

Если принять во внимание исключительную близость Лукина к Елагину, то надо считать, что представленный Елагиным Екатерине проект наделения крепостных земель (1766) был разработан не без участия Лукина. Впрочем, по указанию В. И. Семеvского, исследовавшего этот проект, план Елагина изобиловал такими ограничениями, что осуществление его должно было бы только еще больше разорить крестьян, а не облегчить их положение. Вряд ли, однако, можно винить в том Лукина, об искреннем сочувствии которого к крестьянам нам придется сказать в дальнейшем подробнее.

Литературная деятельность Лукина развернулась в основном на протяжении 60-х годов XVIII в.

«В течение 1760-х годов, — пишет один из крупнейших советских историков, лауреат Сталинской премии проф. Н. Дружинин, — одновременно были охвачены волнениями 100 тыс. крестьян церковных имений, 100 тыс. крестьян, приписанных к горным заводам, и 50 тыс. крестьян помещичьих имений; массовое брожение наблюдалось и в районах южных однодворческих поселений. Волнения охватили обширную территорию центральных и восточных губерний. Это были массовые протесты нового типа: в отличие от крестьянских бунтов XVII и начала XVIII столетий, которые являлись борьбой против процесса закрепощения, волнения церковных, приписных и помещичьих крестьян 1760-х годов были борьбой против феодальной эксплуатации, осложненной новыми капиталистическими отношениями. Это была первая волна крестьянского протеста, который в результате усиливавшегося прибоя привел к крестьянской войне 1773—1775 гг. и сохранил свои характерные черты до самой отмены крепостного права».*

* Н. Дружинин. О периодизации истории капиталистических отношений в России. «Вопросы истории», 1949, № 11, стр. 94.

Будучи человеком более демократического происхождения, чем большая часть тогдашних писателей-дворян, и имея более демократические и прогрессивные взгляды, Лукин, однако, в силу исторических условий переживаемого периода развития России и по некоторым личным свойствам не мог все же стать решительным и последовательным выразителем настроений народных масс. Вынужденный в своей служебной и частной жизни принаравливаться к бытовому укладу дворянско-бюрократической монархии XVIII в., он и в своей литературной деятельности шел в основном по путям, намечавшимся одновременно с ним передовыми писателями-дворянами, хотя и вносил при этом свое, особенное, резко выделявшееся на фоне тогдашней русской литературы.

Это «свое», «особенное» Лукина было все же только относительно «своим»: Лукин, как и ряд других писателей демократического направления 1760-х годов — М. Д. Чулков, М. И. Попов, Л. И. Сичкарев, Н. Г. Курганов, Я. П. Козельский и др., — отражал тот подъем стихийного недовольства народных масс, который резко обозначился в это десятилетие.

Значение имел не только самый факт массовых крестьянских волнений, заставивших демократических писателей глубже всматриваться и

вдумываться в народную жизнь; для литературы того времени важна была также и реакция дворянских верхов на это новое явление русской истории. «Сложившаяся в феодальной деревне новая ситуация, — лишет проф. Дружинин, — сразу же отразилась на сознании господствовавшего класса: под непосредственным впечатлением крестьянского движения появились дворянские проекты смягчения крепостного права, а правительственная политика вылилась в форму так называемого «просвещенного абсолютизма». Чтобы укрепить заколебавшуюся феодальную систему, дворянское государство не только усиливало политику репрессий, но и пошло на частичные уступки, стараясь приспособиться к слагавшимся буржуазным отношениям».

Говоря об исторических условиях, в которых складывалось и развивалось мировоззрение В. И. Лукина, и отводя естественно основное место указанным выше фактам классовой борьбы крепостного крестьянства против помещиков, следует в то же время помнить, что, наряду с дворянской культурой, культурой господствующего класса, оказывавшей огромное влияние на всех русских писателей 1760-х годов, существовала в то же время и культура народных масс, культура демократическая. Эта народная, демократическая культура проявлялась и в виде

широкой массовой культуры фольклорного характера, и в виде литературной деятельности великого Ломоносова, проникнутой высоким патриотизмом, гражданственностью.

Лукин в своем творчестве явился продолжателем ломоносовских традиций, с одной стороны, и народно-фольклорных, с другой. Формируя свои эстетические взгляды, он серьезно и вдумчиво отнесся к народному театру, к сатирическим «игрищам», к другим видам театральной инициативы народа. Из размышлений над этим материалом Лукин извлек поучительные и плодотворные выводы, проникся реалистическими тенденциями народного театра и, по мере своих скромных творческих возможностей, попытался перенести в русский театр живую связь с русской действительностью, с социальными отношениями того времени.

Вместе с тем от Ломоносова, воспитывавшего в русском юношестве сознание своих патриотических обязанностей по отношению к отечеству, укреплявшего своим личным примером энергию, настойчивость и веру в силы и в историческую роль русского народа, Лукин унаследовал серьезное понимание задач писателя-общественника, писателя, который «в безделицах стихотворца» не видит, а хочет видеть в нем «гражданина, перстом измеряющего пороки людские».

В этом сочетании двух направлений русской демократической культуры середины XVIII в. — народно-фольклорного и ломоносовского, дидактического — и заключалась несомненная, неоспоримая историческая заслуга Лукина как писателя.

II

Историческое значение Лукина и его вклада в развитие русской драматургии и театра может быть правильно осознано только в том случае, если вспомнить состояние русской театральной жизни в момент литературных дебютов Лукина.

Фактическое открытие Российского придворного театра состоялось 5 февраля 1757 г. Перед новосозданным театром со всей остротой встала проблема репертуара. От предшествующего периода труппе Российского театра осталось большое количество пьес «школьного», духовного содержания, совершенно не удовлетворявших придворного зрителя, воспитанного на новой светской культуре, порвавшей с церковными традициями допетровского времени. Было значительное количество так называемых «российских комедий», представлявших переделки для сцены популярных авантюрно-галантных повестей,

вроде «Евдона и Берфы», «Петра Златых ключей», «Повести о графе Фарсоне» и т. д. Эта группа пьес, пользовавшаяся успехом у демократических городских зрителей, мещан, ремесленников, дворовых людей и пр., никак не могла удовлетворить вкусов придворных, привыкших к итальянским интермедиям и французскому театру, неизменно действовавшему при дворе Елизаветы с начала 1740-х годов.

Не могло быть также, конечно, и речи об использовании для нужд новоорганизованного театра пьес из репертуара крестьянских и отчасти городских демократических зрителей — так называемых «игрищ». По отношению к этой группе пьес, отличавшихся резкой сатиричностью и критичностью, дворянские писатели во главе с Сумароковым занимали непримиримо враждебную позицию.

Единственная категория драматических произведений, которые могли быть использованы Российским придворным театром, — по крайней мере, на первых порах, — были трагедии и комедии Сумарокова 40-х, начала 50-х годов XVIII в., предназначавшиеся для так называемых «кадетских» спектаклей. Действительно, Российский театр и начал свою деятельность с постановки трагедий и комедий Сумарокова, который, будучи перегружен административной

и режиссерской работой по театру, не мог уделять много времени созданию новых произведений: за время своего директорства — с 1756 г. по 1761 г. — он написал лишь одну новую комедию: «Приданое обманом» (1756) и одну трагедию «Димиза» (1758).

Понятно, что шестью трагедиями Сумарокова (трагедий Ломоносова и Тредиаковского враждовавший с ними Сумароков не допускал на сцену) и четырьмя-пятью его комедиями театр существовать не мог. Перед Сумароковым как директором театра встал вопрос о создании репертуара, в особенности — комедийного, так как придворный зритель искал в театре прежде всего развлечения.

На помощь театру пришли офицеры привилегированных полков — Семеновского, Преображенского и др., — молодые любители театра из великосветского круга. Представители «золотой молодежи», они видели в театре только средство развлечения и забавы. Не обладая творческими способностями драматургов, они стали переводить на русский язык наиболее популярные французские комедии, преимущественно из числа тех, которые ставились в течение 40—50-х годов XVIII в. придворной французской труппой Сериньи, игравшей в Петербурге с 1744 по 1758 г.

В отличие от оригинальных комедий Сумарокова, всегда преследовавших воспитательные, хотя и классово ограниченные цели, переводные комедии — Леграна, 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 действительности (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 «Принужденная женитьба» господина Молиера».

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.

Интенсивная переводческая деятельность А. А. Волкова, П. С. Свистунова, И. И. Кропотова, И. П. Чаадаева, А. А. Нартова др., при всей слабой литературной одаренности данных лиц и порочности основной их установки на «развлекательность», имела и некоторое положительное значение — она помогла Российскому театру просуществовать первый, очень трудный период, характеризующийся враждебным, в лучшем случае, холодно-равнодушным отношением к нему высших придворных кругов.

Как много трудностей вставало перед Российским театром в самый ранний момент его существования, хорошо известно из биографии Сумарокова. Однако есть факт, до сих пор не фигурировавший в истории русского театра и свидетельствующий о возмутительно пренебрежительном, просто кощунственном отношении

Елизаветы к Российскому театру: первый публичный спектакль Российского театра состоялся 5 февраля 1757 г.; как раз в этот день, как гласит запись в неопубликованном «Журнале дежурных генеральс-адъютантов за 1757 г.», «при дворе е. и. в. пополудни с 9-го даже до 11 часа представляема была французская комедия»; Елизавета не сочла даже нужным присутствовать на открытии Российского театра.

Однако долго существовать одним только старым запасом сумароковских оригинальных пьес и ворохом переводных французских комедий Российский театр не мог. После смерти Елизаветы (конец 1761 г.) почти целый год спектаклей не было; но когда в 1763 г. двор Екатерины возвратился из Москвы с коронационных торжеств и в Петербурге возобновилась деятельность Придворного театра, перед руководством труппы встал со всей остротой вопрос о дальнейшем существовании русского театра, вопрос о репертуаре.

И здесь театру на помощь пришла группа более талантливых, чем переводчики предшествующего периода, писателей, выступивших частью с оригинальными, частью с переделанными на русский лад пьесами. 18 июня 1764 г. на Придворном театре шла комедия кн. Ф. А. Козловского «Любовник в долгах», ненапечатанная и

не сохранившаяся в рукописи; тогда же была написана С. В. Нарышкиным комедия «во вкусе Дидеротовом», также не дошедшая до нас, а в сезоне 1764—1765 гг. увидели свет комедии И. П. Елагина («Русской-француз»), Д. И. Фонвизина («Корион»), Б. Е. Ельчанинова («Награжденная добродетель»), а также ряд комедий Лукина, который, как отмечено было выше, еще в декабре 1763 г. дебютировал в качестве театрального переводчика. Почти все эти писатели были связаны с И. П. Елагиным. Всех их объединяло общее стремление создать национальный русский репертуар.

Особенностью пьес-«преложений», как их называл Лукин, 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».

III

Для Лукина и драматургов, близких ему по направлению, характерно новое понимание задач

комедии. По их мнению, комедия является не простым и пустым развлечением, а нужным и полезным общественным делом. Эта точка зрения была сформулирована Лукиным в первом явлении комедии «Щепетильник». Здесь положительный герой, Чистосердов, обращаясь к своему племяннику, говорит: «Несколько раз видел ты комедии и меня обрадовал, что они тебе, в противность мнения многих людей, которые зрелищи пуще порчею, нежели поправлением нравов почитают, показались в истинном их виде. Ты почел их не увеселением для глаз, но пользою для твоего сердца и разума».

Комедиям сезона 1764—1765 гг. присущи некоторые общие черты. Они состояли в том, что это были не простые «словесные», то есть дословные переводы, и даже не «вольные», а переделки, приспособленные к русской обстановке, к «русским нравам». Все это еще не оригинальные русские комедии, в полном смысле слова, но и не переводы в том виде, который нам известен по репертуару 1757—1761 гг. Это стремление дать переводную комедию, приуроченную к русским условиям, переделанную на «нравы национальные», представляло важный и значительный шаг вперед.

Комедии сезона 1764—1765 гг. то более, то менее стремились придать действию и дей-

ствующим лицам местные, русские черты. Авторы вводили в них русские имена, специфические элементы русской речи, русские учреждения, праздники, порядки и т. д. (например, вводя крестьянина, они окрашивали его речь диалектными особенностями).

Комедии эти вызвали значительные толки и споры. В особенности недовольны были сторонники «развлекательной» комедии. Дело в том, что, повидимому, именно в тот же сезон 1764 — 1765 гг. появились две оригинальные «малые» комедии Александра Волкова «Чадолюбие» и «Неудачное упрямство», в которых автор ставил своей задачей расширить комедийный репертуар «развлекательного» характера оригинальными произведениями за счет начавших приедаться переводных. Потребность в национальном репертуаре была столь сильна, что даже сторонник «развлекательного» направления А. Волков вынужден был в комедии «Чадолюбие» дать действующим лицам русские имена и сделать под заглавием пьесы пометку — «на нравы национальные».

Вероятно, у той части партера, которая любила веселые комедии, новые пьесы А. Волкова имели успех. Лукин же отнесся к ним, точнее, к «Чадолюбию» (о «Неудачном упрямстве» он не упоминает) отрицательно. Появление пьес

А. Волкова одновременно или почти одновременно с комедиями-переделками и с действительно оригинальной комедией Лукина «Мот, любовью исправленный» способствовало постановке ряда важных вопросов театральной эстетики и социальной трактовки комедии. Эта роль теоретика нового направления в истории русской комедии выпала, как уже отмечалось нами выше, на долю Лукина.

Обращает на себя внимание быстрый рост теоретических взглядов Лукина. В конце 1763 г. он еще только приступает к деятельности драматического переводчика, в 1764 г. он переводит уже «вольным переводом», и тогда же в его творчестве происходит перелом, вызванный следующими обстоятельствами.

Еще до постановки на сцене «Менехмов» Лукин перевел комедию Кампистрона «Любовница в качестве любовника» («L'Amante amant»), которую назвал «Любовница-любовник». Познакомившийся с этим переводом И. А. Дмитриевский, возглавлявший после смерти Ф. Г. Волкова русскую придворную труппу, взял рукопись Лукина для постановки пьесы на сцене; по техническим причинам он не мог осуществить своего намерения и через год (во второй половине 1764 г.) обратился вновь к переводчику с просьбой переделать одно явление в послед-

нем действии. Просьба Дмитриевского была удовлетворена Лукиным, но он сделал гораздо больше — он сильно переработал свой перевод; по его словам, он «склонил оное сочинение на свои нравы и переменял имена французские, которые на нашем языке, когда оне представляемы бывают, странно отзываются, а иногда слушателей и от внимания удаляют». Для Лукина этот опыт «склонения на наши нравы» имел очень большое значение. Перед драматургом открылись новые возможности быть полезным русскому театру, уже не переводами, а переделками — «преложениями». В короткое время Лукин пишет «Пустомелю», «Щепетильника» и некоторые другие комедии-«преложения». Одновременно с этим он создает и оригинальную комедию «Мот, любовьию исправленный».

Таким образом, Лукин самостоятельно пришел к тому же самому, что делали Елагин, Фонвизин и Ельчанинов. Включившись в новое направление, Лукин обосновал его практически в своих комедиях и теоретически в предисловиях к этим комедиям. Все важнейшие комедии Лукина были изданы в 1765 г. Таким образом, вся театральная концепция Лукина сложилась в течение 1764—1765 гг.

Конечно, многое в системе взглядов Лукина отражало только его личную позицию и едва ли

разделялось другими участниками елагинского кружка. Характерно, например, что сам Елагин, кроме «Русского-француза», не дал ничего в том же роде. Но все же большая историческая роль предисловий Лукина и всей совокупности его воззрений на театр и на комедию несомненна. Поэтому теоретические суждения Лукина имеют большой интерес.

Для Лукина литература и театр представляют одно из средств воспитательного воздействия на публику. Веря, как и многие его современники, в могущественность слова, Лукин придавал большое значение драматической деятельности. Хотя он знает, что «долгое время долженствует [писатель] ждать плода от семян, им посеянных», но, — говорит Лукин, — «и я не отчаиваюсь, чтобы мое предприятие [то есть издание комедий] хотя некоторые не сделало пользы и не исправило сердец, подвластных порокам, мною обличенным». На свое комедийное творчество Лукин смотрел очень серьезно и видел в нем не удовлетворение личного честолюбия или искания выгод, а общественное служение. «По моему мнению, — писал он, — 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». Отсюда Лукин заключает, что «для сделания писанием пользы общественной надлежит иметь весьма превосходные достоинства», которых у себя не находит. Все же он считает, что, «когда таковых писателей в роде комическом еще не видно, то и начинающим», в число коих он «без самолюбия» считает возможным причислить и себя, «можно от усердия льститься сделанием некоторыя пользы своим соотчикам».

Придавая такое большое значение воспитательному воздействию театра, Лукин обнаруживает при этом очень своеобразное представление о пределах и условиях этого воздействия. Он полагает, что комедия лишь в том случае способна оказать влияние на зрителей, когда она касается «наших обычаев». Он не признает простых переводов, а требует переделки иностранных пьес, приноровления их к русским условиям, «преложения на наши нравы». Сперва, как было указано выше, он готов был признать пользу переводов, «но не словесных [дословных], а вольных». Позднее, под влиянием серьезных размышлений о воспитательной роли театра, Лукин решительно убеждается в предпочтительности «переделывания или склонения

на свои нравы для представления на театре»: «Тут надлежит не столько красоту и силу чужестранного писателя показывать, сколько исправлять пороки».

Для Лукина очевидна зависимость литературных образцов от реальных, жизненных «образцов». Поэтому он, по мере упрочения своих воззрений на театр как на общественно-воспитательное учреждение, развивает более или менее стройную систему взглядов на национальные задачи драматического искусства. Он резко выступает против комедий Сумарокова 1750-х годов, строившихся в значительной мере на принципах итальянско-французской комедии масок и сохранявших условные комедийные имена, отношения и «нравы». Возражал Лукин и против позиций второго поколения русских драматических писателей, знакомых нам переводчиков, группировавшихся вокруг Российского театра.

Та часть публики, против вкусов которой вооружался Лукин, требовала, по его словам, сохранения прежнего репертуара и возражала против новшеств Лукина и его сперва немногочисленных единомышленников. Все же на какие-то, хоть и не слишком обширные группы сочувствующих его взглядам зрителей Лукин мог опереться. Он писал: «Мне всегда несвойственно казалось слышать чужестранные рече-

ния в таких сочинениях, которые должны исправлять изображением наших нравов исправлять не столько общие всего света, но более участные (специальные) нашего народа пороки; и неоднократно слышал я от некоторых зрителей, что не только их рассудку, но и слуху противно бывает, ежели лица, хотя по несколько на наши нравы походящие, называются в представлении Клитандром, Дорантом, Циталидою и Кладиною и говорят речи, не наши поведением знаменующие. Негодование сих зрителей, — прибавляет Лукин, — давно почитал я правильным и всегда с оным был согласен».

Исходя из интересов развивающегося национального русского театра, Лукин высказывает мнение о неизбежности отрицательного отношения со стороны большинства зрителей к предлагаемым им нововведениям и о предпочтительности получать поддержку от единомышленников: «Лучше несколько человек знающих иметь зрителями, — пишет он, — которые и правильно осуждают, и отдают беспристрастную похвалу, нежели толпу невежд, которые, сами ни о чем судить не могши, последуя слышанному, и хулят, и восхищаются».

В особенности возмущают Лукина в комедиях Сумарокова, А. Волкова и, вероятно, еще коекого, признаваемых оригинальными, несооб-

разности, заключающиеся в смешении зарубежных и русских обычаев. С негодованием приводит Лукин пример из «Тресотиниуса» Сумарокова, представляющийся ему отвратительным: «Кажется, — пишет он, — что в зрителе, прямое понятие имеющем, к произведению скуки и того довольно, если он однажды услышит, что русский подьячий, пришед в какой ни есть дом, будет спрашивать: «Здесь ли имеется квартира господина Оронта?» — «Здесь, — скажут ему, — да чего ж ты от него хочешь?» — «Свадебный написать контракт», скажет в ответ подьячий. Сие, — продолжает Лукин, — вскрутит у знающего зрителя голову. В подлинной русской комедии имя Оронтово, старику данное, и написание брачного контракта подьячему вовсе не свойственно». Приведя эти соображения против условности ранней русской комедии, Лукин с горечью констатирует: «Однако иные говорят, что и сие им не противно». В противовес этому условному театру Лукин выдвигает принципы подлинно национального драматического искусства, отражающего русскую действительность. Он удивляется, «как может русскому человеку, делающему подлинную комедию, придти в мысли включить в нее нотариуса или подьячего для сделания брачного контракта, нам вовсе неизвестного. Первый у нас только вексели протестует, а

другой только по должности своей дела в том приказе исправляет, откуда дают ему жалованье... Я мню, — продолжает Лукин, — что не можно русскому писателю сплести столь несвойственное сочинение». И далее он намечает положительную программу национального драматического искусства.

Не вступая в борьбу с господствовавшими теориями комедии и не предлагая, тем более, порвать с установившимися традициями, Лукин признает два вида комедии — «характерную» и «смехотворную», но считает, что русский автор должен наполнить их своим, русским содержанием: «Положим, — пишет Лукин, — что он [русский драматург] намерится писать комедию, и если назначит ей быть характерной, то назовет ее или коварным наушником или гнусным льстецом, или подлым такальщиком, или вредным ябедником, или бездушным ростовщиком; если же, — развивает Лукин свою мысль далее, — не характерная, а какое-нибудь смехотворное деяние образующая, то как-нибудь оную наименует, но всегда свойственно своему языку и нравам. Никогда не придет ему в голову, — заключает Лукин, — назвать ее [комедию]: *Слуга Ванька, барабанщик, гусар, повар, берейтор и нотариус*». Соль и злость этого выпада Лукина станет особенно понятной, если

иметь в виду комедию «Криспин — слуга, драгун и нотариус», пользовавшуюся с момента первой постановки в 1760 г. огромным успехом у зрителей. Об этой комедии еще в 1787 г. «Драмматической словарь» сообщал, что она «часто была представляема на театрах в Санкт-Петербурге и в Москве, завсегда не выходящая из вкуса забавным и замысловатым слогом». Переведена была эта комедия Лесажа тем же Александром Волковым.

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

В «списке» Лукина мы находим «пороки» значительно более важные в общественном смысле, нежели перечисленные у Сумарокова. У последнего «пороки», если отвлечься от несомненной «портретности» персонажей, имеют внутриклассовый характер. И щеголь, и педант, и подьячий, и судья, и ростовщик, и «гордый, раздутый, как лягушка», — все это и личные враги Сумарокова, и общие враги «дворянского корпуса», выразителем которого он выступает в литературе. «Характеры» Лукина не имеют такой

подчеркнутой дворянской личной или сословно-классовой природы, по крайней мере, не обнаруживают ее. Лукин говорит здесь от имени значительно более широкой аудитории, чем дворянский писатель и идеолог Сумароков, писатель хотя и более крупный, но все же остающийся писателем дворянским. Лукин же, несмотря на несомненно меньшую литературную одаренность, в значительно большей мере выражал общепрогрессивные тенденции русской литературы того времени. Повидимому, одной из причин этого важного обстоятельства было то, что Лукин ближе стоял к народу, к демократическим массам. Впрочем, как уже отмечалось выше, он признается, что, «не имея деревень, с крестьянами жила малю и редко с ними разговаривал»; тем не менее, Лукин выражает глубокую симпатию к народу, к крепостному крестьянству.

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

водах». «Слуга сделан у меня весьма добродетельный, — пишет Лукин, — и некоторые осуждатели, на меня вооружавшиеся, мне говорили, что у нас таких слуг еще и не бывало. Станется, сказал я им, но Василий для того мною и сделан, чтобы произвести ему подобных, и он должен служить образцом. Мне совестно бывало, милостивцы мои, продолжал я, и на то смотреть, что во всех переведенных комедиях слуги превеликие бездельники, и что они при развязке почти все за плутни без наказания остаются, а иные еще и награждение получают. Услышав сие, с ругательною улыбкою один из них [«осуждателей»] сказал мне: но к чему же вдруг столь избранное и плодовитое нравоучение для подлого сего рода? На сие мною ответствовано: чтобы очистить оный от подлости и научить усердию к господам своим и поступкам, всякому честному человеку приличным. Вот тебе на! закричали все господа пересмешники, разве ты о том не знаешь, что слуги наши никаких книг не читают? Неправда, всезнающие господа, — сказал я им, несколько разгорячась, — очень многие читают, а есть и такие, которые пишут лучше пересмешников; а мыслить, — с торжеством заканчивает Лукин, — все люди могут, потому что каждый из них с мыслями, кроме дураков и вертопрахов, родится».

Как паразителен приведенный отрывок! Здесь и откровенное признание того, что искусство рассматривается как прикладная мораль (образ добродетельного Василия для того и создан, чтобы «произвести ему подобных и ...служить образцом»); и новое осуждение комедий, в которых изображаются слуги, «не свойственные» нашим нравам, наконец, вера в то, что с помощью театра можно очистить «подлый род» от «подлости».

Но всего важнее указание на высокий культурный уровень некоторой категории крепостных слуг, из которых, по словам Лукина, сказанным, правда, «несколько разгорячась», «очень многие читают», а иные пишут, и даже лучше «господ пересмешников». А приведенная в конце отрывка тирада об интеллектуальном равенстве людей от природы должна быть рассматриваема как одно из наиболее ранних в русской литературе проявлений, с одной стороны, просветительских идей, а с другой, как выражение глубокой симпатии к народу.

Особенно показательно следующее место в том же «предисловии». Лукин отклоняет возможные предположения в заимствованиях из комедии Детуша «Мот». «Кажется, — пишет он, — что я не подражал Детушу, и не можно меня почесть вором, обокравшим красоты его.

Сходны у нас с ним последние явления... но и тут всякий знающий театр найдет у меня противоположение. Слуга Детушева Мота вольный, а Василий крепостной. Тот, будучи вольный, дает деньги господину своему в самой крайности; признаваюсь, что добродетель от толь низкого человека великая, но Васильева большая. Он отпускается на волю и получает награждение, но того и другого не приемлет. Положим, что деньги для него безделица, но вольность сия драгоценная вещь, о которой они паче всего пекутся и для которой добрые из них в молодые свои леты усердно нам прислуживают, дабы в старости из кабалы освободиться, однако Василий презирает вольность и остается при господине своем. Вот, — сентенциозно заканчивает Лукин, — примерная добродетель, и такая, которая и в боярах общею назваться не может».

Нет сомнения, что Лукину рабское самоотречение его Василия представлялось исключительным проявлением добродетели, и признаваясь, что образ этого слуги сделан, «чтоб произвести ему подобных» и что «он должен служить образцом», Лукин, очевидно, не предполагал, что тем самым способствует закреплению крестьян и упрочению помещичьего гнета. Между тем сочувствие Лукина крепостной массе не подлежит

сомнению и должно быть отмечено как одно из проявлений и, в то же время, как одна из причин общей прогрессивности его литературной позиции. В самом деле, в предисловии к комедии «Щепетильник» Лукин касается положения крепостных: «Не много, — пишет он, — 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, — продолжает Лукин, — живучи в роскошах, нередко добросердечных поселян для пробавления жизни нашей трудящихся, без всякия жалости, раззоряют. Иногда же и то увидишь, что с их раззолоченных карет, с шестью лошадьми без нужды запряженных, течет кровь невинных земледельцев». В заключение Лукин говорит, что крестьянская жизнь известна только тем, кто «с природы» человеколюбив, почитает крестьян равным созданием и «потому и об них печется».

Нельзя не отдать должного уважения и симпатии Лукину за эту горячую, смелую и искреннюю проповедь в защиту крепостных. Ведь надо не забывать, что цитированный отрывок был опубликован в 1765 г., за несколько лет до новиковских «Трутня» и «Живописца», с их бла-

городной программой борьбы за облегчение тяжести крепостного гнета. И тем более удивительно отмеченное выше противоречие во взглядах и высказываниях Лукина: с одной стороны, энергичная защита «добросердечных поселян», признаваемых им «равным созданием», и, с другой, пропаганда рабской морали, выставление в качестве идеальной фигуры ходульного Василия. Для той эпохи, эпохи расцвета крепостничества, даже такая противоречивая и непоследовательная проповедь в защиту крестьян являлась фактом исключительной серьезности и важности. При немногочисленности печатных книг в тот период роль каждого вновь опубликованного литературного произведения была чрезвычайно велика, и великодушное заступничество Лукина за крепостных не могло пройти незамеченным как для сочувствующих единомышленников, и тем более «очень многих» читателей из крепостных, так и для крепостников и прочих реакционеров.

Сочувственное и серьезное отношение Лукина к народу отразилось и в его трактовке вопроса о так называемом «Всенародном театре» 1765 г., организованном наборщиками Академической типографии и просуществовавшем очень недолго. Лукин, в посвящении комедии. «Щепетиль-

ник», излагает немногочисленные сведения об этом любопытном и малоизвестном проявлении народной самодеятельности и дает весьма сочувственную характеристику Всенародного театра. Обращаясь к своему другу Б. Е. Ельчанинову, находившемуся в то время в Глухове, Лукин в посвящении пишет: «О сем позорище [то есть Всенародном театре], может быть, ты и не слышал, живучи в стране, о театре ни мало не пекущейся, и я согрешил бы перед тобою, не уведомив тебя о том, что сведения всякого человека, пользу общественную любящего, достойно. Со второго дня святыя пасхи открылся сей театр; он сделан на пустыре за Малой Морскою. Наш низкия степени народ толь великую жадность к нему показал, что, оставя другие свои забавы, из которых иные действием не весьма забавны, ежедневно на оное зрелище сбирался. Играют тут охотники, из разных мест собранные, и между оными два-три есть довольно способностей имеющие, а склонность чрезмерную». После этой благосклонной характеристики театра, актеров и зрителей Лукин переходит к оценке возможного значения этого интересного начинания. «Сия народная потеха, — пишет Лукин, — может произвести у нас не только зрителей, но современем и писцов [писателей], которые сперва хотя и неудачны будут, но в следствии [впоследствии]

исправятся. Словом, — обращается Лукин к своему адресату, — я искренно тебя уверяю, что сие для народа упражнение весьма полезно и потому великия похвалы достойно».

Лукин далее конкретизирует свои замечания об облагораживающем влиянии Всенародного театра на его посетителей. В цитированном отрывке Лукин указывал, что «низкия степени народ» в большом количестве посещал этот театр, «оставя другие свои забавы, из которых иные действием не весьма забавны»; в другом месте он расшифровывает эту несколько туманную фразу. Он сообщает своему другу Ельчанинову подробности своего разговора с двумя соседями во Всенародном театре, пьяными людьми из народа, не то «мастеровыми», не то мелкими чиновниками, и отмечает при этом отсутствие у них некоторых частей одежды, очевидно, пропчтых в кабаке. «Но они, повидимому, — пишет Лукин, — и более того могли бы сделать, и на целую неделю пуститься, только сии зрелищи помешали; а если бы оных не было, то бы они в сию седмицу остались так чисты, как их мать родила».

Признавая такое большое облагораживающее воспитательное значение Всенародного театра, Лукин, вместе с тем, проявляет строго критическое отношение «просветителя» к народному

творчеству и лубочной литературе. Так, для него мерилом дурной прозы является «худший слог из повести о Еруслане Лазаревиче», а желая уколоть своих литературных противников, точнее Сумарокова, он сравнивает их комедии с «нашими народными игрищами». Эта колкость находится в прямой связи с известным стихом Сумарокова из «Эпистолы о стихотворстве»: «Для знающих людей ты игрищ не пиши». Поэтому большой интерес представляет то, как трактует Лукин проблему репертуара Всенародного театра. Для него ясно, что пока, вначале, здесь «лишь одни смех производящие сочинения играть надлежит»; поэтому в дальнейшем он перечисляет как составляющие репертуар Всенародного театра те переводы конца 1750-х, начала 1760-х годов, на которые он систематически нападал. Это переводы И. Кротова, П. Свистунова, А. Нартова, А. Волкова и «оригинальная» пьеса последнего «Чадолюбие», столь ехидно осмеивавшаяся Лукиным много раз.

Но эти, «один смех производящие сочинения», все же способны оказать воспитательное влияние на зрителя из народа, отвлекая его от пьянства и других забав, «из которых иные действием не весьма забавны». А в идеале Лукину представляется в репертуаре Всенародного театра серьезная, «характерная» комедия, вроде тех,

которые писал он сам. Именно потому, что такие пьесы не ставились на Всенародном театре и не могли по цензурным условиям ставиться*, Лукин изображает в посвящении пьесы Ельчанинову постановку «Щепетильника» не сцене Всенародного театра в виде своего сна. Необходимо при этом помнить, что жанр «сна» в XVIII в. был разновидностью утопий. Можно даже думать, что своего «Щепетильника» Лукин предназначал, в конечном счете, для Всенародного театра, и этим, повидимому, объясняются некоторые особенности этого «предложения», в частности, введение диалектной речи работников Василия и Мирона. Это едва ли не первый случай в русской литературе, не говоря уже о драматургии, когда сознательно — и не в комических целях — вводится локально окрашенная речь крестьян. При этом следует отметить, что Лукин жалеет о том, что «разговора крестьянского не мог... изобразить толь живо».

Вообще вопрос о языке занимает у Лукина серьезное место. Так, он отмечает желание якобы неизвестного ему автора «Щепетильника» «показать свойство российского языка». Он подчер-

* Всенародный театр находился под контролем полиции, строго следившей за репертуаром и платившей актерам-любителям большой по тому времени гонорар — по полтиннику за спектакль.

живает, что имеет «к чужестранным словам, язык наш безобразящим, совершенное отвращение». Вместе с тем Лукин ценит народные диалекты как источник обогащения языка литературного. Относясь несколько критически к «игрищам» за их сюжетную аморфность и, очевидно, грубость комизма, Лукин с уважением отмечает в них «русские характеры» и «слова... потребные для познания силы, пространства, а иногда и красоты природного своего языка».

Забота о «русских характерах» сильно занимала Лукина: он считает нужным в предисловии к «Моту, любовь исправленному» указать, что «старался всевозможно сделать лица» своей комедии русскими и что, по уверению его приятелей, ему «несколько это и удалось». В другом предисловии Лукин, говоря о целесообразности «преложения» — переделывания иностранных пьес на русские «нравы», с неодобрением констатирует, что «всякий невычищенный, то есть на нравы того народа, пред коим он представляется, несклоненный в драме, образец покажется на театре не что иное как смесь, — иногда русский, иногда французский, а иногда обоих сих народов характеры имеющий».

Для него, таким образом, проблема театра состоит в создании русского драматического искусства как школы гражданской и национальной

добродетели. И хотя он сознает, что «чем бы они к исправлению приведены ни были, до того всем людям нет нужды, а в том есть удовольствие и польза, что из хвастуна имеют надежду увидеть доброго гражданина», тем не менее он настаивает, что «преложение» лучший к этой цели путь. На вполне естественный вопрос, зачем переделывать, когда можно писать оригинальные пьесы, Лукин признается, что «к тому недостает в нем многих и врожденных, и учением приобретенных дарований, которые к составлению доброго писца [писателя] необходимы». С другой стороны, «подражание» он ставит ниже «преложения», считая последнее все-таки актом творческим: «Подражать и переделывать, — пишет он в предисловии к «Награжденному постоянству», — великая разница. Подражать — значит брать или характер, или некоторую часть содержания, или нечто и весьма малое и отделенное и так несколько заимствовать; а переделывать — значит включить или исключить, а прочее, то есть главное, оставить и склонять на свои нравы».

Из этого не особенно четкого разъяснения следует, что Лукин никак не считает возможным не только для себя, но и для всякого «писца» быть совершенно самостоятельным. В другом месте, в предисловии к «Пустомеле» он прямо говорит:

«Займствовать необходимо надлежит, — пишет он, — мы на то рождены; но надлежит в том и признаваться, а чужое присвоивать есть дело непохвальное».

Следует отметить, что в критике XVIII в. вопрос об оригинальности и заимствовании играл существенную роль, и поэтому нельзя согласиться с мнением, пользовавшимся некоторое время признанием, будто писатели того столетия были безразличны к вопросам литературной самостоятельности. Тредиаковский, например, обвиняет Сумарокова, что «нет почитай ничего в сочинениях авторовых, которое не было б чужое», и подтверждает этот тезис ссылкой на конкретные примеры заимствований Сумарокова.

Лукин также укоряет своих завистников в том, что, хотя они отстаивают свою самостоятельность, «в скором времени много сыщется людей, которые сию кражу опознают».

Как было отмечено выше, Лукин считал приемлемым заимствование, при условии дальнейшей переделки заимствованного. Но это было известным шагом в сторону реалистического искусства. Отказываясь от сценической условности, ведшей свое начало от итальянской комедии масок, Лукин требовал максимальной близости к русской действительности, «а от естества, — говорит он, — столь много удаляться не

только правила, но и сердце и рассудок не позволяют». Именно под влиянием «правил», а еще больше «сердца и рассудка» Лукин вводит в своих комедиях и в предисловиях реалистические сценки, иногда большой силы. Такова, например, исключительная по своей выразительности и, к тому же, первая по времени в русской литературе большая картина карточной игры в предисловии к «Моту, любовью исправленному». Такова также любопытная деталь, рисующая поведение «театральных законодателей» 1750—1760-х годов на представлениях неугодных им авторов. Это место, акцентированное самим Лукиным в предисловии к «Награжденному постоянству», заслуживает несколько большего внимания, чем ему обычно уделяется. Один из героев пьесы, Евграф, объясняет, как проваливаются неприятные ему комедии. «Пусть она [комедия] будет самая лучшая в свете, только непременно похвалы не получит, ежели такие знатоки, как я, в это дело вмешаются. Этому я в чужих краях еще научился, и привыкнув там — и здесь так же поступаю. Мы становимся к оркестру [курсив в тексте] в разных кучах человек по пяти. Кричим громко, нюхаем табак и очень часто харкаем и сморкаем, переходим с места на место и через людей перекликаемся. В самых важных и лучших явлениях делаем или

говорим какие-нибудь шутки, худые или хорошие, того не разбирая; а ежели это не поможет, то засмеемся во все горло. Половина зрителей, последуя нам, сделают то же: а другая за то осердится, от чего произойдет шум ужасный. Тут актер [курсив в тексте] остановится, помешается, всю страсть упустит и что потом ни станет представлять, все дурно покажется». Данная реплика Евграфа, хотя и не имеющая прямого отношения к развитию действия комедии, понравилась Лукину, повидимому, из-за того, что она могла быть использована с явно полемическими целями.

Дело в том, что и в Петербурге имелись такие театральные обструкционеры, и именно они причиняли неприятности Лукину при постановке его пьес, в частности «Мота, любовью исправленного». Поэтому в комедии «Награжденное постоянство», где французский подлинник сам содержал аналогичный материал, Лукин не только использовал эти данные, но и усилил их своими добавлениями. Так, в цитированном выше отрывке он вставил слова, отсутствующие в оригинале: «Этому я в чужих краях научился и, привыкнув там, и здесь так же поступаю». Фраза оригинала: «Для этого мы располагаемся

на сцене * по-трое или по-четверо с каждой стороны, в некотором расстоянии друг от друга», — заменена такой, которая отвечала русским условиям: «Мы становимся к оркестру в разных кучах человек по пяти». Вместо «мы разговариваем», поставлено «кричим громко»; прибавлено «харкаем», «через людей перекликаемся» и т. д.

Можно, таким образом, не сомневаться, что перед нами в «склоненной на наши нравы» комедии Кампистрона «Любовница в качестве любовника», ставшей у Лукина «Награжденным постоянством», действительный кусочек «наших нравов» того времени. Кстати, можно отметить, что из театральных деятелей конца 1750-х, начала 1760-х годов за границей были только А. Волков (в 1761 г.) и Д. И. Фонвизин (в 1763 г.); поскольку с последним Лукин в 1765 г. был в дружеских отношениях и рекомендовал читателям переделку Фонвизина «Корион» («Сидней» Грессе), можно полагать, что в лице Евграфа Лукин осмеивает именно А. Волкова, главного представителя «смехотворной» а не «характерной» комедии.

Конечно, все это еще не реализм, но какое-то стремление к нему, какая-то реалистическая тен-

* Во Франции еще в XVIII в. для аристократических зрителей ставились на сцене скамьи.

денция тут налицо. Достоинство отметить и такую важную в том же отношении подробность: создавая «характеры» героев своих пьес, Лукин, по его собственному признанию, «зная коротко актеров, старался лица действующие сочинять свойственно с их способностями». Должно быть, такие реалистические склонности были свойственны и тогдашним актерам, так как в материалах 1760—1780-х годов часто отмечается, что исполнители некоторых ролей имели успех, в результате подражания определенным реальным лицам, или, как тогда говорили, «подлинникам». На это же указывает и Лукин, говоря, что игравшие в его пьесе актеры, «а более игравшие купцов, по естественному подлинникам своим подражанию, похвалу заслуживают».

Вместе с тем, Лукин, едва ли не первый из русских комедиографов, решительно заявляет, что не имел в виду «личностей». «Написал *Мота*, — говорит он в предисловии к этой комедии, — отнюдь не для того, дабы сатирически язвить единоплеменников моих, но единственно для их пользы и для доставления им невинного удовольствия. Знаю, что много и таких людей сыщется, кои станут иные лица и выражения толковать развратно и наклонять их разными натяжками на людей им знакомых, чтобы оных на меня озлобить. Но я их уверяю, что они тщетно тру-

даться будут». Впрочем, к этим словам Лукина едва ли следует относиться с полным доверием.

Для уяснения теоретических позиций Лукина следует остановиться на немногих случаях конкретной оценки им собственных театральных пьес. Так, например, он хвалит свою комедию «Щепетильник», выдавая ее за виденную во сне и лишь им записанную, за то, что «сия сатира довольно хороша для нашего театра переделана. Соблюдено в ней единство места, и все наклонено на наши нравы». Больше всего ему «показалось» [то есть понравилось] удачное сосредоточение всего действия в «вольном маскараде». С другой стороны, ему видны ее слабые стороны: «В ней нет ни любовного сплетения, ниже завязки и развязки... и она не что иное, как характеры на театр [сцену] выходящие».

Приведенными данными далеко не исчерпывается теоретическая система и критическая практика Лукина, но и из этого материала видно, как много важных для последующего развития русской литературы, театра и критики моментов содержалось в его деятельности. Как ни ополчались против него в 1760—1770-х годах противники, прогрессивные идеи Лукина именно в силу своей демократичности сумели пробить себе до-

рогу и повлиять на его современников и последующие поколения русских драматических писателей и критиков.

IV

До сих пор мы говорили только о теоретических позициях Лукина и лишь мимоходом касались его «преложений» и оригинальной комедии «Мот, любовью исправленный». Здесь Лукин не менее интересен. В чем заключались «преложения» Лукина, как далеко шел он в «склонении на наши нравы» — все это представляет существенный интерес.

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

Особенно легко проследить это на одной из наиболее известных и показательных для лукин-

ского творчества комедий — на «Щепетильнике». Устарелым для нашего времени словом «щепетильник», то есть «продавец мелких галантерейных товаров», Лукин перевел заглавие французской пьесы «La Boutique de Bijoutier» К.-П. Пати, являвшейся в свою очередь переводом сатирической комедии Р. Додслея «The Toy-Shop» («Галантерейная лавка»). Сравнение русского текста с французским переводом показывает, как далеко зашла переработка Лукина. Во-первых, он вводит действующих лиц, отсутствующих в оригинале (майор Чистосердов и его племянник, работники Мирон и Василий и др.); во-вторых, он сокращает число женских персонажей с четырех до двух; в-третьих, наконец, иностранные «обыкновенения» 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.

Переработка «Галантерейной лавки» в «Щепетильника» сделала пьесу Лукина только похожей на ее источник: сохранен сюжет* — разговоры покупателей с владельцем галантерейной лавки, а «характеры» — придворный, щеголь,

* Если он может назваться сюжетом — пьеса состоит из бесед Щепетильника со сменяющимися друг друга покупателями.

ханжа, самовлюбленный писатель и пр. — взяты из русской жизни.

Переделывая иностранную комедию, «склоняя» ее на «нравы национальные», Лукин прежде всего руссифицировал имена действующих лиц. Если вспомнить имена героев у Сумарокова в комедиях 1750-х годов, в «Безбожнике» Хераскова, в переводных комедиях 1757—1761 гг., в переводах самого Лукина в 1763—1764 гг., даже в «Корионе» Фонвизина, то новизна метода Лукина станет особенно разительной. Один только «Жан де Моль, или Русской-француз» Елагина с его Мягкосердовым, Постоянным, Любимцевым мог до известной степени служить образцом для Лукина. Но в основном заслуга создания на русском языке поэтики «говорящих имен», сразу раскрывающих «содержание» их носителей принадлежит, повидимому, ему. В его первой большой пьесе, пятиактной комедии (кстати сказать, вообще первой пятиактной комедии на русском языке; до того были только «малые», одноактные, и большие, но трехактные комедии, например, «Чудовищи» и «Приданое обманом» Сумарокова) — в «Моте, любовью исправленном» мы встречаем имена: Добросердовы, Злорадов, Пролазин, Правдолюбов, Докукин, Безотвязный; в «Пустомеле» героями являются: Прямиков, Мягкосердов, Неумолков, Добронравов; любо-

пытны здесь женские имена: Софья, добронравная и благоразумная девица, Пульхерия, означающее «красивую женщину»; в «Награжденном постоянстве» Лукин называет действующих лиц больше именами Евграф, Аристарх, Клеопатра, Пульхерия, но, наряду с этим, есть здесь и «г-жа Староселова»; еще более «говорящие имена» мы видим в «Щепетильнике»: Чистосердов, Притворов, Вздоролубов, Легкомыслов, Обиралов, Верхогляд, Старосветов, Самохвалов. Новым был «реалистический» принцип наименования слуг у Лукина: вместо сумароковских Арликинов, Кимаров, Пасквинов, вместо Финет, Тирц и Телид, мы находим Василиев, Иванов, Миرون, Степанид, Панфилов, Дарий, Андреев, Фадеев, Настасий и т. д. Любопытно также, что в переводах-«преложениях», изданных Лукиным после 1765 г., эта манера наименования действующих лиц в меньшей мере применяется; исключения составляют комедии «Тесть и зять» и «Задумчивой». Во второй комедии есть персонажи: г-жа Бранюкова, Чистосердов, слуга Устин и Марина.

Лукин позволяет себе и такие нарушения принятых в тогдашнем русском театре условностей, как введение имен и отчеств действующих лиц вместо одних только имен — Ипполит Артемович, Аристарх Васильевич («Разумный верто-

прах»), Софья Менандровна, Филат Фадеев («Тесть и зять»), Орест Васильевич, Виктор Семенович («Задумчивой»), как употребление уменьшительных имен («моя Клеоша» — вместо «Клеофида») и т. д. Еще больше чем Сумароков, пересыпает Лукин речь своих героев пословицами и поговорками.

Наиболее значительным и самостоятельным драматическим произведением Лукина является пятиактная комедия «Мот, любовь исправленный». В отличие от «памфлетных» комедий Сумарокова 1750-х годов, «Мот» Лукина, по замыслу автора, представлял комедию «нравоучительную»; в этом смысле пьеса Лукина приближалась к «Безбожнику», комедии Хераскова (1759), также преследовавшего морально-поучительные цели, но совершенно неспособного хоть сколько-нибудь правдиво изобразить русскую жизнь. Напротив, значение комедии Лукина в том и состоит, что и по теме, и по ее разработке «Мот, любовь исправленный» тесно связан с русской действительностью конца 1750-х, начала 1760-х годов.

Исследования советских историков устанавливают, что как раз около этого времени с особой силой стали ощущаться в русской экономической жизни капиталистические отношения. Между историками нет еще полного единства в характе-

ристике и оценке отмеченных ими фактов, но самый факт роста новых хозяйственных отношений несомненен.

Характерно, что в русской литературе как раз в эти же самые годы особый интерес привлекает тема «денег», тема «золота». Иногда, — и большей частью, — она проявляется в стихотворениях, озаглавленных «Богатство», «Злато», (М. Херасков), «Деньги» (И. Богданович); иногда — в размышлениях, также стихотворных, о «нищете», о «роскоши», о «благополучии» (Херасков, Ржевский и др.), в мечтаниях о «золотом веке», когда «не знали злата человеки» («Станем, братцы, петь старую песню» Ф. Г. Волкова), наконец, в форме статей на экономические темы (в «Ежемесячных сочинениях», «Собрании лучших сочинений», в «Трудолюбивой пчеле», в частности в статьях Сумарокова, написанных в это время, но опубликованных только посмертно, — «О всегдашней равности в продаже товаров», «О домостроительстве» и др.). «Денежная» тема отразилась и в драматургии — появляется интерес к «характеру» «скупого», «мота», «игрока», «лихоимца» (ростовщика); в сатирической литературе конца 1750-х, начала 1760-х годов особенное внимание уделяется теме «откупничества» и «купечества».

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

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

Добросердов-меньшой, любя брата, обещал по смерти дяди разделить наследство поровну, но пока герою комедии грозит неминуемая тюрьма, так как подстрекаемые Злорадовым ростовщики, требуя свои деньги и не получая ничего, собираются привести полицейских, чтобы арестовать Добросердова. Ко всему этому присоеди-

няется еще одно важное обстоятельство: Добросердов влюбился в отвечающую ему взаимностью добродетельную Клеопатру, живущую у своей тетки, старой кокетки, Княгини. Любовь к Клеопатре, по словам слуги Василия, значительно изменяет Добросердова к лучшему. Чтобы видаться с Клеопатрой чаще, Добросердов поселяется у Княгини, «притворно показываясь» влюбленным в пятидесятилетнюю красавицу, которая сама не на шутку увлеклась им и «к свадьбе понуждает». Добросердов советует Клеопатре бежать в деревню к брату, чтобы там дожидаться смерти дяди или примирения с ним, но, воспитанная в правилах строгой добродетели, Клеопатра отказывается. Чтобы избавиться от грозящего ему ареста, Добросердов готов бежать один; он делит остающиеся у него деньги на две части, одну из них отдает преданному Василию и объявляет последнему, что дает ему волю. Но Василий, не желая покинуть любимого господина, отказывается от денег и воли. В самый последний момент, когда заимодавцы приводят уже полицейских для ареста героя, появляется неожиданно Добросердов-меньшой и, сообщив о смерти дяди и его предсмертном прощении старшего племянника, развязывает запутанную ситуацию.

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

Из подробного пересказа содержания «Мота, любовь исправленного» можно заключить, что перед нами комедия иного типа, нежели те, которые встречались в русской практике до этого времени. В самом деле, пьеса Лукина может быть названа комедией только в том смысле, что у нее благополучная развязка; это почти «слезная драма» с морально привлекательным, но неустойчивым героем, подвергающимся преврат-

ностям и испытаниям судьбы, но, в конце концов, выходящим, хотя и в результате случайных благоприятных обстоятельств, из затруднений благополучно. Самое существенное в лукинской комедии — желание показать нравственное возрождение положительного героя под влиянием облагораживающего чувства любви. Однако тенденция автора проявляется чисто внешне: она заявлена в заглавии пьесы, она декларируется в словах Василия, но, пожалуй, ничем больше в комедии не обнаруживается. Тем не менее, для тогдашних зрителей все это на русской сцене было внове, это казалось интересным, даже увлекательным. «Первое действие до конца прошумели, прокашляли, просморкали и табак пронюхали... Второе действие побудило зрителей ко вниманию, а в последующих была тишина, редко случающаяся», — рассказывает Лукин о первой постановке своего «Мота».

Лукин, которого за самостоятельность и критичность мысли современники из противного лагеря обвиняли в гордости и самовлюбленности, с большой скромностью и достоинством объясняет успех своей комедии удачной игрой актеров. Часть предисловия к «Моту, любовь исправленному», в которой Лукин анализирует игру актеров, заслуживает большого внимания, так как впервые в русской литературе встречаем мы

здесь признание драматурга в том, что пьеса его строилась с учетом художественных особенностей и возможностей исполнителей. «Делая комедию и зная коротко актеров, старался я лица действующие сочинять свойственно с их способностями».

Особенно следует остановиться на разъяснении Лукиным образа слуги Василия, которого играл актер Шумский. «Можно сказать, что г. Шумский, — пишет Лукин, — имел лицо опытное. Он игрывал всегда слуг проворных и бездельников, а тут долженствовал представить степенного и верного, с мыслями, всякого честного человека достойными. Но он в оном роде так удачно сыграл, что приобрел общую от зрителей похвалу, а от меня должное за способствование в успехе труда моего благодарение». Образу Василия Лукин придавал, повидимому, большое значение; он несколько раз останавливался в предисловии к комедии на разъяснении особенностей и целей построения этого образа. Хотя частично мы уже цитировали следующие за этим строки, сейчас мы вынуждены обратиться к ним вновь, так как здесь они необходимы нам в другой связи. «Слуга сделан у меня весьма добродетельный, и некоторые осуждатели, на меня вооружавшиеся, мне говорили, что у нас таких еще не бывало. Станетса, сказывал я им;

но Василий для того мною и сделан, чтобы произвести ему подобных, и он должен служить образцом». Касаясь далее трактовки образа слуги в русской комедии того времени и, может быть, имея в виду и плута Барму из «Чадолюбия» Александра Волкова, Лукин писал так: «Мне совестно бывало, милостивцы мои, продолжал я, и на то смотреть, что во всех переведенных комедиях слуги превеликие бездельники и что они при развязке почти все за плутни без наказания остаются, а остальные еще и награждение получают. Услышав сие, с ругательною улыбкою один из них сказал мне: но к чему ж вдруг столь избранное и плодовитое нравоучение для подлого сего рода? На сие мною ответствовано: чтобы очистить оный от подлости и научить усердию к господам своим и поступкам, всякому честному человеку приличным».

Если мы от этих теоретических суждений Лукина обратимся к тексту самой комедии, мы увидим, что автор не находил нужным скрывать подлинной обстановки, окружавшей Василия. Когда последний обращал внимание дяди своего господина на поведение Добросердова, старик велел ему молчать и, — рассказывает Василий, — «сказал, чтобы я знал холопскую должность, а ежели еще скучать [надоедать] стану, так хотел меня высечь». С этого времени Добросердов

окончательно перестал слушать Василия, «да и бить уже начал». Затем Василий признается, что за свое усердие «бывал бит неоднократно» (д. I, явл. 5). И на всем протяжении пьесы ни разу Добросердов не выражает сожаления или раскаяния за отвратительное отношение к верному слуге, а преданный ему Василий ни разу не возмущается подобным к себе отношением. Больше того, когда Василий несколько раз обнаруживает благородные черты своего характера, Добросердов высказывает мнение, что это — факты незаурядные: «Ты, в ком я необычайную твоему роду честь вижу, не щади меня» (д. IV, явл. 11); «О редкая в человеке такого состояния добродетель! Ты своею честностию меня удивляешь» (д. V, явл. 6). Любопытно еще одно место, когда ослепленный доверием к Злорадову Добросердов размышляет над тем, что Василий постоянно вооружает его против коварного друга: «Но этого я не понимаю, за что он друга моего жестоко ненавидит... Неужели для корысти хочет он меня с ним поссорить?.. Нет, к таким бездельствам в этом верном человеке нисколько склонности не видно... Всеконечно, из злобы... Так и есть! Хотя он мужик добрый, однако замерзлое в их роде мщение и злость в нем остались» (д. II явл. 6).

Итак, Василий добродетелен вопреки «замерзелому в их роде мщению и злости», вопреки тому, что в позднее время было бы определено как классовая ненависть. Откуда же взялась эта «редкая в человеке такого состояния добродетель»? Явилась ли она результатом личных особенностей Василия? Воспитана ли она его родителями? Оказывается, нет. Несмотря на свои симпатии к Василию, Лукин не может допустить иного хода мыслей, чем тот, который свойствен был Добросердовым и Клеопатрам. Поэтому Василий у него вынужден произнести следующую фразу: «Но я должен признаться, что этим честным поступкам научил меня покойный ваш родитель. Он всегда наблюдал истину, а пороки и из слуг своих выводить старался. Но для кого? Все для детей своих, чтобы утвердить их в добродетели» (д. I, явл. 6).

Такова концепция «весьма добродетельного», по признанию Лукина, слуги Василия. Как ни убога она, но все же надо помнить, что всего за два месяца до постановки «Мота, любовью исправленного» в фонвизинском «Корионе» вообще впервые на русской сцене появился крестьянин как эпизодическое лицо. Таким образом, по существу лукинский Василий был первым крепостным, выведенным на сцену не в качестве лица

эпизодического, а как один из основных персонажей.

Обращает также на себя внимание в «Моте, любовию исправленном» то, что многие вопросы, поставленные несколько позднее в сатирических журналах 1769—1774 гг., нашли уже свое выражение в комедии Лукина, — вопросы воспитания, мотовства, поведения петиметров и коке-ток и т. д.

Однако самой существенной чертой «Мота, любовию исправленного» было то, что Лукин постарался изобразить на сцене «русские характеры» так, как он их понимал. В лице братьев Добросердовых он хотел нарисовать образы хороших дворянских юношей — вполне положительного Добросердова-меньшого, воплощающего в себе лучшие свойства «благородного» человека, и слабохарактерного, но от природы мягкого и честного Добросердова-большого. Добросердов-меньшой, как и полагается ему в соответствии с данной автором фамилией, добросердечен, деликатен, отзывчив, некорыстолюбив, вежлив, но в то же время тверд, когда нужно преследовать негодных людей вроде Злорадова. Когда изобличенный в своем коварстве Злорадов выпрашивает у Добросердова-большого прощение, Добросердов-меньшой говорит: «Нет, братец! Не должно его прощать. Мы чрез то честным лю-

дям много вреда наделаем. Пусть он за свое злодейство получит достойное возмездие, а ежели исправится, — проявляет Добросердов-меньшой свою природную мягкость, — то я помогать ему первый не отрекуся» (д. V, явл. 14).

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

По сравнению с сумароковскими положительными героями комедий — Валерами, Дорантами и т. п. — братья Добросердовы Лукина — несомненный шаг вперед; это, худо ли, хорошо ли, но все-таки в соответствии с русской действительностью изображенные «русские характеры», т. е. характеры, взятые из русской жизни, а не из иноземной комедии.

О том, что Василий был задуман как положительный образ крепостного слуги, было сказано выше. А относительно того, что «прочие в коме-

дии лица» Лукин «старался всевозможно сделать русскими», мы уже говорили. Современники, по его словам, уверяли автора, что это не-
~~сколько~~ ему удалось.

Среди «русских характеров», выведенных Лукиным в «Моте, любовию исправленном», обращают на себя внимание впервые изображенные в русской комедии купцы-ростовщики Докукин и Безотвязный и великодушный заимодавец-купец Правдолюбов.

Ростовщичество играло в XVIII в. огромную роль в жизни русского дворянства; известно большое количество людей из купечества, разбогатевших именно в результате занятий ростовщичеством. «Лихоимством» не брезговали и многие дворяне; в лице Кашея и Салидара Сумароков изобразил своего зятя А. И. Бутурлина, а в сатирической журналистике 1769—1774 гг. борьба с ростовщичеством занимала видное место. Поэтому появление купцов-ростовщиков в комедии Лукина никак нельзя признать случайностью. Характерно, однако, что, изображая отрицательные образы купцов-ростовщиков — Докукина и Безотвязного, Лукин все же счел нужным до них вывести на сцену великодушного Правдолюбова с тем, чтобы не сплошь черными красками нарисовать купечество: «Надобно показать, — говорит Правдолюбов «в сторону», —

что и в нашей братье есть честные люди» (д. III, явл. 7). Добродетельный Василий, услышав последние слова Правдолюбова, говорит: «Мы это знаем и в вас образцового видим».

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

Кстати, следует сказать, что в только что названной комедии одно из главных действующих лиц тоже является мотом, но нравственная идея пьесы совсем иная. Молодой дворянин — мот Младоум, с помощью слуги Бармы, пройдохи и нахала, одурачивает своего чадолубивого отца Хрисанфа; молодая вдова Милорада, из-за которой Младоум вошел в долги, в развязке пьесы объясняет, что пришла вернуть Младоуму его состояние, удержанное ею с целью помешать ему расточить имение; в заключение Милорада говорит Младоуму, что любит его попрежнему. Даже плут Барма прощен на радостях.

В то время как «Мот, любовью исправленный» Лукина ставил себе определенную нравственную идею — показать благородство крепостного слу-

ги и благотворное нравственное воздействие любви, — комедия Александра Волкова похожа на пародию, проводящую мысль, что ловкому пройдохе легко одурачить доверчивого отца и что вообще все проделки, в конце концов, сходят с рук. Может быть, «Чадолубие» в какой-то мере связано с лукинским «Мотом», так как в обеих пьесах есть ряд одинаковых ситуаций (приход ростовщиков-заимодавцев и попытки избавиться от них); может быть, против нравственной тенденции «Мота» же направлена реплика Бармы: «Нынче всякий чорт стал нра-воучителем» (явл. последнее).

Представляет «Чадолубие» интерес и в отношении отражения в ней «денежной» темы, о которой говорилось выше.

Так, Барма, мотивирует свою, хотя и фиктивную, попытку покончить с собой одновременно с Младоумом тем, что ему надоела жизнь: «И мне противен свет за то, что без денег в нем жить не можно, а люди несносны для того, что даром не хотят с алтыном расступиться» (явл. 10). Ростовщик Богатон в пространном монологе рассуждает о деньгах и, между прочим, говорит: «Кто не мот, ежели все живут роскошно?» (явл. 4). Особенно интересна исступленная тирада Скопидома, узнавшего, что деньги, отданные им на проценты Младоуму, пере-

шли к «бессовестным игрокам»: «О деньги, деньги! любезное мое серебрѐ! в какие руки ты досталось! уйди от своих повелителей. Ах! нет, оно уйти само не может; отрубите мне мои ноги и отдайте ему [то есть серебру]; пускай побегом своим и моим спасет свою жизнь и мою (явл. 5).

Но если в херасковских одах о «злате» и в других произведениях, где разрабатывалась тема денег, отношение к проблеме было очень серьезное, то в «Чадолубии» все это повернуто в «развлекательном» аспекте.

Возвращаясь к Лукину, следует остановиться на одном вопросе: каково его отношение к буржуазии? Является ли Лукин «идеологом» буржуазии, как это пытаются показать некоторые авторы? Материалы, на которые в подобных построениях опираются, очень недостаточны и неубедительны. Это — образы Правдолюбова, с одной стороны, и Щепетильника, с другой. Из сказанного выше явствует, что Правдолюбов введен Лукиным в «Мота, любовью исправленного» в качестве эпизодического лица, появляющегося на всем протяжении пятиактной комедии один только раз, в третьем действии, с тем, чтобы показать, что не все купцы похожи на него-дьяв-ростовщиков Докукина и Безотвязного, и чтобы больше не только не выходить на сцену,

но даже и не упоминаться. Так что героем, «идеальным образом», носителем авторских идей Правдолюбов никак признан быть не может.

Не является также купцом-буржуа и Щепетильник. Лукин это намеренно подчеркивает в следующем месте первого явления:

П л е м я н н и к. ... Я дивлюсь, что из наших купцов столь умный и обхождение знающий сыскался.

Ч и с т о с е р д о в. Он не купец, а отставной офицер, который давно без награждения отставлен за то, что начальникам своим, слепого повиновения требующим, в глаза говорил правду.

Далее Лукин заставляет Щепетильника произнести монолог, в котором герой пьесы говорит о своих коммерческих делах. Из слов Щепетильника видно, что из своих доходов третью часть он уделает бедным. «Если бы я, — говорит далее Щепетильник, — с них [дворянских покупателей] столько не взял, то бы чужестранцы пуще моего ограбили и деньги бы из государства вышли» (явл. 5).

Можно ли после этого серьезно говорить, что Лукин ввел в комедию нового положительного героя-купца, что образ идеального купца, сначала наметившийся в Правдолюбове, получил законченное выражение в Щепетильнике? Можно ли утверждать, что «купец» Щепетильник как бы подготавливает фонвизинского Стародума?

К подобной неверной трактовке как образа Щепетильника, так и социальных позиций Лукина толкают литературоведов некоторые советские историки, из факта возникновения капиталистических отношений в начале 1760-х годов делающие заключение о том, что в результате этих новых явлений определяются «буржуазные тенденции в творчестве Фонвизина, Хераскова, Княжнина и других писателей» (Н. Дружинин). Своеобразие русского исторического процесса XVIII в. состояло в том, что, несмотря на складывавшиеся капиталистические отношения, передовые русские писатели, — и здесь никак нельзя объединять в одну группу различных по своим социальным и политическим взглядам Фонвизина, Хераскова и Княжнина, — были отрицательно настроены по отношению к буржуазии, к купечеству. Это относится также и к Лукину.

Героем Лукина является никак не купец, не буржуа, а просвещенный, культурный разночинец, сочувствующий народу, патриотически настроенный, по-своему готовый помочь крепостному крестьянству.

Положительное значение Лукина в развитии русской драматургии и литературы в целом заключалось как раз не в том, что он явился якобы проводником и пропагандистом буржуазных идей, а в том, что под влиянием народных

«игрищ» и Всенародного театра он хотел найти и в меру своих сил нашел «русские характеры» в различных слоях общества, начиная от дворян, продолжая купцами и разночинцами и кончая крепостными. Заслуга Лукина заключалась в теоретическом обосновании необходимости создания серьезной, воспитательной комедии в противовес «развлекательной».

Характеризуя «игрища», Лукин отмечал также и силу и красоту их языка. В связи с этим большой интерес представляет язык комедий самого Лукина. Современники обращали внимание и высмеивали в сатирических журналах 1769 г. бросавшиеся в глаза индивидуальные особенности лукинской речи, вроде «как ли ни», «а! а!», «прямо» и т. д. Однако язык комедий Лукина заслуживает значительно более серьезного внимания: в нем мы находим много принципиально нового, хотя и все старые достижения в этой области им учтены. Так, следуя некоторым переводчикам 1758—1761 гг., Лукин заставляет положительных героев, в особенности в монологах, пользоваться эмфатической расстановкой слов в предложении, применять инверсии, прибегать к восклицательным и вопросительным оборотам. Приведем несколько примеров:

Добросердов (один). Неужели Клеопатра, прочитав мое письмо, отвергнет жалостную мою просьбу? Я живо описал ей мое состояние и уповаю, что она тронута им будет. Отчаяние и тоска моя побудит ее к состраданию, а любовь принудит следовать за мною. О судьба! награди меня таким счастьем, которого я теперь недостойн, но вследствие [впоследствии] постараюсь доказать, что хотя я на несколько времени от добродетели удалился и был в ослеплении, однако навеки не остался в злонравии. . .

(«Мот, любовьию исправленный», д. I, явл. 6).

Пульхерия. Неужели ты еще не узнаешь той, которая никогда кроме тебя, никого не любила на свете и которую ты, бессовестно обманув, оставил? Но она, не взирая на справедливые причины, чтобы тебя ненавидеть, или, по крайней мере, истребить из памяти, непременно ставила себе законом верною быть тебе до смерти. Для любви к тебе забыла она свой пол и достоинство; приехала сюда и была печальным свидетелем твоего непостоянства, твоего к ней презрения и любви к ея сопернице».

(«Награжденное постоянство», д. V, явл. 7).

Подобно тому, как у некоторой части переводчиков 1757—1761 гг., и у Лукина в речах положительных героев (частью и отрицательных, например, у Злорадова в «Моте, любовьию исправленном») соблюдается порядок расположения слов в главном и придаточных предложениях, рекомендованный Ломоносовым в «Российской грамматике».

Гораздо интереснее не то, в чем Лукин при-
мыкал к уже сложившейся традиции, а в чем

проявлялась его собственная писательская манера. Так, он стремился значительно разнообразнее, чем предшественники, передавать индивидуальные особенности речи выводимых им в пьесе персонажей. У Сумарокова эти опыты делались только в отношении подьячих, пети-метров и кокеток, педантов. Еще ограниченнее были эти возможности у переводчиков Российского театра. Лукин широко применяет метод индивидуализации речи персонажей. Стряпчий Пролазин пересыпает свою речь словами из церковного или, по крайней мере, к религии относящегося круга: «как всякому христианину довлеет», «надобно по обещанию отслужить молебен и побывать у вечерни», «довлеет мне по должности христианской», «этим еще спасение души получишь», «способ, который в самом безнадёжном случае употреблять довлеет» («Мот, любовь исправленный», д. III, явл. 6). Ростовщики Докукин и Безотвязный, каждый по-своему, уснащают речь диалектными и сугубо бытовыми черточками: они, в разговоре со слугой Василием, подобно Крестьянину в фонвизинском «Корионе», прибавляют почти в каждой фразе к глаголам, а иногда и к другим словам частицы «сте» и «ста» («Желаю-сте», «скажи-сте пожалуйста!», «что-сте», хорошо-сте, «ин я-ста», «отнюдь-ста», «слушаю-ста», д. I, явл. 2; «никако

нет-сте», «все ли-сте», д. III, явл. 12) и т. д. Безотвязный, говоря со своим должником дворянином Добросердовым, сперва выбирает слова более «высокого» и торжественного стиля («Куда изволите итти, благоутробие ваше? Вы очень неблаголепно поступаете со мною... Это не подворянски! И это не самоблагородное дело!», д. III, явл. 11), а затем переходит к обычной разговорной речи; в беседе же со слугой Василием он пускает в ход словечки «щепетко», «великатный», «притоманный» и т. д. Еще разнообразнее приемы речевой характеристики у Лукина в «Щепетильнике». Здесь прежде всего обращает на себя внимание диалектная речь крестьян-работников Мирона и Василия, которые «с неделей двадцать из Галища прибрели» в Петербург. В их репликах отмечены не отдельные уже детали, как в фонвизинском «Корионе» в репликах Крестьянина (частицы «ста» и «стани», «цоканье»), а дана первая большая по объему литературно-театральная иллюстрация диалектных особенностей речи крестьян: мена «ц» и «ч», местные слова, особый синтаксис. Далее проходит в «Щепетильнике» речь пети-метров и кокеток, молодящегося старичка и т. д. Несколько сложнее обстоит дело с двумя персонажами «Щепетильника», Верховглядовым и Самолюбовым. По поводу них Лукин в пред-

посланном «Щепетильнику» письме к Б. Е. Ельчанинову, явно стремясь остановить его и читателей внимание на этих образах, писал следующее: «Не трудно было мне приметить, что Верхоглядов и Самолюбов суть лица, также почти вымышленные; но не мог я угадать, на каких характеров оными целено». Конечно, современники легко могли узнать, кого изобразил в этих персонажах Лукин. Что касается Самохвалова, то это нетрудно определить и нам: это — Сумароков. Самохвалов утверждает, что ему «писать не для кого! Здесь достоинства трудов моих, — продолжает он, — никто не разумеет». «Учиться мне не у кого, следственно, и подражать некому, — говорит он далее, — а могу я счесть равным с собою некоторых чужестранных писцов, а не пишу ныне для того, что не хочу больше показать своего искусства». Следует помнить, что в начале 1760-х годов, по крайней мере, до конца 1764, начала 1765 г. Сумароков действительно ничего в драматическом роде не писал. Самохвалов обещает Щепетильнику завтра же начать писать ему «похвальный эпигр» (послание), «а на молодых вралей, — прибавляет он, — комедию, и подлинно сделаю смеху... я покажусь скоро во всей моей славе». Характерно, что выражающий взгляды автора Щепетильник в одном месте, когда Самохвалов обещает рас-

хвалить его, говорит в сторону: «Боюсь, чтоб не сказали: кто его хвалит? протухлая ветчина!» Таким образом, Лукин в лице Самохвалова и осмеял Сумарокова, и выразил о нем мнение как о писателе, утратившем литературное значение.

Сложнее обстоит дело с Верхоглядовым. Его речь — утрированная речь Дюлижа из сумароковских «Чудовищ» и «Пустой ссоры»; он является на сцену с такой тирадой: «А пар дие! Рад я, что тебя вижу в добром здоровье, господин Щепетильник. О! проклятый твой титул колет и дерет уши. Пожалуй брось это варварское имя, а называйся галантерейщиком. Это будет тре-галан, и ты и сам галант-омом почитаться станешь». На слова Щепетильника, что он не хочет никогда быть галант-омом и не переменит своего названия, потому что оно правильно на нашем языке, Верхоглядов возражает: «О, фидом! на нашем языке! Вот еще какой странный экскюз! Наш язык самой зверской и коли бы не мы его чужими орнировали словами, то бы на него добрым людям без орёру дискурировать было не можно. Кель диабле! уже нынче не говорят риваль, а говорят солубовник. Ха, ха, ха! Какое иниоранство! Да пусть бы говорили, а то уже и пишут, и я слышал, чте комедию Троя Фрер-Риво назвали «Три

брата — солюбовники». Три брата солюбовники! Ах! эти слова умертвят меня». Здесь отразился реальный факт литературной жизни тех лет: в 1757 г. Александр Волков перевел пьесу Лесажа «Crispin rival de son maître» под заглавием «Криспин риваль своему господину», которая позднее была переименована им в «Криспина соперника своему господину». В том же 1757 г. П. Свистунов перевел комедию Лафона «Три брата соперники» под названием «Три брата солюбовники», но поставлена она была только 27 августа 1764 г. Таким образом, в словах Верхоглядова отразились реальные факты тогдашних литературно-театральных споров.

Вообще вся сцена с Верхоглядовым, несмотря на бесспорную шаржировку, дает очень много для понимания такого явления как французomanия 1750—1760-х годов. При всей карикатурности образа Верхоглядова в нем нашли отражение какие-то черты тогдашней современности. Недаром Лукин предупреждал, что «лицо» Верхоглядова «почти вымышленное», то есть «неправдоподобное», но в то же время и не совсем вымышленное: кто-то служил образцом. Мы лишены возможности указать, кого конкретно имел в виду Лукин в Верхоглядове, но к какому кругу принадлежал он, объяснил сам

автор в «Щепетильнике» после ухода Верхоглядова со сцены. Приведем это интересное небольшое явление полностью.

Щепетильник. Вот сущий попугай и достойный, чтобы его из всех мест, сказать-было его языком, чтобы его из всех мест прогонировали.

Чистосердов. Это правда! но я думаю, что большая часть таковых повес, угождая друг другу, язык свой ненавидят.

Племянник. Да лих на это смотреть несносно.

Щепетильник. Нет, сударь, не все из шалости; есть между ими и такие, которые с злостью природного своего языка не терпят. Я слышал сам в комедиях от стоявших возле меня молодчиков, которые никакого языка на свете не зная, в каждое русское зрелище, если оно хорошо и актер играет с успехом, с досады бледнеют и грызут пальцы. А если приметят, что чужестранцам, которые совершенно нашего языка не знают, представление нравится, то станут их уверять, что или переведено или написано ж дурно, или актер действует несогласно с речами.

Чистосердов. О, эдаких терпеть не должно, и мне кажется, что у нас повес разного рода больше, нежели в целом свете.

Щепетильник. Я с вами согласен, но большая часть из них не дураки, а доведенные до шалостей, из которых бы и к делу современем многиегодились, ежели бы строже над ними смотрели.

Чистосердов. Самая истина! Из повес иногда полезные бывают люди, а из дураков никогда: только не надобно ни одного молодого человека допускать до этого порока (явл. 15—16),

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

Указывая, что «есть много и таких комедий, которые только общественные [то есть принадлежащие, свойственные людям вообще] осмеивают пороки, как то гордость, клевету, неблагодарность и прочее», Лукин прибавляет в примечании: «Оные же и лучшие, и те, что характерными называются; сие слово, — подчеркивает Лукин, — все говорят, но не все смысл его знают». Таким образом, выходит, что под «характерами» Лукин понимает основные черты человеческого поведения или психического склада, положительные и отрицательные. Однако

в другом, уже несколько раз цитированном месте, там, где он касается значения «игрищ», Лукин утверждает, что зрители «увидят в оных русские характеры». Напомним, что несколько ниже, в том же предисловии к «Награжденному постоянству» Лукин перечисляет «характеры», какие могли бы быть разработаны русским писателем; это — «коварный наушник, гнусный льстец, подлый такальщик, вредный ябедник, бездушный ростовщик», то есть персонажи, как было указано выше, либо вовсе не встречавшиеся в сумароковском перечне в «Эпистоле о стихотворстве», либо частично совпадавшие с ним (ябедник, ростовщик), но наполненные другим, более общественно значимым содержанием.

Оказали ли народные «игрища» влияние на теорию и практику Лукина? Если понимать влияние в грубо механической форме, то есть искать в персонажах или ситуациях комедий Лукина прямых совпадений или аналогий с известными нам «игрищами», то ответ должен был быть, конечно, отрицательным. Если же иметь в виду общий принцип эстетики народного театра, точнее, народных «игрищ», то есть стремление брать типичные явления народной жизни, представлять их в основных, важнейших отношениях, показывать социальные аспекты этих отношений, пользоваться живым, выразитель-

ным, порою диалектно окрашенным языком, то это позволит сказать, что на Лукина «игрища» оказали серьезное воздействие, они позволили ему «войти прямо в свойство театра», позволили осознать цели и задачи комедии, ее национально-воспитательное значение.

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. Начиная с Лукина, содержанием русской комедии становится русская жизнь, героями — «русские характеры»: помещик, крепостной, чиновник, купец, мещанин и т. д.

В лице Лукина народный театр впервые начал влиять на «новую» русскую комедию, свел ее с узко классовой тропинки дворянского развлечения на широкую дорогу национального и демократического учреждения.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. И. ЛУКИНА

1. Сочинения и переводы В л а д и м и р а Л у к и н а. СПб., 1765. ч. II, 12 нен., XXXI, 215. 2 нен. стр.; ч. II, 2 нен., XXVII, 245 стр. (Ч. I имела два издания, отличавшиеся разночтениями в „Предисловии“ к „Моту, любвию исправленному“).
2. Сочинения и переводы В. И. Л у к и н а и Б. Е. Е л ь ч а н и н о в а. Под. ред. П. А. Ефремова. Вступ. статья А. Н. Пыпина. СПб., 1868, 5 нен., LXXII, 458, 491—509 и 512 стр.
3. Щепетильник. Комедия. — „Русская комедия и комическая опера XVIII века“. Ред. и вступ. статья П. Н. Беркова. М. — Л., 1950, стр. 85—121.

II. ЛИТЕРАТУРА О В. И. ЛУКИНЕ

4. А. Н. П ы п и н. В. И. Лукин — см. выше № 2.
5. В. Ф. Б о ц я н о в с к и й. В. И. Лукин. — Ежегодник Императорских театров, 1893—1894, Приложения, кн. 2, стр. 147—160.

6. Д. Д. Благый. История русской литературы XVIII века. М. 1946, стр. 214—217.
7. Г. В. Битнер. Лукин. — История русской литературы. Изд. Академии наук СССР. М.—Л. 1947, т. IV, стр. 265—269.
8. Г. М. Гиголов. В. И. Лукин и его роль в становлении русской национальной комедии. Автореферат. Тбилиси. 1950, стр. 20.
9. Р. К. Превратухина. К вопросу борьбы за национально-демократические основы русского литературного языка в 18-м веке. О языке комедии В. Лукина „Задумчивой“. Автореферат. М., 1949, стр. 27.

Редактор
Н. Р. Мервольф

Художник
И. С. Серов

Технич. редактор
Э. М. Колесова

М-22561. Подписано к печати 18/IX-50 г. „Искусство“ № 120.
Бумага 60×92¹/₂. Печ. л. 3. Уч.-изд. л. 2,8. Бум. л. 1,5.
Тираж 5000. Зак. № 1145.

Типография им. Володарского