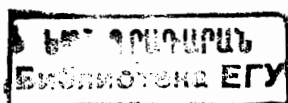


ББК 83. 3Р1
Ф 33

Рецензенты: кафедра русской литературы МГЭПИ;
доктор филологических наук Г. В. Москвичева



7065113

250 29330 27

ФЕДОРОВ В. И.

Ф 33 История русской литературы XVIII века: Учебник для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.»— М.: Просвещение, 1982.— 335 с.

В учебнике раскрываются характерные особенности историко-литературного процесса в России XVIII века. Разделы, содержащие обзоры литературы отдельных периодов, включают главы монографического характера о художественном творчестве и эстетических исканиях крупнейших писателей этого времени (М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, Г. Р. Державина, А. Н. Радищева, Н. М. Карамзина и др.).

4309020300—805
Ф 103 (03) — 82 20—82

ББК 83.3Р1
8Р1

© Издательство «Просвещение», 1982 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ



Одной из основных задач предлагаемого учебника является раскрытие характерных особенностей, динамики историко-литературного процесса в России XVIII века. Поэтому основное внимание уделяется анализу идейно-эстетического содержания, формированию, взаимопроникновению, борьбе и смене литературных направлений, а также деятельности тех писателей, которые сыграли определяющую роль в развитии художественного творчества, литературного языка и эстетической мысли.

Определяющим этапом в жизни русского народа и в его литературе в XVIII веке оказался период петровских преобразований, когда перед лицом европейских стран появилась «единая, однородная, молодая, быстро возвышающаяся Россия, почти неуязвимая и совершенно недоступная для завоеваний»¹. С этого времени русская литература становится литературой «поднимающейся нации»² (Маркс).

«Новая» русская литература, во многом подготовленная предшествующим периодом ее развития, в 30—40-е годы завершает в основном переход от средневековой жанровой системы к системе жанров нового типа, стремясь к синхронному включению в общеевропейский литературный процесс. К этому же времени относится и завершение секуляризации (освобождения от церковного духовного влияния) русской литературы.

Рост интереса русских писателей XVIII века к человеческой личности углублял гуманистическое начало в искусстве. А просветительская основа русской литературы XVIII века влекла за собой утверждение внесловной ценности человека, развитие антифеодалной морали.

С 60-х годов XVIII столетия наряду с зарождением сентиментально-предромантического направления резко усилился рост реалистических тенденций, неразрывно связанный с дальнейшим развитием сатирической линии. Русская литература стала искать подходы к социальному анализу, объясняя характер как результат воздействия на него среды, внешних обстоятельств. В определенную идейно-эстетическую систему эти тенденции не сложились. Но формирование реализма (как и романтизма) начинается в XVIII веке.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 22, с. 21.

² Там же, т. 10, с. 589.

С этого же времени увеличивается интенсивность одного из основных процессов развития русской литературы — ее неуклонная демократизация.

К концу столетия намечается синтез личного и общественного начала в пределах одного произведения (ода «К милости» Карамзина, ряд произведений Радищева).

Наконец, в вершинном произведении русской литературы XVIII века — «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев придет к твердому выводу о необходимости и неизбежности народного восстания.

В истории русской литературы XVIII века можно наметить четыре периода:

I период — литература Петровского времени. Она еще носит переходный характер. Основная особенность — интенсивный процесс «обмирщения» (т. е. замены литературы религиозной литературой светской).

II период (1730—1750) характеризуется формированием классицизма, созданием новой жанровой системы, углубленной разработкой литературного языка.

III период (1760 — первая половина 70-х годов) — дальнейшая эволюция классицизма, расцвет сатиры, появление предпосылок к зарождению сентиментализма.

IV период (последняя четверть века) — начало кризиса классицизма, оформление сентиментализма, усиление реалистических тенденций. С выходом в свет «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева наиболее прогрессивная часть русской литературы становится носительницей революционных идей.

В соответствии с предложенной периодизацией материал в учебнике расположен по разделам, внутри которых наряду с общей характеристикой периода, важнейших особенностей в развитии литературы выделяются монографические главы, посвященные крупнейшим писателям. В этих главах приводятся необходимые биографические сведения, рассматриваются вопросы мировоззрения и дается идейно-художественный анализ их творчества. В конце книги дан список рекомендуемой литературы.

ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XVII — ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XVIII ВЕКА



В конце XVII — начале XVIII века произошли существенные экономические, социально-политические и культурные изменения в жизни русского общества. Наиболее рельефно эти сдвиги прослеживаются в Петровскую эпоху, но начало им было положено примерно с середины XVII века, когда стали возникать необходимые условия для формирования русской нации. В это время «местные рынки» стали складываться «в один всероссийский рынок», и Русское государство вступило в более тесные международные экономические и политические связи с европейскими странами.

Наступил «новый период русской истории». На смену монархии «с Боярской думой и боярской аристократией» пришла «чиновничьи-дворянская монархия» с «бюрократией, служилыми сословиями, с отдельными периодами «просвещенного абсолютизма»¹.

Вековая борьба «царства» и «священства» закончилась окончательной победой государства над церковью. Утверждение авторитета государства над авторитетом церкви ускорило начавшийся процесс «обмирщения» всех сторон русской жизни.

Для русского народа было жизненно необходимым вывести свою страну из отсталого состояния, как можно быстрее выйти в области экономики, политики, культуры, наконец, на рубежи передовых европейских стран. И за короткий срок деятельностью Петра I и его преданных единомышленников и, конечно, колоссальными усилиями всего русского народа с Россией произошел «великий метаморфозис».

Была создана армия нового образца, вскоре ставшая одерживать победы над шведской армией Карла XII (шведы считались самым сильным войском в Европе). Столь же успешно был организован военно-морской флот, с его помощью Россия получила выход в Балтийское море. Значительны были успехи и в области торговли, промышленности. Коренному переустройству подверглись органы государственной власти. Конечно, следует учитывать, что реформы Петра I легли тяжким бременем прежде всего на плечи трудового народа, крестьянства. Введение рекрутских наборов и подушной подати, увеличение налогов, усиление гонения на раскольников, продолжительная тяжелая Северная война — все это усугубляло классовые противоречия в стране, вызывало много-

¹ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 346; т. 20, с. 121.

численные волнения среди помещичьих и приписных крестьян, а также работников мануфактур. Но процесс переустройства был необратим, и Россия начала быстро завоевывать европейский авторитет, становилась могучей державой. Если Русское государство еще совсем недавно «и в число европейских народов мало почитали», то,— продолжает П. Шафиров (один из помощников Петра I, автор «Рассуждения, какие законные причины его царское величество Петр Первый к начатию войны против короля Карола 12 шведского в 1700 году имел». СПб., 1717),— «ныне никакое дело, ниже во отдаленных краях европейских не чинится, к которому б или о его царского величества (Петра I. — В. Ф.) приязни и союзе не старались, или осторожности и опасности в противности от оного себе не имели».

Процесс коренной ломки, замены старого новым захватил не только «материальную» сферу (промышленность, торговлю и т. п.), но и настойчиво стал вторгаться в область духовной жизни русских людей.

Одним из важнейших завоеваний переходного периода, а Петровского времени в особенности, была разработка новой концепции человека, новое решение проблемы личности. Человек перестает быть лишь источником греховности. Он воспринимается как активно действующая личность, ценная и сама по себе и еще в большей степени за «услуги отечеству», когда не богатство и знатность рода, а общественная польза, ум и храбрость могут возвести человека на одну из самых высоких ступеней социальной лестницы. И примеров тому в Петровское время немало. Это Меншиков, Ягужинский, Нестеров, да и сама жена Петра, будущая императрица, «знатностью» рода не отличалась.

Петр I на практике осуществлял один из основных постулатов просветительства — требование внесловной ценности человека. Позже, в 1722 году, он зафиксировал это положение и законодательным путем в «Табели о рангах всех чинов воинских, статских и придворных», открывшей возможность недворянам получать за заслуги перед государством дворянское звание. Возможно, что в первую очередь именно этот законодательный акт имел в виду Белинский, когда давал оценку реформам Петра I: «Реформа Петра Великого не уничтожила, не разрушила стен, отделявших в старом обществе один класс от другого, но она подкопалась под основание этих стен, и если не повалила, то наклонила их пабок,— и теперь со дня на день они все более и более клонятся»¹.

Человек в Петровское время уже заслуживает того, чтобы ему разъясняли государственную политику, чтобы он действовал не слепо по приказу, а проникся сознанием необходимости и пользы тех или иных правительственных мероприятий. С этой целью с конца 1702 года стала издаваться первая в России печатная газета «Ведомости». В ней сообщалось «о военных и иных делах, до-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.—Л., 1955, т. 9, с. 431.

стойных знания и памяти, случившихся в Московском государстве и во иных окрестных странах» (как сказано в общем годовом титуле к комплексу газет за 1704 год).

Первые неудачи в войне со шведами потребовали быстрее-го разъяснения, почему необходимо ее продолжать, а также какими ресурсами для этого располагает Россия. Так, в номере от 17 декабря 1702 года говорилось, что «калмыцкий великий владелец Аюки-Тайши» пришет 20 тысяч своих войск, а номер от 2 января 1703 года информировал своих читателей о том, что «на Москве вновь ныне пушек медных, гоубиц и мортиров вылито 400; те пушки ядром по 24, по 18 и по 12 фунтов... И еще много форм готовых великих и средних и литые пушек, гоубиц и мортиров». Сообщалось в «Ведомостях» и об открытии учебных заведений, о появлении печатных русских географических карт; в газете можно было увидеть «реестр книгам гражданским» (список изданных книг) и даже рецензии. Сообщения о других странах брались обычно из зарубежных газет при строжайшем отборе материалов.

Тем же агитационным целям служили и другие жанры публицистики — ораторская проза (чаще всего проповеди), всевозможные проекты («пропозиции»), политические трактаты (такие, как уже упомянутое «Рассуждение...» П. П. Шафирова, «Правда воли монаршей» и «Духовный регламент» Феофана Прокоповича и другие). Большинство произведений публицистики написаны в поддержку деятельности Петра I, но были выступления, направленные против новых преобразований, таковы проповеди Михаила Авраамова и некоторые проповеди Стефана Яворского. Противники Петра I из среды раскольников распространяли слухи о пришествии антихриста в его лице, указывая и точную дату конца света — 1699 год. Возможно, что, устанавливая новый календарь от рождества Христова, а не от «сотворения» мира, как это было раньше, и перенося начало года с сентября на 1 января 1700 года, Петр I хотел убедить всех в том, что «время самого страшного дня» придет нескоро. Правда, один из сподвижников Петра I — Ф. Прокопович дал этому переносу и другое объяснение: «лучшего ради сословия с народами европейскими». Из демократической среды выходили «прелестные письма» — воззвания сторонников Булавина, руководителя крестьянского восстания. В них «всякие черные люди» ополчались на князей и бояр, на «прибыльщиков» и иностранцев.

Для успешного развития начатых преобразований России требовались новые, подготовленные и образованные кадры. Решалась эта задача двумя путями. Во-первых, внутри страны было открыто много «цифирных» школ (раньше школы обычно были при монастырях), навигационное училище, гимназия, позже университет при Академии наук (открыта в 1725 году, уже после смерти Петра I). Во-вторых, использовались поездки за рубеж с целью быстрого достижения результата в обучении наукам, «политичным нравам» и «политесу». Конечно, за границу часто отправляли дворянских недорослей, от которых мало получалось пользы, но их,

как правило, сопровождали их слуги, а среди них оказывались такие талантливые люди, как будущий сановник Алексей Курбатов из крепостных Б. Шереметева. Расширение европейских связей России приводило к расширению кругозора русских путешественников. Они свободно могли попасть в Сорбонну (Парижский университет) и в Лейденский анатомический театр.

Процесс европеизации чаще всего одобрялся деятелями русской культуры. Даже Ст. Яворский (ставший в конечном итоге противником Петра I) отмечал, что в допетровское время «нельзя было выглянуть за государство и видети, что ся деет на свете. Вестей такожде никаких ниоткуда россияне не имеяху, поведений, нравов и обычаев в иных государствах политичных отнюдь не знаяху». Поэтому поносят россиян «многие от прочих государств» как детей и отроков «невежливых», которым «разве то ведомо, что в дому деется». Теперь же «бог ключом Петровым» открыл «тебе врата на видение света».

Для закрепления новой идеологии и развития науки по указанию Петра была развернута широкая издательская деятельность; с 1708 года книги нецерковного содержания стали печататься новым, гражданским шрифтом. Появились учебники (в 1703 году напечатана «Арифметика, сиречь наука числительная» Л. Магницкого), стали известны книги новейших естествоиспытателей — Кеплера, Коперника, Галилея, Ньютона; работы философов Декарта, Гоббса, Локка, Пуффендорфа, Гроция, Лейбница.

Много новшеств было введено и в быту. «Противные» (то есть противоположные) полы могут теперь встречаться друг с другом на ассамблеях, меняется характер одежды. Устанавливаются новые нормы общения. Появляются руководства, как вести себя отрокам и юношам («Юности честное зерцало»), где некоторые рекомендации в наше время могут вызвать только улыбку: «младый отрок» перед едой должен вымыть руки, а затем ему предложено — «не хватай первый в блюдо, не жри, как свиния... не сопи егда яси». Но ведь и сенаторам были даны указания Петром I не вопить в сенате, как бабы на базаре. «Приклады, како пишутся комплименты» (1708) были образцами писем, галантных и деловых. Если еще недавно знание иностранных языков в «зазор, не жели за искусство почитано», но теперь сам царь «глаголет» немецким языком и тысячи его подданных «искусны» в «разных европейских языках».

В новейших работах современных исследователей (Д. С. Лихачева, Г. П. Макогоненко, Г. Н. Моисеевой и других) существенные изменения в идеологии, в отношении к личности связываются с интенсивным овладением в России гуманистическим, культурным наследием эпохи Возрождения, хотя в России Предвозрождение и не перешло в Возрождение. Специфика процесса исторического развития Русского государства привела к тому, что в то время, когда на Западе возрожденческие идеалы стали вытесняться буржуазными идеями индивидуализма и эгоизма, в России признание за личностью права на свободное волеизъявление и земные ра-

дости сочеталось с просветительским требованием неукоснительного исполнения гражданского долга. Идеалом Петровской эпохи стал человек-гражданин, человек-патриот. Именно такой человек, а точнее, миллионы таких русских людей заставили европейцев в кратчайший срок радикально изменить свое мнение о России. «Которые нас гнушались, яко грубых, ищут усердно братерства нашего; которые бесчестили, славят... которые презирали, служить нам не стыдятся... отменили мнение, отменили прежние свои о нас повести, затерли историйки своя древняя, инако и глаголати и писати начали», — с законной гордостью отметил Ф. Прокопович.

На фоне больших достижений во многих областях экономической, политической и общественной жизни успехи в литературе переходного периода были значительно скромнее, хотя сам литературный процесс отличался большой сложностью.

* * *

Сложность литературного процесса переходного периода подтверждается хотя бы тем, что в настоящее время нет единого мнения в научной литературе по поводу того, следует ли считать классицизм первым литературным направлением в России или ему предшествовало барокко; а среди исследователей, утверждающих наличие барокко в русской литературе, нет единодушия ни в его характеристике, ни в сроках его протяженности.

Прежде чем ответить на вопрос: был ли путь развития русской литературы от последних десятилетий XVII века до середины XVIII века движением от барокко к классицизму? — следует хотя бы в самых общих чертах указать на генезис и важнейшие черты европейского барокко.

Барокко (как и предшествующий ему маньеризм¹⁾) возникает в результате идеологического и творческого кризиса искусства Возрождения, который был порожден социально-экономическими сдвигами и катастрофами в жизни многих европейских государств.

Мыслителям и деятелям искусства Ренессанса была присуща вера в неограниченные силы и возможности человека, его разум. Талантливая личность, благодаря своим способностям, могла добиться выдающихся успехов в области науки, искусства, на политической арене. И действительность давала тому немало примеров. Оставалось только построить общество по законам гармонии, как свободную ассоциацию полноценных и жизнерадостных индивидуумов. Поэтому естественным, закономерным было появление утопических сочинений. Однако время шло, а идиллические идеалы гуманистов не получали своего воплощения. Повсюду вставляли страшные картины всеобщих разрушений и бесчисленных

¹ Некоторые исследователи считают, что маньеризм не последствие кризиса Ренессанса, а непосредственное его выражение, другие включают его в состав барокко.

убийств (Тридцатилетняя война в Германии, религиозные войны во Франции 1560—1590-х годов, начало работорговли неграмми и др.); потрясения усилились революциями в Нидерландах и Англии, и ничего общего с ожиданиями гуманистов не могли иметь контрреформация и процесс (пусть временный) рефеодализации. Положение еще усугублялось тем, что новые научные открытия (Коперника, Кеплера, Галилея) в области космографии опровергали стройную геоцентрическую систему: все пришло в движение, а вместо небосвода из сплошного голубого шатра «открылась бездна, звезд полна — звездам числа нет, бездне дна». Человек из эпицентра вселенной стал снова песчинкой в мироздании. Так на смену оптимистическому гуманизму Возрождения приходят смятение и «трагический» гуманизм эпохи барокко.

Разочарование людей XVII века в «интеллектуальной» революции Ренессанса, превращение «первой формы буржуазного просвещения — «гуманизма» XV и XVI веков» в свою противоположность Энгельс объясняет следующим образом: «Это превращение в свою противоположность, это достижение в конечном счете такого пункта, который полярно противоположен исходному, составляет естественно неизбежную судьбу всех исторических движений, участники которых имеют смутное представление о причинах и условиях их существования и поэтому ставят перед собой чисто иллюзорные цели»¹.

Внутренний мир человека становится раздвоенным. Вместо «совпадения противоположностей» появляется «антагонистическая борьба двух враждебных начал во всем живом. Эти два начала — тело и душа, страсть и разум, природное влечение и нравственные веления, народная жизнь и законы — сосуществуют, но не переходят друг в друга. Каждое из них стремится подчинить и подавить другое»². Отсюда такие характерные темы для произведений барокко, как «жизнь есть сон», «*memento mori*» (помни о смерти), а также иррациональное (интуитивное) познание действительности, склонность к мистицизму.

Не все современные исследователи считают искусство барокко порождением контрреформации; но большинство из них не отрицают того факта, что контрреформация им достаточно широко воспользовалась. Несомненно распространение барокко и в католических странах (в Англии, Нидерландах).

Конечно, «идеология» барокко была шире, сложнее и противоречивее приведенной здесь схемы: в барокко отмечаются элементы и «рационализма» и «демократизма». Более устойчиво характеризуется барокко на «уровне» стиля. В этом случае барокко распадается на родственные, но не совпадающие полностью течения в различных европейских литературах: эвфуизм в английской поэзии, культеранизм и концептизм в Испании, маньеризм

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1967, т. 1, с. 332.

² Пинский Л. Е. Испанский плутовской роман и барокко. — Вопросы литературы, 1962, № 7, с. 144—145.

в Италии, «прециозная» литература во Франции. К тому же определение ведущих принципов в стиле барочных произведений несколько затрудняется, если учитывать полемику, порою острую, между самими писателями. Так, в Испании против Гонгоры (автора поэм «Полифем», «Уединения»), энергично и убежденно отстаивавшего свой «темный» стиль («И еще одну высокую честь принесла мне эта поэма — невежды сочли меня темным; а чем же гордиться людям образованным, как не тем, что их язык невеждам кажется греческим, ибо не след рассыпать драгоценные камни перед поросшими щетиной скотами»; «...ведь ежели доставлять приятность разуму — это давать ему поводы для совершенствования и наслаждения, когда он обнаруживает то, что скрыто в поэтических тропах, то, найдя истину, разум убедится в своей правоте, и это убеждение доставит ему удовольствие; ...тем большую приятность он испытывает, чем больше будет понуждаем к раздумьям темнотою произведения и чем больше пищи для своих мыслей сумеет найти под покровами этой темноты»¹), выступили не только ученый гуманист Педро де Валенсия, Лопе де Вега и другие, а также Франсиско Кеведо, которого справедливо считают одним из зачинателей концептизма².

В основе стиля барокко лежит стремление соединить несоединяемые противоположности, когда метафора связывает явления бесконечно далекие. Главное, чтобы эти сопоставления удивляли своей неожиданностью, были остроумными. А «чтобы проявить остроумие,— пишет один из крупнейших теоретиков барокко итальянец Эмануэле Тезауро,— следует обозначать понятия не просто и прямо, а иносказательно, пользуясь силою вымысла, то есть новым и неожиданным способом...», соединять смешное и печальное, трагическое и комическое, так как «не существует явления ни столь серьезного, ни столь грустного, ни столь возвышенного, чтобы оно не могло превратиться в шутку и по форме и по содержанию»³.

Остроумие, иносказательность (как одна из основных стилистических категорий барокко) стали проникать во все словесные жанры, художественные и ораторские, что неодобрительно отметил Буало в «Поэтическом искусстве»:

Повсюду встреченный приветствием и лаской,
Уселся каламбур на высоте парнасской.
Сперва он покори́л без боя Мадригал,
Потом к нему в силки гордец Сонет попал;
Ему открыла дверь Трагедия радушно,
И приняла его Элегия послушно;
Расцвечивал герой остротой монолог;

¹ Письмо дона Луиса де Гонгоры в ответ на присланное ему.— В кн.: Испанская эстетика. Ренессанс, барокко, просвещение. М., 1977, с. 167.

² Резкому и ядовитому осмеянию подверг Гонгору Кеведо в «Культистской латиноболтовне», которую ставят в один ряд со «Смешными жеманницами» Мольера. Текст сатиры Кеведо см. в кн.: Испанская эстетика. С. 141—149.

³ См.: *Голенцев-Кутузов И. Н.* Романские литературы. М., 1975, с. 321.

Любовник без него пролить слезы не мог,
 Печальный пастушок, гуляющий по лугу,
 Не забывал острить, пеняя на подругу.
 У слова был всегда двойной коварный лик.
 Двусмысленности яд и в прозу к нам проник:
 Оружьем грозным став судьи и богослова,
 Разило вкривь и вкось двусмысленное слово.

Создание произведений искусства в эпоху барокко уподоблялось самими поэтами божественному, творческому акту. Для Марино и Тезауро сам бог — дирижер оркестра-вселенной, «остроумный оратор», художник, а поэт, по Скалигеру, — «второй бог». Как и всевышний, гениальные поэты создают образы и мифы. «Из несуществующего они творят существующее, из невещественного — бытующее, и вот — лев становится человеком, орел городом. Они сливают женщину с обликом рыбы и создают сирену, как символ ласкательства, соединяют туловище козы со змеей и образуют химеру — иероглиф, обозначающий безумие» (Тезауро).

Однако «быстрый» или «острый» ум — это не только удивительное, остроумное и неожиданное, но и основа (для Грасиана¹, теоретика и писателя испанского барокко) эстетического интуитивного познания, способного «проникать в сущность отдаленнейших предметов и явлений, мгновенно комбинировать их и сводить воедино»².

Очень характерными для раскрытия «технологических» приемов стиля барокко оказываются следующие рекомендации Тезауро:

«Есть ли более серьезное и возвышенное явление на свете, чем звезды небесные? Можно ли высказать более серьезную и поучительную мысль, чем следующая: звезды являются наиболее плотными и непрозрачными частями эфирного пространства, которые, отражая лучи солнца, становятся светящимися. Вот пример ученого предложения, однако неостроумного. Если же ты скажешь: звезды — это зеркала эфира, которые, хотя и не оставляют светящегося следа, становятся ночными солнцами лишь тогда, когда солнце расточает им свои любезности. Это та же доктрина, однако до некоторой степени выраженная метафорически как по форме, так и по содержанию, и чем более форма удаляется от прямого выражения, тем она становится изящнее, но в конце концов переходит в забавное... Напротив, забавным будет следующее речение: звезды — светлячки, порхающие в синеве небес. Еще забавнее сказать: звезды — фонари богов, всюду блуждающих ночью. Еще занятнее выражение: звезды — огарки, падающие с канделябра солнца. И, наконец, если ты превратишь небо в решето, то вместе со Стильями ты скажешь в духе буффонады о

¹ Грасиан Балтазар. Остроумие, или Искусство изощренного ума. — В кн.: Испанская эстетика. Ренессанс, барокко, просвещение. М., 1977, с. 169—464.

² Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975, с. 240.

звездах: светящиеся дыры небесного решета. На этих примерах ты можешь убедиться в том, что все эти предложения возможны лишь благодаря приданной им остроумной форме, то есть с помощью Метафоры Пропорции, которая сходное заменяет сходным, но различным по содержанию; содержание это может быть в одних случаях более благородным, в других более низменным, в некоторых фразах прекрасным, в иных безобидным¹. И хотя исследователь² видит в этих наставлениях прежде всего требование соблюдать единство содержания и формы («пригодность» «системы выражения» «для того содержания, для той эмоциональной тональности», которые писатель хочет передать), все же элемент «игры» здесь налицо.

Повышенная метафоричность стиля барокко стала общепризнанным его важнейшим компонентом. Здесь нужно внести некоторые добавления. «Сопряжение далековатых идей», характерное для барокко, в целом ряде случаев выходит за пределы метафоры, даже и развернутой. Так, например, Гонгора в поэме о Полифеме и Галатее строку из «Метаморфоз» Овидия («Взгляни, как я высок...») переделывает следующим образом: «Когда я сижу, моя сильная рука не прощает высокой пальме ее сладкие плоды» (т. е. я так высок, что могу сорвать эти плоды сидя). В другом месте читателю предстоит решить не менее замысловатый ребус, когда тот же поэт петлю (или скобу) из стремительного серебра превращает в воды Магелланова пролива:

...из стремительного серебра
петля расширяется повсюду, охватив
один и другой океан³.

Подобных примеров из барочных авторов можно было бы привести бесчисленное количество. (Некоторые из них еще встретятся.) Поэтому в данном случае речь может идти об «ассоциативной образности», как ее понимает И. Л. Савранский, развивая идеи Потебни об ассоциации как эстетической категории. Исследователь отмечает, что «ассоциативная образность как средство художественной изобразительности и выразительности шире, подвижнее, «свободнее» метафоры, жестко связанной со сравнением. Эта своеобразная прикрепленность метафоры к своей первооснове предопределила известную заданность самого принципа формирования метафоры в художественном сознании, исключив из него момент преднамеренности, внезапности (выделено мной.— В. Ф.).

¹ Цит. по кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 145.

² Там же, с. 146.

³ См.: Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975, с. 224—225. Сравни также напечатанную в России в 1734 году поэму П. Буслаева «Умозрительное душевное описание стихами о переселении в вечную жизнь превосходительной баронессы Марии Яковлевны Строгоновой». В ней сказано: «любовь Христова» «дерзновенно на перси припала до Христа». Из примечаний автора оказывается, что «персями Христовыми zde полагается близость к богу сея добродетели...».

Поэтому смысл метафоры, как правило, однозначный, всегда подвергается вычленению. Этим метафора также отличается от ассоциативной образности, нередко выступающей во всем многообразии своих видов (символ, иносказание, параболa и т. п.), всегда многослойной, многозначной, многомысленной»¹.

Поэты и теоретики барокко не только выступали с требованием печати «быстрого разума», «гениального остроумия»² от художественных творений, но и создавали трактаты, посвященные вопросам «остроумия», стараясь заложить основы «новой», отличной от античной, поэтики. В этом плане нельзя переоценить труды уже упоминавшихся Грасиана («Остроумие, или Искусство изощренного ума», второе издание вышло в 1648 году) и Тезауро («Подзорная труба Аристотеля», 1655).

Грасиан прежде всего отмечает новаторский характер своего трактата: «Древние установили правила силлогизма, искусство тропа, но остроумие не трогали». Если «диалектика занимается связью понятий, дабы правильно построить рассуждение или силлогизм, а риторика — словесными украшениями, дабы создать красноречивый оборот, а именно троп или фигуры» то «мастерство остроумия состоит в изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума», когда «изохренный ум, в отличие от рассудка, не довольствуется одной лишь истиной, но стремится к красоте»³. В конечном итоге «острой мысли можно дать такое определение: это есть акт разума, выражающий соответствие, которое существует между объектами. Само их согласование, или искусное соединение, выражает их объективную тонкую связь»⁴.

Вместе с теоретическими рассуждениями, подробной классификацией концептов трактат Грасиана — это объемная антология примеров утонченного, необычного, а порой и рискованного остроумия из произведений античной и современной автору литературы.

Следует отметить, что в понятие «быстрый разум» в эпоху барокко входили не только сопоставление далековатых идей, соединение прямо противоположных понятий и т. п., но и действительно быстрое проникновение ума в сущность сложных и многочисленных явлений окружающей действительности. Эту возможность быстро охватить своим взглядом «все края вселенны» в одах Ломоносова уже в середине XVIII века отметит А. П. Сумароков, связь которой с барочной поэтикой еще, кажется, никто не выдвигал:

¹ Савранский И. Л. Коммуникативно-эстетические функции культуры. М., 1979, с. 155—156.

² Так, один из самых заметных поэтов барокко итальянец Марино утверждал, что «поэта цель — чудесное и поражающее. Тот, кто не может удивить (я говорю о превосходном, а не о надутым и глупом), пусть идет к скребице» (т. е. на конюшню). См.: Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975, с. 251.

³ Испанская эстетика. Ренессанс, барокко, просвещение. М., 1977, с. 174.

⁴ Там же, с. 175.

Гремящий в оде звук, как вихорь, слух пронзает,
Хребет Рифейских гор далеко превышает,
В ней молния делит наполю горизонт,
То верх высоких гор скрывает бурный понт...
Творец таких стихов вскидает всюду взгляд,
Взлетает к небесам, свергается во ад,
И, мчась в быстроте во все края вселенны,
Врата и путь везде имеет отворенны.

С продвижением на Восток барокко все больше «формализировалось», хотя и могло в какой-то мере брать на себя функции Возрождения в тех странах, где Ренессанс по разным причинам не сложился в целостную историко-культурную систему.

Вопрос о барокко в русской литературе пока еще не получил своего окончательного разрешения.

При культурологическом подходе, когда барокко считают определенной стадией в развитии культуры между Ренессансом и эпохой Просвещения, оно должно проявляться во всех региональных и национальных искусствах, даже и в тех случаях, если не было достаточных условий для его возникновения. Тогда, правда, барокко принимает заимствованный характер, претерпевая порой значительные качественные изменения, нарушая ожидаемую хронологическую последовательность и протяженность своего бытования. Такой взгляд на барокко, как на неисключаемый период в жизни культуры, получает поддержку от искусствоведческого подхода, допускающего по инерции перенос характерных особенностей одних видов искусств на другие (чаще литературу «выравнивают» с изобразительными искусствами). К широкому толкованию явлений может привести и собственно литературоведческий подход, если он ограничивается только созданием типологической модели художественной литературы без историко-генетической коррекции. Поэтому не кажется неожиданным отнесение к числу барочных писателей (по наличию «смятенности» и «трагизма») протопопа Аввакума, не имеющего явных корней с барокко; определение поэзии Ломоносова и даже Державина как барочной; а в творчестве наших «старших» силлабиков (С. Полоцкого, С. Медведева, К. Истомина, А. Болобоцкого), еще достаточно тесно связанных с польской литературой, видеть появление национального («умеренного») варианта барокко, которое, как отмечено Д. С. Лихачевым, «там, где оно выступает в творчески переработанном на Руси виде, не переламинает человеческой натуры, не пугает контрастами и нечеловеческими усилиями, не сгибает и не перегибает крупные массы: оно жизнерадостно и декоративно, стремится к украшениям и пестроте»¹.

Не имея таких социальных корней на русской почве, какими оно обладало на Западе, барокко в русской литературе смогло стать только одним из явлений переходного периода: от средневековой системы и структуры жанров к системе и структуре жанров новой литературы. Так, с «периодом» барокко связано появление в русской литературе силлабического стихосложения и

¹ XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 322.

«школьной» драмы, где барочное начало просматривается достаточно отчетливо. (Об этом будет сказано несколько позже.) Барочной стилистикой должны быть отмечены и многие произведения прозаических жанров: переводные и оригинальные повести, панегирики, ораторская проза. Поддерживалось общее барочное направление и декоративно-прикладным барокко, часто с усложненной эмблематикой, символикой и аллегориями.

Все же в решении вопроса о барокко в русской литературе желательна определенная сдержанность. Ведь не случайно русское барокко чаще всего характеризуется со стороны стиля. Вот тому один пример. Говоря о поэзии С. Полоцкого, И. П. Еремин писал: «В его стихах налицо все характерные признаки этого стиля: аллегоризм, интерес к греко-римской мифологии, большое развитие разных стилистических «украшений», имеющих чисто орнаментальное назначение, нарочито-затрудненная речь в результате необычной расстановки слов и т. п.»¹.

Когда же речь заходит об «идеологическом» (содержательном) уровне, то порой трудно решить, больше совпадений или различий между зарубежным и русским барокко. С. Полоцкий и его единомышленники, проявив «идеологическую умеренность», «из двух излюбленных и взаимосвязанных тем европейского барокко — «Vanitas» («суэта») и «memento mori» («помни о смерти»), как отмечено А. М. Панченко, «исключили тему «ужасов» — безобразия смерти и загробных мучений»². Не культивировалась у русских силлабиков и чувственная любовь, столь характерная для поэтов зарубежного барокко. К тому же надо отметить, что у С. Полоцкого, кроме повышенной гиперболизации и метафоризации, появлялись произведения, где стиль не был столь «орнаментален», а содержание наполнялось бытовой сатирой, поучениями и свидетельствовало о начальном этапе отечественного просветительства («Вертоград многоцветный»).

В прозе переходного периода наиболее барочным оказался, пожалуй, жанр церковно-придворной проповеди, что было вполне закономерным. Идеино-эстетические основы барокко закладывались не без опоры на средневековые риторик, в которых заметное место занимала гомилетика — наука о церковном красноречии. Поэтому жанр проповеди был исторически подготовлен к включению элементов нового, барочного стиля. В проповедях стали появляться мифологические имена и античные реминисценции. Ораторы обращались к авторитетным именам ученых древности и современности, стараясь поразить своих слушателей, они объявляли их выдающиеся открытия менее удивительными, чем те виктории, которые одерживали русские войска во главе с Петром I. Таким приемом начинает Гавриил Бужинский свое «Слово Благодарственное богу трипостасному о полученной победе над Карлом, королем шведским, и войски его под Полта-

¹ История русской литературы. М.—Л., 1948, т. II, ч. 2, с. 365.

² Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973, с. 202.

2065793

вою»: «Что древный и преславный начальник врачей Гален, рассуждая предивно устроенную систему тела человеческого, с великим удивлением изрече: да хвалят иннии богов своих жертвами и кадилы, аз же такового странного дела Творца восхваляю рассуждением и удивлением... или, да тако реку, преизобилие яко всегда являемое, тако преславное оное и всему миру известное к нам, сбывшееся в ден сей на полях Полтавских...» С такой же целью упоминается далее и «славный доктор Виринг», который «не усумнелся ученому изявити миру, яко всякая косточка и малейшая имат употреблению своих двести осм десят, яже всячисливше обрящутся пятьдесят шесть тысящей, и несть ли чесому удивитися?»¹. Но еще «превосходящим образом», продолжает проповедник, заслуживает удивления и «благодарения множества благодеяний божиих» «сей день» (Полтавская победа.— В. Ф.), «его же никоеже никогда же покрывает забвение». Авторы проповедей в духе нового времени не только не боялись показать свою эрудицию, но и старались подчеркнуть ее. Их никак не прельщали лавры воинственных невежд, чем еще недавно гордились многие их предшественники. («Еллинских борзостей не текох, ни риторских астроном не читах, ни с мудрыми философы в беседе не бывах... аз бо есть умом груб и словом невежа... не учен диалектике, риторике и философии, а разум христов в себе имам»²). Будучи лицами духовного сана, авторы публичных ораций не только часто пользуются текстами и образами из Священного писания, но, как правило, строят свои проповеди в качестве иллюстраций, вариаций, иногда с попытками практического применения какой-либо цитаты из Ветхого или Нового завета, взятой в роли эпиграфа. Для барочной панегирической литературы, в том числе и жанра проповеди, было характерным смешение христианской и античной мифологии, когда, например, Петр I мог быть назван и «вторым Моисеем» и «российским Геркулесом» или: «Нам и Ромул, и Нума, и Давид, и Соломон — един Петр».

Близость поэтических приемов русского барокко западноевропейскому может быть прослежена в «Слове на Пятидесятницу» (на текст «Примите дух свят») Стефана Яворского. Проповедник как бы следует рекомендациям Тезауро, которые приведены выше. Он дает семь образов «сошествоия» святого духа, положив социальный признак в основу классификации перевоплощения его. В образе голубя и голубицы, несущей «сучец маслечный» (символ мира), он нисходит на царя. В виде «солнечника (зонтика.— В. Ф.) благопотребного», «сени преизрядной, не только от жаров солнечных, но и от всякого зла осеняющей и сохраняющей», — для царицы и царевен. «Князем, боярам и всему Синклиту» он желает воспринять святой дух «в образе вина», но не обычного, а «вышестественного», чтобы стали они «смелыми, что лев». Для

¹ Панегирическая литература петровского времени. М., 1979, с. 244.

² Цит. по кн.: Морозов Л. Феодан Прокопович как писатель. СПб., 1880, с. 22.

моряков святой дух как «ветер кораблем вождь и наставник», для «всей нашей армии»—в образе «огня»... «Последнему чину» (прежде всего крестьянам) святой дух уподобляется воде, «в трудах прохлаждающей и жажду утоляющей».

Широко распространенные в литературе барокко мотивы «суе-ты» и «помни о смерти» звучат в «Слове в неделю вторую по Святом Дусе»: люди, подобно рыбам, «в суетах мира сего, аки в море, всем усердием углебоша, погрязоша, плавают, бегают сюда и туда, гоняются, будто пожитку и корысти ищут, а все бездельно... ибо вся стяжания своя при смерти оставити нужда». «Ей, рыбка!—предупреждает Яворский.—Памятуй на смертные сети, не всегда тебе в водах быти, придет время, егда тя извлекут из моря мира сего»¹.

Ораторская проза петровского времени отличалась не только схоластическими ухищрениями. Она в какой-то степени отвечала на запросы своего времени, чаще поддерживая петровскую политику, чем выступая против нее. Современному читателю трудно представить степень воздействия ее на слушателей. Но она действительно была важной формой пропаганды. Когда Ст. Яворский неодобрительно отзывался о Петре I, бросившем свою жену, царь был всерьез обеспокоен этим публичным порицанием и не нашел ничего лучшего, как прибегнуть к старому, но испытанному способу—«заграждению уст»: лишил Яворского права проповедовать на три года.

Все же хотя и стремились порой отечественные речетотцы включать в свои выступления современные им события, в большинстве их проповедей, перегруженных малопонятными символами и аллегориями, отличавшимися чрезмерной «надутостью» слога, усложненных многочисленными риторическими фигурами, разбавленных порой смехотворными побасенками, тщетно было бы искать какой-либо связи с живой действительностью. Зато духовные ораторы (особенно польские, оказавшие большое влияние на многих выходцев из стен Киево-Могилянской духовной академии) строго придерживались правил, норм и шаблонов, установленных в предписаниях по риторике и гомилетике еще со времен средневековья. Это обстоятельство зорко подметил в свое время Г. Смотрицкий, писавший Мужилловскому о польских проповедниках: «То-то мудрые твои проповедники народили тебе еретических заблуждений. Если бы не римские постиллы, то не поспешил бы на кафедру оратор и не умел бы чем разудивить всех софист. Целуй Бессия, который научает тебя произносить с кафедры: хорошо мне известно, что без него скрипели бы твои колеса, как у возницы без мазницы, а ты все-таки мудрец, да и твои все. Один на кафедру с Осорием, другой с Фабрицием, третий с Скаргою, а иные и с другими проповедниками римской церкви, без которых вы ни шагу»².

¹ Тексты этих проповедей см. в кн.: Проповеди блаженные памяти Стефана Яворского... М., 1804, ч. 1, с. 167—174, 201—213.

² Отечественные записки, 1862, кн. 2, с. 572.

Схоластический характер содержания и барочную изощренность оформления подобных проповедей отметил с едкой иронией Ф. Прокопович. Так, он указывает, что даже «в какой-либо легкой или неважной материи собираются, однако, не знаю для чего, и Аннибалы, и Александры, и Пирры, и Спартанцы, кроме того — все боги и богини». «Задержав бедных слушателей несколько времени бессмысленною проволочкою, ораторы, наконец, выпрямляются, приходят в восторг, одушевляются и, поддерживаемые вниманием невежественной толпы, с натянутою важностью и отвислыми щеками, начинают изрекать свое, в высшей степени нелепое, прорицание». «Что значит пять букв в имени Марии? Почему Христос погружается в Иордане стоя, а не лежа и не сидя? Есть ли на небе библиотека?» Или: «произнося похвалы богородице», спрашивают слушателей, «как им кажется, почему во время всемирного потопа, когда все бедные животные погибали, одни рыбы избежали этой гибели?.. И мужики, если бы нужно было, готовы были бы ответить: неужели, любезный отче, тебе кажется удивительным, что рыбы не погибают в воде? Но проповедник,— продолжает Ф. Прокопович,— как муж мудрый, не считает для себя приличным рассуждать так просто. Он отвечает, что это случилось потому, что рыбы заключаются в имени богородицы, ибо Мария созвучно со словом *mare*¹ во множественном числе. О, остроумие, не лучшее глупости рыб!»— подводит итог Прокопович².

А ведь манипуляции с литерами для поиска сокровенного смысла — прием, рекомендуемый теоретиками барокко. Так, тот же Грасиан отмечает, как «святая Бернард с упителным изяществом выводит противоположность из различия имени Евы и истинной матери всех смертных — ведь если прочесть наоборот имя ЕВА, получится АВЕ, приветствие, возгласенное Марии»³.

Кроме ораторской прозы (проповедей, похвальных слов), характерные черты барокко прослеживаются во многих других жанрах литературы переходного периода. Из них, пожалуй, наиболее «барочной» была драматургия. В России в это время стали действовать театры двух типов: общедоступный, публичный (для него была построена в 1702 году «комедийная хоромина» на Красной площади) и школьный театр, впервые начавший функционировать в Московской славяно-греко-латинской академии, вероятно, вскоре после ее открытия в 1687 году. Интерес Петра I к театральному искусству был связан с возможностью использовать зрелищные мероприятия для пропаганды своих преобразований. И если в этом плане театр не оправдывал ожиданий, он лишился необходимой поддержки Петра I. Так случилось с публичным театром (которым с 1702 по 1703 год руководил Кунст, а после его смерти до 1707 года — Фирст).

¹ *Mare* — море (лат.).

² Морозов П. Феодан Прокопович как писатель. СПб., 1880, с. 107.

³ Испанская эстетика. Ренессанс, барокко, просвещение. М., 1977, с. 267.

Судьба общедоступного театра была решена его репертуаром. В нем ставились мало связанные с непосредственными проблемами Петровской эпохи переводные пьесы (переводы часто были неточными, язык их был тяжеловесным, не всегда понятный для зрителя того времени). Не случайно Петр I хотел, чтобы на сцене шли пьесы «трогательные», но «без этой любви, которую всюду вклеивают». Прямая зависимость репертуара русского театра от зарубежной драматургии во многом определила его барочный характер. Так, в духе барокко, на резком контрасте сцен «высокого» содержания сценам «низким», на контрасте стиля «прециозного», галантного стилю сниженному, порой балагурскому, построены многие пьесы театра Кунста—Фирста.

В переводе-переделке мелодрамы Чиканьини «Честный изменник, или Фридерико фон Поплей и Алоизия, супруга его» речь шла о супружеской неверности и о способе восстановления поруганной чести. Герцогиня Алоизия полюбила маркиза. Об этом узнает ее муж герцог (по пьесе «Арцуг») фон Поплей. Герцог уверен, что факт существует только до того момента, пока живы люди, которым он известен. Чтобы спасти себя от бесчестия, герцог убивает всех, кому непосредственно или от других лиц было известно об измене. А автор наставляет зрителя: «Человек, носящий благородное имя, необходимо должен приносить чести подобные жертвы». В пьесе противопоставлена речь главных героев речи второстепенных персонажей. Переводчики сделали попытку (правда, далеко не совершенную) воспроизвести галантно-утонченную лексику любовных объяснений героев. Обращаясь к Алоизии и вспоминая счастливое время, герцог говорит: «Удовольствования полное время, когда мы веселость весны без препятя и овоц любви без зазрения употребляти могли. Прииди, любовь моя! Позволь чрез смотрение наших цветов очеса и чрез изрядное волнение чувствования нашего наполнить». Удачнее воссоздана разностильность персонажей в следующей сцене. Ее участники: герцог, очнувшийся от обморока (он, срывая белый шиповник для герцогини, укололся и лишился чувств), Алоизия, приближенный герцога, безответно влюбленный в герцогиню Родериго, и шут («веселый музыкант») Лентуло.

Арцуг. О, как мне учинилось!

Алоизия. Любовь ваша изволила напасть на изрядный серебряный цвет, но единая капелька крови вас устратила и на землю опровергла.

Арцуг. Верный любитель всегда есть пужлив.

Алоизия. Но ревнительный любитель никогда не унывает.

Родериго. Не возлюбленный любитель есть отчаянный.

Лентуло. И все такие любители суть дураки...

Арцуг. Верность моя к вам есть не отменительная.

Алоизия. Любовь моя есть к вам вечная.

Родериго. Жар мой к вам есть нестерпимый.

Лентуло. А ваша дурость есть неописуемая.

Заслуживает внимания также пьеса «Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевны Нумидийския». Она была переделкой трагедии поэта немецкого барокко Локэнштейна, восходящей в свою очередь к итальянской трагедии эпохи Воз-

рождения — «Софонизбе» Триссино. В русском варианте этой пьесы уже начинают сочетаться характерные черты барокко и зарождающегося классицизма. В пьесе настойчиво повторяется, что человек — игрушка в руках Фортуны («такое всегда счастье играет»), что перемены в жизни, в судьбе неизбежны, как исчезновение солнца «за громовыми облаками» и вновь его появление. Встречались в этой пьесе свойственные поэтике барочной драмы переодевания персонажей (Софонизба в одежде воина проникает в темницу к своему мужу Сифаксу и уже с ним меняется одеждой) и натуралистические жестокие сцены (жертвоприношение совершается на глазах у зрителей). Вместе с тем звучали в трагедии призывы подчинить страсти, личные желания государственному долгу. «Всегда подобает отечества пользу своей собинной представить», — восклицает Софонизба. Она же предпочтет смерть бесчестию.

В репертуар публичного театра входили два перевода комедий Мольера: «О докторе битом» («Доктор поневоле»), «Порода Геркулесова, в ней же первая персона Юпитер» («Амфитрион»). Это было первое знакомство русского зрителя с пьесами великого французского комедиографа. К 1708 году относится найденный в бумагах Петра I перевод-переделка третьей комедии Мольера «Смешные жеманницы» под названием «Драгяя смеянныя».

Среди фарсовых пьес следует отметить комедию (точнее, шутовскую буффонаду) «Принц Пикель-Гяринг, или Жоделет, самый свой тюрьмовый заключник» (другое название «Скоморох принц Пикель-Гяринга»). В этой комедии крестьянин Жоделет, переодевшись в платье принца, смешил публику шутовскими проделками, не всегда пристойными. Эта пьеса была переделкой комедии Тома Корнеля, брата знаменитого французского драматурга Пьера Корнеля.

Театральные представления сопровождались музыкальными и балетными номерами, оформление сцены нередко было красочным.

Несмотря на некачественность переводов, на тематику многих пьес, далекую от интересов, волнующих русское общество, первый публичный театр сыграл определенную воспитательную и просветительную роль. Русский зритель познакомился с некоторыми заметными произведениями европейской литературы, встретившись в них с возрожденческими идеями о земных радостях, с личностями героическими, полными высоких, благородных чувств.

Более успешно с воспитательными пропагандистскими задачами справился в конечном итоге в Петровское время школьный театр. Начав с постановок пьес типа абстрактных мистерий, моралите и мираклей, авторы школьных драм, не порывая в основном с библейскими сюжетами, стали все чаще откликаться в своих произведениях на злободневные политические и особенно военные события.

Школьная драма в России была барочной уже по своему происхождению. Своим возникновением она обязана С. Полоцкому и позже преподавателям Киево-Могилянской академии, оказав-

шимся в Москве, в стенах Славяно-греко-латинской академии. На Украину же барочная драматургия проникла из Польши, где была, как и литература барокко вообще, широко распространена.

Одной из ранних дошедших до нас школьных драм, исполнителями которой были «благородные великороссийские младенцы» — «студиизусы» (ученики) Московской академии, была «Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным» (1701). В основу пьесы было положено библейское сказание о богате и Лазаре, введены аллегорические сцены, в которых появлялись «сластолюбия образ» с надписью «наслаждает маловременно», «образ муки вечной» с надписью «вечно мучает», приходит милость божия с чашей «небесной сладости», любовь земная с «чашей наслаждений». Главное действующее лицо Пиролюбец, проводящий свою жизнь в одних развлечениях, бесчувственный к страданиям и нищете, приговаривается «Судом божьим» на вечную смерть. На последнем пиру Смерть заменяет питье и еду, наливая в чашу яд, на блюдо наложив вместо «снеди пресладкой геенского мира» кости, гадов (змей), пепел. После того как Пиролюбец выпивает отравленную чашу, раздаются удары грома, раздвигается земля, и из пропасти поднимаются пламя, раздаются вопли. Пиролюбец оказывается в аду, а душа Лазаря появляется «во светлости». В эпилоге дается нравоучение о пользе поста. Так разрешается одна из характернейших оппозиций барокко — «гедонизм — аскеза». В этой ранней пьесе мы встречаемся с танцами («сткляным плясанием домовых отроков»), пением, при этом на долю хора порой приходится передача душевных колебаний персонажей. Этот синтез слова, музыки и танца тоже был характерным явлением в искусстве барокко. Близка по замыслу «Ужасной измене» другая ранняя драма «Кающийся грешник» (текст ее до нашего времени не дошел, содержание ее известно из сообщения А. А. Шаховского¹). В ней Совесть в белом платье подносит зеркало Грешнику, к черной одежде которого пришиты лоскуты с названием всех его многочисленных грехов. В конце пьесы Грешник раскаивается, и Правосудие «в виде мужественном» спасает его от чертей, собравшихся захватить Грешника с собой в ад. Душа Грешника в виде гипсовой фигуры возносится к небу, где ее принимают ангелы.

Школьные пьесы сугубо религиозного содержания, в которых проповедовались смирение и послушание, пассивность, отказ человека от пользования земными радостями, не могли удовлетворить требованиям, предъявленным театру Петровским временам. Ведь Петр I, не имея возможности закрыть монастыри и уничтожить монашество, считал необходимым народу «вытолковать, что всякому исполнение звания есть спасение, а не одно монашество». Путь развития школьного театра, его выживания мог быть найден только в процессе «обмирщения», в сближении с самой действительностью. Поэтому уже в «Комедию на рождество Христо-

¹ См.: Театральный альманах, 1830, с. 125.

во» (1702) Димитрия Ростовского (Туптало) была включена комического, бытового характера колоритная сценка из жизни пастухов. Из трех пастухов молодой Афоня, «в старом шубионку, что нам в подпасочки данный», и Авраам «пристар», «маленько горбатый, крив на глаз», ушли в город за хлебом, со стадом остался один Борис. Афоня и Авраам задержались. Причину задержки Авраам откровенно объяснил заждавшемуся их Борису: «зайшел на кружало (кабак.— В. Ф.). За алтынец винишка с парнишком испив». Далее беседа пастухов продолжалась следующим образом:

Борис. От ведь я догадался! А мне то не купив?

Авраам. Никак, купил и тебе: как веть не купить!

Малец, вынь ми с кошеля. На, зволишь ли испить?

Борис. Нутко сядьте ж и сами поразу напьемся.

Хлеба купили ли?..

Афоня. Вот тебе хлеб, вот тебе соль, вот и калачи.

Кушай, старичок, здоров, а на нас не ворчи.

Далее пастухи, услышав пение ангелов, с «кусками во ртах долго думают, один на одного смотрят, не скоро в небо», принимают ангелов то за птичек, то за «рбятток-невеличек». Однако легкая ирония автора описания быта пастухов сменяется нагнетанием сцен устрашающих и даже отталкивающих, связанных с Иродом. По его приказанию, чтобы наверняка уничтожить недавно родившегося нового царя иудейского (Христа), «избиваются» 14 тысяч «двоюлетных» отрочат, причем их «убиение» хотя для зрителя «неслышимое», но «видимое» (как сказано об этом в явлении 9-м). В явлении 11-м на сцену приносят «детинные главы». За содеянное злодейство Ирода постигает страшная кара: он **начинает** заживо разлагаться, испуская «сморд». Посетившие его «велможи ноздри своя затыкают и плюют». Покинутый всеми, Ирод сетует на переменчивость судьбы:

Тако ли то, Фортуно, изменяти знаешь?

Вчера на престол, ныне в гроб мя посылаешь!

Вскоре Ирод попадает «во узы ада», испытывая «нестерпимые муки». И все же ведущий идейный смысл драмы не в очередной иллюстрации распространенного барочного мотива о «поползновенном» (непостоянном) счастье. Важно было показать бесперспективность, с точки зрения автора, попыток одержать победу власти земной над властью небесной. Иными словами, в ожесточенной борьбе между государством и церковью Димитрий Ростовский не поддержал усилий Петра I¹.

В пьесе Димитрия Ростовского намечается некоторая эволюция в жанре школьной драмы. Вместе с библейскими персонажами в ней появляются лица «исторические» и (что еще существенней) обыкновенные люди; делается попытка преодолеть одноплановость характера, включая в его структурообразующее начало

¹ Ту же идею примата церкви над государством отстаивал автор пьесы «Венец Димитрию» (1704). Написал ее, вероятно, преподаватель ростовской семинарии, созданной Димитрием Ростовским, Евфимий Морогин.

не единичное качество человека, а некоторый их комплекс. Так, Ирод показан не только жестоким, «треокаянным» деспотом, но и явно трусливым человеком. В этой же пьесе соединены христианская мифология с мифологией античной. (В пьесе встречаются Медуза, Вулкан, Циклоны, Феб, Фортуна.) Это характерная особенность барокко, полученная им в наследство еще от периода Предвозрождения. Как всякий барочный писатель, Дмитрий Ростовский старается блеснуть своей эрудицией. С этой целью в драму введена аллегорическая фигура — Любопытство звездочетское, которое, прежде чем сообщить о появлении новой звезды, связанной с рождением Христа, демонстрирует свои астрономические познания:

Что в течении кругов вышних ся являет
Нового, яко ум мой недоумевает?
Вем о моем искусстве, им же не хвалюся:
Место содий (зодиака, вероятно.— В. Ф.), звезд рещи
не мало сумнюся,
Полудня круг на месте зовом анстаритос;
Блюдет своего места полуношный вритос;
Овен станет на восток, солнце в онъ вселится
И течение начнет, Юнец удалится.
Близията, Рак, Лев, Дева полудне обьимут;
Вес, Скорпий, Стрелец, Козлиц, полунощци примут,
Скудель, Воду люличи, к сим же прилучится;
Двойство Рыб водолюбных при нем ся явится.

Далее перечисляются названия звезд в созвездии Плеяды, после чего Любопытство звездочетское (а вместе с ним и автор) с гордостью заявляет: «Всем звезд мой ум течении, чин и силу знает».

Иногда просветительские элементы не только включаются в структуру школьной драмы, но могут составить основное ее содержание. Таково «Действо о семи свободных науках» (1702—1703), в котором «в люботрудных рифмах» достаточно полно определяется назначение этих наук. Но сперва дается перечисление и их краткая характеристика:

Первая грамматика с правописанием,
Вторая же риторика с красным вещанием,
Еще диалектика, давша речь полезну,
С нею же мусикия, певша песнь любезну,
В пятых арифметика, шет свой предложивша,
В шестых астрология, небеса явивша,
В семдмх философия, вся содержащая,
Яко мати сущи тех наук владыкающая.
На ней же сидит честно, сопрестолна суша,
О самом бозе разум богословск имуща,
Наука суть нареченна богословия,
В ней же содержит действо все философия.

Примерно в это же время, когда появлялись школьные драмы с несочувственным отношением к политике Петра I с его усилиями окончательно утвердить абсолютизм в России, в стенах Московской академии стали создаваться пьесы панегирического характера, отражавшие в той или иной степени победы русской

армии над шведами. Первая из них — «Страшное изображение второго пришествия господня на землю...», разыгранная в «славенороссийских Афинах» (Московской академии.— В. Ф.) «лета господня 1702-го, месяца февраля, в 4 день»¹. В «Страшном пришествии...» обличались правители-захватчики, славился «Марс российский», сопровождаемый Фортуной и Победой, который «победих гордых и ненаказанных». (Имелась в виду первая серьезная победа русских над шведами 1 января 1702 года при Эрестфере.) Эта же победа отражена в пьесе «Царство мира» (1702); дальнейшие успехи русского оружия также аллегорически включались в пьесы «Торжество мира» (1703), в ней колесницу российского Марса везли побежденные Лев и Змея (символы Швеции и Турции); «Ревность православия» (1704), где Петр I уподобляется библейскому самому «мужественному воину» — Иисусу Навину; к 1705 году относится пьеса «Свобождение Ливонии и Ингерманландии», когда со взятием Нарвы исконные русские земли, захваченные шведами в XVII веке, были возвращены России. После пятилетнего перерыва появилась последняя пьеса из цикла о Северной войне — «Божие уничтожителей гордых уничижение» (1710), посвящена она была Полтавской победе. Сюжетную основу этой пьесы составило библейское сказание о борьбе Давида с великаном Голиафом. Победив Голиафа, Давид через много лет становится царем, но против него восстает его сын Авессалом; в сражении между ними Авессалом погибает. Зрителю этой пьесы было нетрудно увидеть в победе Давида над Голиафом победу России над Швецией, а поведение Авессалома ассоциировать с изменой Мазепы — «Иуды, второго Каина», как назвал его Ст. Яворский в своем стихотворении 1708 года. Как видно из программы, злободневное политическое содержание пьесы особенно остро раскрывалось в Предыдствии; в первой немой сцене является Самсон, «раздирающий» Льва, «имущаго надпись: горд есмь, ибо непобедимый», и столп, «изъявляющий свейского воинства силу», «от Российския монархии пособием божиим пад сокрушися со гласом же с небес». Этому столпу, как и Льву, не помогла надпись на нем: «стою непобедимый, крепок, неподвижим». Давид же, убивший Голиафа, а «Льва же токмо храма сотворивый и прогнавый, с царским величеством сравняется». (Во время Полтавского сражения Карл XII был ранен в ногу и едва спасся от плена.) Также открытым текстом Авессалом уподобляется «самому изменнику, проклятому Мазепе». В этой пьесе вместе с упрощением аллегорической символики увеличен был сатирический элемент.

Дальнейшая судьба школьной драмы была связана с Московским «гофшпиталем» (вернее, с медицинским училищем при нем). Его директором был голландец доктор Бидлоо (доктор Быдлов,

¹ Из всех пьес о Северной войне дошел до нас только текст «Страшного изображения второго пришествия...», об остальных драмах можно судить только по сохранившимся программам (они близки современным либретто).

как называли его русские люди). Постановка в медицинском училище школьных пьес была вполне закономерна. Для изучения медицины нужно было знать латынь, а ее преподавали только в Славяно-греко-латинской академии. Поэтому значительную часть учеников в училище составили перешедшие туда «студииозусы» духовной академии. Среди пьес госпитального театра выделяются две пьесы Федора Журовского: «Слава Российская» (1724) и «Слава Печальная» (1725). Первая из них приурочена к коронации жены Петра I, будущей Екатерины I. В начале I акта Россия жалуется Истине о нанесенных ей обидах. В ответ Истина «дарует» России «сих друзей»:

Нептун будет на мори тебе помогати,
Флот неслыхан в России начнет созидати,
Палляда же премудрость и разны науки,
Расширять всех учений изрядные штуки;
Марс же ти оружие подаст в помощь бранно,
Распустишь и огненны потехи пространно.

Во втором акте сугубо аллегорически изображается коронавание Россией Российской Добродетели, т. е. жены Петра I, которая позабыла «слабость и немощь женскую», «мужеско на врагов наших наступала». «Слава Печальная» была создана в связи со смертью Петра I. В этом драматургическом некрологе вслед за «Словом на погребение Петра Великого» Ф. Прокоповича, Ф. Журовский дал оценку многосторонней деятельности Петра I, создал такой впечатляющий образ императора-полководца и политика, который еще многие десятилетия будет незначительно варьироваться в русской литературе. Вот Нептун вспоминает о таких морских «викториях» России, что «страшно и подумать», особо выделяет, что Петр I «Петербурх преславны град близ моря построил, славнейший Кронштат тамо свой и флот устроил». А о расцвете науки и искусства при Петре говорит Палляда:

Не дал ли Петр России днес архитектуру,
Оптику, механику, да учат структуру,
Музыку, медицину, да полированы
будет младых всех разум и политизованны.
Тем тебе, Петре, слава и хвала премнога...

Заканчивается «печальная трагедия» (так сам автор определил жанр этой пьесы) скорбной сценой прощания с Петром: рыдает Россия, слышатся погребальные песни, в некоторых из них поражает естественность интонации:

Сей последний наш Петру возносим глас,
Драгий гроб нося в печалны оны час,
Петр Алексеевич, прости, государю россиски царю.

Итак, если в ранних школьных пьесах заметно было определенное сопротивление авторов некоторым начинаниям петровского правительства, то в последующее время школьная драма заняла заметное место среди новых жанров, призванных поддерживать Петровские реформы. С этой целью из ряда барочных контрастов (свет — тьма, добро — зло, жизнь — смерть, верх — низ

и т. п.) чаще всего использовалась оппозиция прежде — ныне, когда «велию несовершенству» допетровской Руси противопоставлялись результаты успешных преобразований в новой России. Из других особенностей школьной драмы отметим, что развитие действия в ней обычно происходило медленно, однако в большинстве случаев наблюдается движение по горизонтали (из пункта в пункт) и по вертикали (земля — небо, земля — ад). От этой характерной черты школьной драматургии откажутся драматурги-классицисты, потребовав соблюдения единства места и времени.

Лучшей пьесой школьной драматургии принято (с полным основанием) считать трагедокомедию Феофана Прокоповича «Владимир». Написанная в Киеве и разыгранная на сцене Киево-Могилянской академии в 1705 году, она могла бы и не включаться в репертуар русского театра. Но вполне возможно, что она была известна русскому зрителю. Ф. Прокопович, поселившись в Петербурге, открыл там собственное училище, при котором, как предполагают некоторые исследователи, функционировал и театр (тем более, что появление «частных» театров стало в то время уже явлением распространенным), в репертуар своего театра Прокопович скорее всего включил бы и свою пьесу. Кроме того, в 1726 году в доносе Маркела Радышевского на Ф. Прокоповича говорилось, что Прокопович «архиереев, иереев православных жрецами и фарисеями называет», «священников российских называет Жериволами, лицемерами, идолскими жрецами». Жеривол и идольские жрецы — это персонажи из «Владимира». Маловероятно, что доносчик помнил о них более двадцати лет, скорее всего пьеса Феофана была разыграна и в Петербурге.

Пьесой Прокоповича закладывается в русской драматургии традиция строить произведения на материале отечественной (а не античной, как это часто было в западной литературе) истории. Сюжетом пьесы является принятие Владимиром христианства на Руси в 988 году. Совершение этого акта осложняется борьбой с противниками новой веры — идольскими (языческими) жрецами, да и сам князь Владимир далеко не сразу отказывается от «преlestей» языческой жизни (у него, к примеру, 300 жен), в нем происходит душевная «брань» (борьба). В конечном итоге необходимость обновления Руси, уничтожения невежества заставляет Владимира принять христианство. Герой пьесы Прокоповича прославляется прежде всего как правитель-реформатор, сближавшийся в сознании современников писателя с образом Петра I, а своекорыстные невежественные жрецы давали возможность сопоставить их с той частью духовенства, которая выступала против петровских преобразований. Соединением высокой тьмы, апологии Владимира с осмеянием его противников объясняется автором выбор жанра «трагедокомедии», когда «вещи смешные и забавные перемешиваются с серьезными и печальными и лица низкие — с знаменитыми». Ф. Прокопович меньше других драматургов испытал на себе «деспотизм» барочной формы школьной драмы, но полностью от нее избавиться в этой пьесе не смог. В ней

тоже встречаются аллегории, используются житейные мотивы, хотя и в ограниченном количестве. В то же время Ф. Прокопович создал композиционно стройное произведение с четким сюжетом вместо случайного калейдоскопа разных сцен. Трагедокомедия полна публицистического ораторского пафоса значительно в большей степени, чем риторических украс. Вместо интермедий (обычно в школьную драму между актами включались небольшие веселые, пародийные сценки, порой не очень строгого содержания, иной раз социально заостренные, то контрастирующие с содержанием основной драмы, то помогающие лучше понять ее смысл и т. п., их еще называли «интерлюдии» и «междувброшенные действия») Прокопович органично вписал в контекст пьесы сцены комические и сатирические. В трагедокомедии «Владимир» соблюдается единство места и времени, стих ее ритмически разнообразный (в некоторых частях колеблется от 13 до 5 слогов в строке), в определенной мере приближающийся к разговорной интонации.

Стихотворство переходного периода оказалось очень богатым в количественном отношении. В нем немало произведений барочного склада на мотив «суеты», «помни о смерти» или же стихов «курьезных», полных «школьных» (тоже по существу барочных) формальных ухищрений то в форме креста или сердца, то которые можно читать и слева направо и наоборот. Вот, к примеру, концовка стихов Димитрия Ростовского (известного нам уже драматурга), призывавшего своего современника никогда не забывать о смерти:

О человече! внимай,
А смертный час всегда не забывая,
Аще же кто смерти не помянет,
Того мука не минует.

Среди других направлений, по которым шло развитие поэзии в первые десятилетия, можно отметить стихи «горацианские» (типа «Для чего не веселиться?//Бог весть, где нам завтра быть!», произведения гуманистического содержания, в которых воспевалась «свободность» разума («мысли») как самое дорогое сокровище:

Свободность суть мысли дражайша,
Сокровище избранно есть,
То творю себе аз ближайши,
Амуру же zde места несть.

В конце стихотворения сказано, что «свободность любима. И во гроб со мною да веселится». В другой песне утверждается, что «воля паче золотой клетки». Конечно, здесь речь идет не о политической свободе, но налицо отстаивание права личности на свободу размышления.

Большое место должно быть отведено панегирической торжественной «лирике», победным кантам и «виватам» по случаю военных успехов России или других важных государственных событий. Таковы кант «Возвести словом всем днесь трубою» (1702) на взятие Шлиссельбурга или «Кант на взятие Нарвы» (1704). Во

многих произведениях нашла свое отражение Полтавская победа. Особо выделяется среди них «Епиникион, или Песнь победная на преславную победу полтавскую» Ф. Прокоповича. Вот как близко к поэтике древнерусской воинской повести дается описание битвы:

Блесну огнем все поле, многие во скоре
Излетеша молния. Не таков во море
Шум слышится, егда ветр на ветр ударяет,
Ниже тако гром с темных облаков рикает,
Яко гремят арматы (пушки. — В. Ф.) — и гласом, и страхом
И уже день помрачи, дым смешен с прахом.
Страшное блистание, страшный и великий
Град падает железный, обаче толикий
Страх не может России сил храбрых сотерти,
Не боится, не радит о видимой смерти.

Если в торжественно-панегирических виршах складывались приемы, образы будущей оды классицизма, то «Епиникион» можно посчитать прообразом будущей поэмы. Несмотря на большое количество «победных» стихов, русские авторы не забывали прославлять мир и призывать к нему. Так, в «Календаре или месяцеслове христианском на 1713 год» читаем:

Полно ратовать, меч в ножны влагайте,
Знамена совета тако ж возвышайте,
Что пользы в войне? Война разоряет,
Война убожит, а мир обогащает.

Но самым необычным явлением для русской поэзии оказалась в Петровское время любовная лирика, полностью лишенная какой-либо предшествующей традиции. Она по сути стала **слагаемым не только** готовящейся новой литературы, но и заметным компонентом нового быта первых десятилетий XVIII века. Было среди любовных стихотворений немало курьезов (любовной лирикой занимались и иностранцы Монс, Паус, не овладевшие сколько-нибудь серьезно русским языком). Вместе с тем это была форма выражения чувства отдельной личности, и на этом пути случались находки. Возлюбленная сравнивается с «богиней», «звездой», с цветами и драгоценными камнями («цвет благоуханнейший, сапфир дорогой», «бриллиант» и т. п.). А от такой строки не отказался бы и современный поэт: «Твой глаз магнит в себе имеет». Именно в любовной лирике заметнее всего проявилась **лексическая** пестрота, характерная для языка Петровского времени: «Коль велию радость аз есмь обретох, Купидо венерину милость мне принесох». (Здесь рядом и старый аорист, и античные боги любви.) В том случае, когда любовная лирика опирается на народную поэтику или воспроизводится народная песня, мы встречаемся со стихами задушевыми, искренними, высокохудожественными. Примером тому могут служить некоторые песни Петра Квашнина. Вот одна из его песен, ставшая почти хрестоматийной:

Кабы знала, кабы ведала
Нелюбовь друга милого,

Неприятство друга сердечнова,
Ой, не обыкла бы, не тужила бы,
По милом друге не плакала,
Не надрывала б своего ретива сердца.

В том же духе в 1722 году «сочинил» (вероятнее, записал) стихи дед поэта Н. А. Львова. Они вскоре стали народной песнью, популярной и в наши дни:

Уж как пал туман на сине море,
А злодей-тоска в ретиво сердце;
Не сходить туману с синя моря,
Уж не выйти кручине из сердца вон...

Стихотворство переходного периода было силлабическим, но иногда произвольно появлялись стихи, близкие силлабо-тоническим, как, например, в описании Ф. Прокоповичем боя русских с турками при реке Пруте в 1711 году:

За Могилою Рябою,
Над рекою Прутовою
Было войско в страшном бою.

В день недельный от полудни
Стался час нам вельми трудный —
Пришел турчин многолюдный.

Идеология Петровского времени, реалии той поры нашли свое отражение и в жанрах повествовательных, в первую очередь в так называемых «гисториях», то есть в повестях. Наибольший интерес из них представляет «Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли». В ней Россию автор называет «Российскими Европиями», ее героем становится «российский матрос» — профессия необходимая и почетная в период и после завоевания Россией выходов к морю. Эта повесть, по единодушному мнению исследователей, и о Петровском времени и сложена в тот же период. В духе Петровского времени матрос Василий с помощью только своего «острого» разума, предприимчивости и находчивости делает головокружительную карьеру — становится королем Флоренским. Василий в повести ко всем прочим своим качествам оказывается еще и галантным кавалером. В «Гистории о храбром российском кавалере Александре и о любительницах его Тире и Елеоноре» главным героем был дворянин, «разум» которого «так изострился, что философий и прочих наук достигл», но «склонность же его была болей в забавах, нежели во уединении быть». В отличие от матроса Василия, отплывшего в деловую Голландию, кавалер Александр отправился во Францию не столько «процветать в науках академии», сколько «красоту маловременной жизни света сего зрети». Повесть полна необыкновенных приключений, переодеваний, незнаний и т. п., — всего того, что характерно было для авантюрного жанра. Вместе с Александром в повести появляется его друг Владимир, чьи похождения (любовные, преимущественно) поданы в духе допетровского юмора. Здесь как бы столкнулись два отношения к женщине — старое (когда ее рассматривали как источник всякой греховности) и новое (когда она становилась предметом поклонения, рыцарского ухаживания). Автор оставляет право читателю выбрать само-

му ту или иную точку зрения. В повестях встречалось много любовных песен («арий»), нередко указывалась лишь первая строка из них, а далее добавлялось «и прочая», что свидетельствует о широком распространении подобной лирики. Для этих повестей были характерными барочная «размытость» формы, «рыхлость» композиции.

Все роды литературы переходного периода отличались в большей или меньшей степени языковой пестротой. Вместе со старо-славянизмами, исконно русскими оборотами речи встречаются «варваризмы». В «Славе Печальной»: «батюшка государь», «авдиецис», «в ус не дуем». В повести о Василии: «все вооружашася и стаща во фрунт». В торжественной лирике: «Градом, езерам, народам подбитым. Островам многим, синусам (заливам.— В. Ф.) разлитым». Введение варваризмов было не модничаньем, а своеобразной нормой: они пестрят и в дневниках того времени. Так, В. И. Куракин записал в дневнике, что, когда он жил в Италии, «был инаморат (влюблен.— В. Ф.) славную читадинку» и «так был inomorato, что «взял на меморию ее персону (портрет.— В. Ф.)».

Поэтому для писателей следующего поколения (Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова) стало насущной необходимостью самое непосредственное участие в разработке литературного языка, его лексических и грамматических норм.

* * *

В Петровское время, кроме барочного, начал складываться и другой тип литературы, поэтика и эстетика которого начали появляться прежде всего в теоретических трудах и ораторской деятельности Ф. Прокоповича. Он был наиболее яркой фигурой среди писателей и публицистов начала века.

Один из образованнейших людей своего времени, Ф. Прокопович (1681—1736) первым почувствовал и осмыслил необходимость для Русского государства коренных преобразований в области политики идеологии и искусства, начавшихся еще в XVII веке, а в Петровское время достигших скорости, по словам Ломоносова, «неимоверной». Борьбе за осуществление Петровских реформ Феофан Прокопович — этот «просветитель в рясе» (по меткому определению Н. К. Гудзия) — отдал всю свою кипучую энергию и весь свой талант.

Основным его оружием было искусство слова, которым он практически овладел мастерски для своего времени. Но Ф. Прокопович оставил заметный след в истории русской культуры и как теоретик литературы. Его труды помогали формированию новой светской литературы, требуя от нее глубокого патриотизма, высокой гражданской направленности, обогащая ее также и новыми эстетическими принципами.

В его двух трактатах («Поэтике», прочитанной им студентам Киево-Могилянской академии в 1705 году, и «Риторике», про-

читанной там же в 1706—1707 годах) не только систематизированы данные о родах и видах литературного творчества, но и сформулированы наиболее существенные положения его художественно-эстетических взглядов.

Ф. Прокопович отказывается от средневековой схоластики, строя свои курсы с учетом достижений видных гуманистов-теоретиков Скалигера, Види (хотя показывает большую осведомленность и в «поэтиках» иезуитов Я. Понтана и Ф. Страды), а также на основе непосредственного изучения и глубокого понимания учений Аристотеля и Горация. Но, может быть, наиболее примечательным является рационалистическая направленность его трактатов в духе учения Декарта¹. С первых же страниц «Поэтики» Ф. Прокопович требует от поэзии серьезной проблематики, высокой нравственности. Заявив, что поэзия возникла «в колыбели самой природы» и «что чувство человеческое, в образе любви, было первым творцом поэзии», Ф. Прокопович считает, что в дальнейшем, когда она «набрала силы», поэты должны отказаться от того, чтобы «перебирать и в мыслях, и словесно все эти забавные садики, ручейки, цветочки, набеленные щеки, убранные золотом волосы и тому подобные изящные пустяки». У настоящей поэзии другое назначение: сочинять «хвалы великим людям и память о их славных подвигах передавать потомству», «поведать о тайнах природы и о наблюдениях над движением небесных светил», «наставлять и гражданина, и воина, как жить на родине и на чужбине»².

Знаменательно, что поэзия (как и вся художественная литература), по Ф. Прокоповичу, должна поучать не только рядовых граждан, но преподавать уроки государственной мудрости и самим правителям, «потому что всякий государь должен знать толк в двояком искусстве — и в войне, и в мире». «Мудрейший поэт (имеется в виду Вергилий. — В. Ф.), желая дать наставления государям при этом и другом положении дел, — продолжает Ф. Прокопович, — в шести первых книгах описал плавание Энея, где словно в картинах гражданской жизни преподает наставления, как управлять государством; в последующих же шести книгах он воспеваает войны Энея, которые служат образцом военного опыта. Так же поступали и некоторые *прозаические* (выделено мною. — В. Ф.) писатели...»

Итак, дидактическая роль литературы, с точки зрения Прокоповича, очень велика: ведь недаром Аристотель «поставил судьей и руководительницей всех искусств и наук» политическую философию. По этой же причине из трех способов, по Аристотелю, какими поэт может воспроизвести события («как они были

¹ О знакомстве Ф. Прокоповича с трудами Декарта и философов его направления (например, Ф. Бэкона) см.: Винтер Э. Феофан Прокопович и начало русского Просвещения. — В кн.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. XVIII век. М.—Л., 1966, сб. 7.

² Прокопович Ф. Соч. М.—Л., 1961, с. 341, 342, 344.

или есть, или как о них говорят и думают, или какими они быть должны»), Ф. Прокопович избирает последний: «Главная же разница между поэтом и историком, по наблюдению Аристотеля, заключается в том, что историк рассказывает о действительном событии, как оно произошло; у поэта же или все повествование вымышленно, или если он даже описывает истинное событие, то рассказывает о нем не так, как оно происходило в действительности, но так, как оно могло или должно было произойти».

Гуманистический характер взглядов Прокоповича на искусство нашел свое воплощение не только в его «обращении к античным первоисточникам, их хорошем знании и высокой оценке»¹, но и в том, что этот ученый монах главным содержанием поэзии считал изображение человека, его деятельности и переживаний. Так, Ф. Прокопович не соглашается с Цицероном, отметившим, «что к области поэзии принадлежит все то, о чем можно писать стихи, т. е. все то же самое, что служит предметом и ораторского искусства», и утверждает, что, «точнее рассматривая природу поэзии, мы говорим, что ее основной предмет приспособлен собственно к изображению людских действий посредством стихотворной речи», к «изображению или воспроизведению жизни и нравов других людей», «душевного движения, когда человек движим веселием или скорбью, радостью, удовольствием, любовью, гневом, страхом».

Отстаивая высокое, гражданское искусство («ведь поэзия есть искусство изображать человеческие действия и художественно изъяснять их для назидания в жизни», Ф. Прокопович отчетливо представлял себе, что поэзия не может быть наполнена голыми поучениями. Он вполне разделял требование Горация «мешать приятное с пользой», так как «то и другое назначение (поэзии.—В. Ф.), если их брать отдельно, несовершенно. Ведь стихотворение, которое услаждает, но не приносит пользы, является пустым и подобно ребячьей погремушке. То же, которое стремится быть полезным без услаждения, едва ли будет полезным. Ибо мы приступаем к чтению поэтов, увлеченные прелестью и изяществом стиля: в поисках удовольствия мы вместе с тем находим и пользу. Поэтому и то и другое вместе создают совершенное назначение...». Ф. Прокопович немало места уделяет художественным средствам, с помощью которых возможно добиться наибольшего воздействия и на ум, и на чувства читателя, ставя вместе с тем (в ряде случаев удачно раскрывая) вопросы специфики художественного творчества. В связи с этим наиболее существенным вкладом Прокоповича в теорию искусства следует признать его трактовку таких эстетических категорий, как подражание и вымысел. «Первое, что преимущественно требуется во всяком поэтическом произведении, это — вымысел, или подражание», без него поэзия мертва. «Ведь подражание является

¹ Соколов А. Н. О поэтике Ф. Прокоповича.— В сб.: Проблемы современной филологии. М.—Л., 1965, с. 444.

душой поэзии». Раскрывая понятие творческого вымысла — подражания, Прокопович связывает его непосредственно с самим процессом художественного творчества. Не случайно, для Прокоповича «поэта, если бы это было в обычае, правильно можно было бы назвать «творцом», «сочинителем» или «подражателем», который пересоздает, переосмысливает окружающую действительность: «ведь выдумывать или изображать — означает подражать той вещи, снимок или подобие которой изображается».

Возлагая вслед за Аристотелем на поэтический вымысел функцию воплощения художественной истины, Ф. Прокопович дает примечательную классификацию вымыслов, разделяя их на «вымысел самого события и вымысел способа, которым это событие совершено». В свою очередь вымысел события бывает двух видов: «один подлинный, но не представляющийся вымыслом; другой — подлинный и представляющийся вымыслом». С вымыслом первого рода мы встречаемся тогда, «когда случаи и происшествия с кем-либо, не происходившие в действительности, вымышлены по способу исторического повествования, причем к этому не присочинено ничего необычного или выходящего за пределы вероятного»; с вымыслами второго рода мы сталкиваемся, «когда вымышляется что-либо сверхъестественное или необычное для людей, как, например, совещания богов, их ссоры, чудеса и прочее в таком роде, что с легкостью обнаруживается как вымысел». Характерно, что Прокопович для иллюстрации неправдоподобных (т. е. второго рода) вымыслов приводит немало примеров из Священного писания, а «пользоваться без колебания» рекомендует вымыслами первого рода (т. е. вероятными и правдоподобными).

При последующем раскрытии многозначной роли поэтического вымысла — подражания в художественном произведении Ф. Прокопович вплотную подходит к пониманию сущности художественного образа как выражения обобщенного, типического через конкретное, индивидуальное. Этому помогает сопоставление поэта, с одной стороны, с художником, а с другой — с историком. Так, поэт «вымышляет у действующих лиц разнообразные переживания души и тела: страх, скорбь, гнев, вождение, зависть, сомнение и т. д., а также телесные переживания: дрожь, бледность, ужас, волосы дыбом, вспыхнувшее лицо, покраснение — и прибавляет различные движения соответственно своему представлению, т. е. поднята ли рука, потуплен ли взор, стоит ли кто недвижим или в ярости мечется туда и сюда. Кроме этого, поэт вводит разнообразные беседы, изобретает различные случаи». «В конце концов, — говорит Ф. Прокопович, — он (поэт. — В. Ф.) должен... поступать совершенно так же, как поступает живописец, рисуя картины», который вначале «обдумывает, зрительно представляет себе местность и лица и долго соображает, каким образом — если дело идет о сражении — одни мечут издали стрелы, другие сражаются врукопашную мечами и копьями, как эти обратились в бегство или рассеялись, а те их неот-

ступно преследуют, как поверженные и раненые, каждый по-разному, выпускают дух, все это художник сначала в отдельности как бы рисует в уме, наконец, переносит на картину и искусно отделяет частности». По мнению Ф. Прокоповича, «замысел у поэта и живописца совершенно один и тот же; отличие между ними только в осуществлении, так как этот переносит свои замыслы красками на картину, а тот — словесными фигурами и стихами на страницу». Заключает это сопоставление Ф. Прокопович следующими словами: «Поэзия есть говорящая живопись, а живопись — немая поэзия».

Но если между поэзией и живописью, как между близкими друг другу искусствами, так много общего, то между поэтическим художественным произведением и историческим (научным) сочинением есть существенная разница, прежде всего в изображении в них частного, индивидуального.

Историк о событиях (в частности, о сражении) «говорит вообще», «отдельных лиц он не касается, разве что кто совершит что-нибудь достойное упоминания сравнительно с прочими». Поэт же, например, «по своему разумению (выделено мною. — В. Ф.) расставляет войско и среди битвы многих отдельных воинов... сочиняя... (выделено мною. — В. Ф.) разные отдельные случаи военных удач и неудач каждого из них».

Подводя итог различного подхода к воспроизведению событий поэтом и историком, Ф. Прокопович приходит к выводу: «Поэт бесспорно отличается большей пытливостью и подмечает даже мелочи, которые, будь они вставлены в историческом сочинении... были бы бесполезны и излишны».

Однако специфика художественного творчества не может заключаться только в воспроизведении частного, единичного. И для Ф. Прокоповича специфической сущностью поэзии является не в меньшей степени воспроизведение общего. Вот почему поэт «должен принять в соображение прекрасное указание Аристотеля в его книгах «О поэтическом искусстве», а именно: в определенных отдельных лицах отмечать общие добродетели и пороки». Именно эта особенность поэзии ставит ее выше истории и во многом роднит с философией, так как «философия рассматривает вещи, взятые вообще, а не каждую в отдельности», правда, при определенном сходстве поэзии и философии отмечается их различие: «поэт, так же как и философ, наблюдает общие действия людей, но философ рассматривает их отвлеченно, без примеров», поэт же «высказывает свое гражданское учение, словно в некоем зеркале, в деяниях какого-либо героя и, восхваляя, ставит в пример прочим».

Можно говорить о том, что Ф. Прокопович постиг «диалектику общего и единичного в поэзии», но нужно сделать оговорки. Вряд ли Ф. Прокопович чувствовал органическое, неразрывное единство этого «общего и единичного», о чем свидетельствует и определенная противоречивость в его суждениях по этому вопросу («если поэт хочет воспеть храброго полководца, то не

исследует пытливно, как он вел войны, но обдумывает, каким способом должен вести войну *любой* (выделено мною.— В. Ф.) храбрый полководец, и этот способ приписывает своему герою»). Пониманию единства «общего и единичного» мешал ряд принципиальных положений его «Поэтики». К их числу в первую очередь следует отнести примат должного над сущим и достаточную нормативность его теории, выразившуюся не только (а вернее — не столько) в строгой жанровой регламентации и требовании соблюдения некоторых других «правил», но и в учении о «пристойном» (*decorum*), особенно важное для эпических и трагических произведений. Тех, кто нарушает закон о «пристойном», Ф. Прокопович называет «стихоплетами». Категорически запрещается заставлять «царей на сцене давать нелепые повеления, вздорные советы, вопить по-бабьи, ребячески сердиться, буяннить, словно пьяницы, выступать как хвастливые женихи, разговаривать подобно ремесленникам в мастерских или мужикам в кабаках». За нарушение «пристойного» осуждается даже Гомер («главарь поэтов»), воспевавший «Венеру, раненную рукой смертного, и — что еще более безобразно и постыдно — как Ахиллес плачет перед матерью, а Марс — рыдает и стонет».

Свои требования «пристойного» Ф. Прокопович заключает следующей сентенцией: «Пусть цари не говорят ничего низменного, а раненые герои не плачут», ссылаясь при этом на авторитет Горация:

Только совет мой: когда бог какой представляется тут же
Или герой, перед тем появившийся в пурпуре, в злате,
Не непременно, чтоб он говорил, как в харчевне, но также,
Чтоб он, уклоняясь земли, в облаках затерялся.

Очевидно, что если строго придерживаться всех вышеприведенных рекомендаций, то было бы очень трудно выделить в действующих лицах индивидуальное.

Справедливости ради отметим здесь, что некоторые слагаемые все же открывали возможность в какой-то степени преодолеть наметившуюся общую тенденцию к абстрагированию. Таков совет «тщательно следить за тем, чтобы телодвижения, одежда и речь действующего лица соответствовали месту и времени» (пусть это касается преимущественно внешних обстоятельств) и указание на связь речи с характером персонажей (что можно рассматривать как появление элементов психологизма) на примере из «Метаморфоз» Овидия: «Аякс, будучи всего лишь простым воином, не искушенным в словесности, говорит горячо, необузданно, бурно, хитро, с пренебрежением и под влиянием необузданного гнева беспорядочно, торопливо и не так многословно. Напротив, речь Улисса, — так как он человек весьма красноречивый и ученый, — полна важных сентенций, потрясает сильными доводами, легко опровергает возражения; это речь более сдержанная, но более сильная, не чуждая ритма и ораторских украшений, поражающая обилием и блеском слова».

Итак, основные принципы эстетических взглядов Ф. Прокопо-

вича тесно связаны с началом формирования теории классицизма. В этом в еще большей степени убедит нас и ряд других положений, рекомендаций и правил «Поэтики» Феофана. К их числу следует отнести его характеристику высоких жанров — эпопеи и трагедии (и других драматических жанров) со стороны содержания и художественной формы.

Так, содержанием эпопеи, вслед за Горацием, являются: «Грозные битвы, деяния царей и вождей знаменитых». Построение эпопеи предусматривает строгое деление ее на три части: определение темы, призывание божества, повествование, что необходимо и по традиции, и потому, что «они (эти части.— В. Ф.), по-видимому, требуются самой природой этого дела». «Определение темы должно отличаться главным образом тремя достоинствами: быть кратким, ясным и скромным», чтобы подготовить слушателя к последующему изложению и чтобы «напыщенным началом» не вызвать подозрения о стремлении автора «к дешевой славе и избежать едкого вопроса Горация: «Чем обещанья исполнить, разинувши рот столь широко?».

Давая жанровую классификацию драматургии, Ф. Прокопович резко противопоставляет трагедию комедии: «Трагедия отличается от комедии тем, что первая изображает печальное — важные деяния, значительные судьбы выдающихся людей, последняя же, наоборот, воспроизводит достойные смеха похождения незначительных личностей». Столь же резко отличается комедия от трагедии и по стилю и по содержанию. Если комедию «следует писать в простом, деревенском, простонародном стиле, соответственно тому, какие в ней действующие лица», то трагедия, «которая заключает в себе великие подвиги знаменитых людей, нуждается в серьезном и возвышенном роде письма» и «должна быть исполнена душевных движений, значительных мыслей, более звучных, чем обычно, слов и истинно царской перифразы».

Кроме этих двух жанров, Ф. Прокопович отмечает еще «третий смешанный род — трагикомедию (или, по Плавту, трагедокомедию)», в которой «остроумное и смешное смешивалось с серьезным и грустным и ничтожнейшие действующие лица — с выдающимися».

Правда, этот жанр был отвергнут в русской драматургии эпохи зрелого классицизма, но, пожалуй, характерно, что Ф. Прокопович как драматург-практик написал свою единственную пьесу именно в этом жанре.

Можно оставить в стороне многочисленные (иной раз даже мелочные) жанровые регламентации «Поэтики» Феофана (именно в них в значительной степени нашла свое отражение нормативность и проявились элементы схоластики), но необходимо привести еще следующие рекомендации Прокоповича. Во-первых, «не все происходящее следует изображать на сцене, но кое-что надо давать в рассказе беседующих лиц (а именно: убийства и все то, что не заслуживает доверия, а также предшествующие

события, что можно сравнить с рассказами вестников в классицистической трагедии¹). Во-вторых, «в трагедии не должно представлять в действии целую жизнь какого-нибудь человека, а также одно деяние, окончившееся в течение многих месяцев или лет, но только такое одно действие, которое произошло или могло произойти в течение двух или, по крайней мере, трех дней», что должно признать одной из стадий развития закона о единстве действия и времени. (Хотя, правда, пройдет еще более 40 лет, прежде чем Сумароков потребует «часы часами мерить».)

Наконец, для русского классицизма характерна усиленная разработка литературного языка, нашедшая свое завершение в стилистическом учении М. В. Ломоносова. Поэтому никто из более или менее крупных русских писателей-классицистов не остался в стороне от решения этого вопроса. Немало места уделено и их предшественник Ф. Прокопович.

Уже в его «Поэтике» мы находим основы учения о трех стилях («что касается слов — они должны быть обычными, обыденными и не слишком громоздкими, если речь идет о чем-нибудь простом, как это часто можно наблюдать в «Буколиках» Вергилия, где выведены беседующие пастухи. Если же описывается нечто величественное, поразительное, огромное, то следует подыскивать и слова более звучные. Но если речь будет идти о среднем между самым простым и самым высоким, то равным образом и слова нужно подбирать в таком же роде — не очень звучные и возвышенные, но и не низменные или пустые»). Более подробно трехчленная классификация речи дана Прокоповичем в его «Риторике». (Об этом пособии Ф. Прокоповича, все еще не переведенном на русский язык, имеется обстоятельное исследование В. П. Вомперского)².

Неоднократно Прокопович выступает с настойчивым требованием ясности и краткости, считая их главнейшими достоинствами описания, и с резким сарказмом обрушивается на тех барочных поэтов, которые особенно возражают против этих требований. Для Ф. Прокоповича, стоявшего на позициях рационализма, совершенно неприемлемо желание такого поэта, «чтобы его читали», но который «не желал быть понятным». Именно к таким поэтам, которые «столь высоко возносятся, что человеческому уму невозможно за ними поспеть», должно быть применено известное замечание Горация: «Трудно постичь; отчего же стихи беспрестанно он пишет». Однако, борясь за «чистоту штиля» (пользуясь словами Ломоносова), Ф. Прокопович отнюдь не стремится добиться от поэтического языка схоластической сухости и бездушности: ведь поэзия должна передавать «чувства важные, сильные, тонкие, острые, весьма усиливающие переживание, словно искрящиеся живыми огоньками».

¹ См.: Кузьмина В. Д. Барокко и классицизм в русской литературе первой трети XVIII века. — В кн.: *Ceskoslovenska rusistica*, XIII (1968).

² См.: Вомперский В. П. Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970.

Поэтому вполне естественной была борьба Ф. Прокоповича с теми проповедниками, которые в своих выступлениях в барочном духе стремились только «поразить» и «удивить» слушателей. В этой борьбе Ф. Прокопович имел предшественников.

В XVII веке в риториках начинает складываться традиция, требующая от искусства слова гражданской направленности, общественного содержания. Уже первая русская «Риторика» (1617—1619), составленная в Вологде Макарием, рекомендовала риторам не заниматься чудными хитросплетениями (пользуясь выражением Ф. Прокоповича), а говорить о таких вещах, «которые в делах и на градцких судах по обычаю и по закону господарства того, где родился, бывают пригодные и похвальные»¹. А в более поздней «Риторике» Софрония Лихуда мы сталкиваемся с весьма многозначительным ее определением: «Еже есть бог в мире и душа в теле, тоежде и риторика в жизни гражданстей». К тому же следует учесть то обстоятельство, что в некоторых «Словах» (проповедях), даже далеких от гражданской направленности, можно столкнуться порой со стремлением их авторов к употреблению просторечья, живого разговорного языка. Так, если в проповеди Стефана Яворского «Трость, ветром колеблема» мы встречаемся с уже знакомой нам ранее картиной («Чесо ради Аессалом отступник и гонитель не иною погипе смертию, точию на древе дубовом висящ власами своими?»), то в другой его же проповеди «Три сени Петра святого созданыя» апостол Петр, нарушивший «пристойное», осуждается за это следующим образом: «Не будет ли задорно перед людьми, егда тебе увидят, а ты с топором коло тех сеней, коло жилищ бегаешь. Всяк речет: он — смотри, что наш Петр делае. Статочное ли дело? Его ли это звание? Мы началясь, что он с книгою, либо с ключами небесными, либо с пастырским жезлом к нам явится, а он с топором бегае. Какой-то недостаток, какое несогласие апостольского звания с ремеслом плотником».

Нельзя не учитывать также и того, что многочисленные (более или менее удачные, пусть и малосамостоятельные) «пиитики» и «риторики» преподавателей Киевской, а затем и Московской духовных академий помогали их слушателям приобщаться к наследию античной культуры, знакомили с достижениями общеевропейской новолатинской литературы.

Но то, что нужно было по крупицам собирать у разных авторов «пиитик» и «риторик», нашло свое наиболее полное и отчетливое проявление в теоретических трудах и литературно-публицистической деятельности Феофана Прокоповича. В развитии русской эстетической и теоретико-литературной мысли его смело можно назвать непосредственным предшественником Ломоносова.

Ф. Прокопович прилагает много сил и таланта для решения одной из важнейших задач его времени — мобилизовать искусство

¹ О «Риторике» Макария см.: *Вомперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970, с. 21—29 (здесь же приведена и литература о ней).

во слова, т. е. художественную литературу и публицистику, для поддержки и укрепления петровских начинаний, направить его на служение общенациональным, государственным интересам. Он начинает поиск путей и средств для осуществления этой задачи. Будучи лицом духовным, он прежде всего использует традиционную церковную проповедь, трансформируя ее содержание введением злободневных общественно-политических событий и опрошением («обмирщением») ее лексико-стилистической структуры по сути в новый жанр — «слово». Как отмечает новейший исследователь, «на основе церковной ораторской прозы, образцы которой были выработаны в украинно-белорусских духовных училищах второй половины XVII века, расцветает политическое красноречие, ярчайшие примеры которого мы находим в творчестве одного из ближайших соратников Петра I — Феофана Прокоповича. Произнесенные с амвона и внешне отмеченные специфическими чертами, проповеди-«слова» Феофана были по существу полны чисто гражданским содержанием»¹.

Печать творческого подхода и оригинального толкования положений эстетики и теории поэзии и красноречия, глубокого патриотизма лежит на трактатах Прокоповича «Поэтика» и «Риторика», созданных им в период его преподавательской деятельности в Киевской духовной академии. Так, во второй главе первой книги своей «Риторики» Ф. Прокопович объявляет «заблуждением многих, употреблявших свое красноречие и труды свои в изучении ее только для того, чтобы прилично поздравлять приятелей, говорить за покаями благожелательные речи друзьям и торжественным образом встречать известные годовые праздники». А ведь «есть гораздо большее и важнейшее, о чем нужно трактовать». Искусство слова должно показать «пустейшим, благоговеющим только перед своими баснями, врагам нашим, ...что не бесплодны доблестью наше отечество и наша вера». Знаменательно, что Прокопович рекомендует ликвидацию солдатских волнений, «вследствие ли обиды, или по распушенности своей», не пролитием крови, а «силою красноречия». Владеть убеждающим словом должны «и военачальники и немалое число воинов, ...чтоб приличною речью побудить других к тщательному выполнению дела». Поможет изучение риторики, «особенно когда нужно писать не о частном деле, но о важнейших общественных делах». Это еще неполный перечень того, чему должна служить риторика.

Характерным было для руководства Прокоповича стирание явных границ между «Поэтикой» и «Риторикой» и выходы за пределы строгой нормативности. Это дало возможность Феофану не ограничить свою «Поэтику» сообщением о формальной стороне художественных произведений, но остановиться и на идейно-эстетических проблемах, среди которых следует выделить вопро-

¹ *Пигарев К. В.* Русская литература и изобразительное искусство. Очерки. М., 1966, с. 50.

сы типизации, утверждение познавательного значения вымысла, зарождение раскрытия понятия художественного образа, понимание подражания как активного творческого процесса.

Отметим также, что патриотизм Прокоповича, его стремление утвердить национальную самобытность русской культуры не привели его к национальной ограниченности. Ведя ожесточенную борьбу с католиками, с иезуитами в особенности, Ф. Прокопович для пользы отечественной науки и искусства сумел стать выше своих конфессиональных споров и откровенно заявил: «... и я никогда не откажу в красноречии Еразму Роттердамскому, Юнию Мелхиору, Страде, Кавзину и другим потому только, что они враги наши».

И, наконец, весьма характерно, что Ф. Прокопович неоднократно предупреждает об опасности слепого следования правилам — не соблюдать «с неприятною щепетильностью» всего, что преподают риторы, так как «совершенство науки состоит в том, чтобы не только изучить все правила, но и знать исключения, без понимания чего очень многие тогда-то особенно и погрешают против науки, когда особенно заботятся выполнить ее».

Следует отметить, что в своей художественной практике писатель использовал барочные жанровые образования (именно в жанре «трагедокомедии» создан им «Владимир», где частично сохранен элемент «чудесного», «вещи смешные и забавные перемешиваются с серьезными и печальными и лица низкие — с знаменитыми»). Не всегда достигал он «чистоты штиля» и в своих проповедях. Но его литературно-эстетические взгляды во многом готовили и эстетику, и практику будущего русского классицизма. И этому не препятствовало то обстоятельство, что «Поэтика» Прокоповича была опубликована только в 1786 году: все курсы поэтики и риторики, которые читали преподаватели Московской славяно-греко-латинской академии, в значительной степени были основаны на его теоретических трактатах. А с Московской академией был связан А. Д. Кантемир, из ее стен вышли В. К. Тредиаковский и М. В. Ломоносов. К тому же, как установлено Г. Н. Моисеевой, во время своего пребывания в Киеве в 1734 году Ломоносов внимательно изучал рукописную «Поэтику» Прокоповича¹.

Близка последующим писателям и просветительская деятельность Ф. Прокоповича, его борьба с суевериями, страстная вера в пользу и необходимость распространения науки. Он решительно взял под защиту от церковных мракобесов «учения внешние» (светские науки), твердо заявив: «Дурно многие говорят, что учение виновное есть ересей». Поэтому естественно, что с наследием «разумного Феофана» немало общего в сатирах Кантемира, похвальных словах и одах Ломоносова, некоторых произведениях Сумарокова.

¹ См.: Моисеева Г. Н. М. В. Ломоносов на Украине.— В кн.: Русская литература XVIII века и славянские литературы. М.— Л., 1963.

ЛИТЕРАТУРА 1730—1750 ГОДОВ



1730—1750 годы XVIII века в России характеризуются дальнейшим процессом «обмирщения» в области политики, культуры, искусства, быта. Продолжает формироваться новый тип общественного сознания, неразрывно связанный с существенными изменениями в социально-экономической, политической и идейно-философской (в первую очередь — гносеологической) жизни общества.

Уже в петровское время стали складываться социально-политические условия и идейно-философские основы, способствовавшие зарождению классицизма.

«Нестроения» «бунташного» XVII века должны были привести русских людей к осознанию пользы и необходимости новой складывающейся государственности абсолютизма, основанной на «разумных» началах, на требовании «общего блага», «всеобщей пользы» (пусть это и оказывалось в большинстве случаев лишь декларацией) и на строгой регламентации всех сторон общественной и личной жизни.

Литература уже не могла ограничиться только простым воспроизведением очевидных (пусть новых) явлений русской жизни, как это было, например, в повестях петровского времени.

С защитой прогрессивных сторон петровских реформ во многом была связана проблема гражданского долга в литературе, ставшего одним из характернейших качеств русского классицизма.

Традиционная точка зрения дореволюционного литературоведения на русскую литературу XVIII века как на литературу классицистскую (да к тому же подражательную) подвергнута рядом советских исследователей достаточно аргументированной критике. Введение в наше время в научно-исследовательский оборот рукописной литературы (в том числе произведений демократических «низов»), внимательное изучение творчества «третьесословных» писателей, значительное количество публикаций художественного наследия, отличающихся высоким текстологическим и комментаторским уровнем, — все это расширило, углубило и тем самым изменило в определенной мере наше представление о характере русского историко-литературного процесса в XVIII веке.

Сейчас уже неправомерно было бы утверждение о безраздельном господстве классицизма в русской литературе позапрошлого столетия: роль классицизма как ведущего литературного

направления падает примерно на период 40—70-х годов XVIII века. Правда, следует учесть, что, во-первых, даже в это время не все явления литературного процесса протекали в рамках классицизма; во-вторых, классицистские произведения продолжали появляться и в последующие десятилетия XVIII века, а наиболее полная характеристика эстетики классицизма была дана в начале XIX века¹.

Несмотря на успехи нашего литературоведения в изучении русского классицизма, здесь еще имеется немало спорных вопросов. Так, например, некоторые исследователи, утверждая наличие в русской литературе последней четверти XVIII века «просветительского» (Г. М. Макогоненко), «просветительного» (Н. Л. Степанов) или «дидактического» (У. Р. Фохт) реализма, относят к нему творчество молодого Крылова и Радищева, а также произведения Фонвизина и Державина². В итоге была взята под сомнение даже целесообразность употребления термина «русский классицизм XVIII века»³.

Отсутствие желаемого единства среди современных исследователей в раскрытии идейно-художественных особенностей русского классицизма является результатом скорее всего недостаточной разработанности таких эстетических и литературоведческих понятий, как художественный метод, литературное направление и их взаимосвязь. Осложняют положение вопроса и попытки в ряде случаев прямолинейной подмены явлений художественного творчества факторами идеологии⁴.

Сыграл здесь свою роль также и преувеличенный порой интерес к категориям частного («специфического») характера за счет анализа общеэстетических категорий. Но, как предупреждал в свое время В. И. Ленин, «кто берется за частные вопросы без предварительного решения общих, тот неминуемо будет на каждом шагу бессознательно для себя «натыкаться» на эти общие вопросы»⁵.

Поэтому представляется целесообразным проследить хотя бы кратко историю зарождения и развития классицизма в зарубежных литературах, дать его общую характеристику и затем выявить своеобразие русского классицизма.

¹ См.: Словарь древней и новой поэзии, составленный Н. Остолоповым. СПб., 1821, ч. I; Мерзляков А. Краткое начертание изящной словесности. М., 1822.

² Ср. статью Г. Макогоненко «Русское Просвещение и литературные направления XVIII века» (Русская литература, 1959, № 4) и ответ на нее А. Штамбока «Куда ведет схоластика» (Вопросы литературы, 1961, № 3).

³ Берков П. Н. Проблемы изучения русского классицизма.— В сб.: Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.—Л., 1964, с. 29.

⁴ Этим замечанием ни в коей мере не отрицается органическая взаимозависимость литературы и социально-идеологических факторов эпохи, но следует иметь в виду, что эта связь оказывается преимущественно опосредствованной.

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 15, с. 368.

Классицизм оказался явлением общеевропейского масштаба. Но хронологические границы, а также специфика и степень художественного развития классицизма в разных странах оказались неодинаковыми. Это вполне закономерно: в национальных литературах ярко отразились связи писателей с конкретно-историческими обстоятельствами развития того или иного народа, его традициями, нуждами, обычаями.

Наибольшей завершенности классицизм достиг во Франции во второй половине XVII века, хотя не Франция оказалась зачинательницей теоретических основ и творческой практики классицизма.

По справедливому утверждению многих исследователей первые опыты зарождающегося классицизма были связаны с «колыбелью Возрождения» — Италией. Не случайно и то, что эти опыты осуществлялись в области драмы: одной из первоначальных задач возникавшего направления была борьба со средневековой схоластической драматургией. В преддверии классицизма стоит трагедия итальянца Триссино «Софонизба» (1515). Написанная в подражание античным трагикам (Софоклу, Эврипиду), она выгодно отличалась от средневековых духовных представлений типа мираклей и моралите стройностью и логичностью развития сюжета. В ней вместе с тем можно отметить и другие особенности, ставшие впоследствии характерными для классицистской драматургии, — рационалистичность и абстрактность действующих лиц, нарочитая бедность действия на сцене, пространные монологи и диалоги персонажей. Не в меньшей мере утверждению эстетических нормативов, тенденции к усилению строгой регламентации произведений классицизма способствовали и многочисленные трактаты («Поэтики») по вопросам литературы итальянских теоретиков XV—XVI веков (Виды, Триссино, Мурцио, Ментурно). Большое влияние на формирование классицизма в европейских литературах оказала изданная в 1561 году в Лионе «Поэтика» Юлия Скалигера, итальянца по происхождению. Ее воздействие сказалось и на творчестве Корнеля, Расина и на трактате Буало. Из «Поэтик», появившихся в других странах, следует отметить «Поэтику» англичанина Ф. Сиднея (1595), также во многом предвосхитившую «Поэтическое искусство» Буало. К этому следует добавить поэтики иезуитов Якова Понтана (Шпанмюллера), Донта и других, стремившихся частично реформировать иезуитский театр, приблизив его к новым эстетическим требованиям (что необходимо было для пропагандистских целей католицизма).

Становление канонов классицизма проходило в острой полемике с противниками нормативной эстетики, чаще всего со стороны практиков-драматургов. Так, например, Лопе де Вега, Тирсо де Молина осмеяли, в частности, требование единства времени («Что же касается ваших 24 часов, то что может быть нелепее, чтобы любовь, начавшись с середины дня, кончалась бы к вечеру свадьбой!»). Но все же к середине XVII века (в первую

очередь во Франции) классицизм становится господствующим литературным направлением, а его манифест — «Поэтическое искусство» Буало — оказывается произведением, обобщившим как опыт предшественников-теоретиков, так и творческий опыт писателей современников.

* * *

Классицистское искусство сложилось в оформленную систему творчества в период дальнейшего развития социально-экономических процессов, начавшихся в эпоху Возрождения, — возникновения капиталистических отношений, усиления борьбы с феодальной раздробленностью, зарождения буржуазии, образования наций и национальных государств.

Формой политической власти, наиболее отвечающей конкретно-историческим требованиям той эпохи, «когда старые феодальные сословия приходят в упадок, а из средневекового сословия горожан формируется современный класс буржуазии, и когда ни одна из борющихся сторон не взяла еще верх над другой»¹, становится абсолютная монархия, выступающая на восходящей стадии ее развития «как цивилизующий центр, как объединяющее начало общества»². Удачно используя противоречия между сепаратистскими стремлениями феодалов и интересами крупной буржуазии, просвещенный абсолютизм добился наиболее прочного положения во Франции во время правления кардинала Ришелье и в первую половину царствования Людовика XIV. Выражая в итоге интересы феодального дворянства, абсолютизм во Франции сумел все же добиться временного классового компромисса между феодалами и верхушкой буржуазии, превратив феодальных сеньоров в «покорных и раболепных придворных, живущих подачками и милостями монарха», и заставив буржуазию, получившую некоторое расширение политических прав и возможности более быстрого экономического развития, «безропотно платить огромные налоги на содержание роскошного двора, празднества, развлечения и войны»³.

Неразрывна связь классицизма и с идеологическими завоеваниями Возрождения, которые не смогла уничтожить начавшаяся со второй половины XVI века феодально-католическая реакция: ей удалось только затормозить их стремительный рост.

Борьба передовых людей Возрождения со средневековой схоластикой, их требование познания природы, перестройки общественных отношений на разумной основе станут важнейшими задачами последующего времени, когда еще строже, чем раньше, старые феодальные устои и взгляды — «религия, понимание природы, общество, государственный строй» должны были «пред-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 306.

² Там же, т. 10, с. 431.

³ Лармин О. В. Художественный метод и стиль. М., 1964, с. 84.

стать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него. Мыслящий рассудок стал единственным мерилom всего существующего¹.

Поэтому вполне закономерно, что в XVII веке (в первую очередь во Франции) ведущим философским направлением, оказавшим большое влияние на многие области идеологической мысли, становится рационализм, основоположником которого был Рене Декарт. Естественно также, что рационализм (картезианство) явился важнейшим звеном философской базы эстетики классицизма. Но так как картезианством далеко не исчерпываются философские направления той эпохи, то и классицизм не может быть ограничен в своих основах лишь рационализмом. Несомненна связь литературы классицизма с взглядами и идеями Гассенди, сторонника атомистических теорий, утверждавшего чувственный опыт основным источником познания. Неоднократно отмечалась близость к воззрениям Гассенди философского содержания многих комедий Мольера. А его учение о двух душах у человека («чувственной», общей с животными, и нематериальной, бессмертной, созданной богом) и связанных с ними неразумных и разумных влечениях человека находило свою иллюстрацию в борьбе страсти и долга в произведениях классицистов.

Классицизм опирался на передовые достижения философии своего времени (что, правда, не исключало определенной противоречивости ни самих философских систем, ни философских основ классицизма). Следовательно, нельзя сводить классицизм XVII века ни к голому рационализму (как это было сделано еще Э. Кранцем²), ни к единственно метафизическому способу мышления в любой его разновидности (как это предложено одним из новейших исследователей³).

Эстетический идеал классицистов соответствовал тем требованиям, которые выдвигались просвещенным абсолютизмом. В центре внимания писателей — человек, овладевший своими страстями, подчинивший личное общественному, человек, для которого превыше всего государственный долг, высокие нравственные принципы. Этот идеал пришел на смену гармоническому человеку Возрождения, освобожденному от аскетической ханжеской церковной морали, но безудержному в своем индивидуализме. Эстетический идеал классицизма был прогрессивен. Но про-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 16.

² Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902.

³ «Художественный метод классицизма безусловно метафизичен, причем в значительно большей мере, чем философия Декарта», говорится в статье Е. Н. Куприяновой «К вопросу о классицизме» (XVIII век. М.—Л., 1959, т. 4, с. 7). Справедливости ради нужно отметить, что в этой спорной статье приведен ряд интересных данных о связи классицизма с воззрениями Бэкона, Гассенди, Гоббса, «сделана смелая попытка пересмотреть определения этого направления (классицизма.— В. Ф.), традиционные в буржуазном литературоведении и не подвергавшиеся у нас серьезному критическому анализу» (см. раздел «От редакции», с. 9 указанного сборника).

грессивность его была исторически ограниченной в той же примерно степени, в какой была ограничена прогрессивность абсолютной монархии.

Прогрессивность этого идеала снижалась еще и убежденностью писателей-классицистов в неограниченных возможностях просвещенного монарха («разумного хозяина», по Гассенди), олицетворявшего собой высший критерий общественной пользы и государственного долга.

Эстетические принципы классицизма, во многом связанные с эстетическими воззрениями Возрождения, также оказались достаточно противоречивыми. Выдвинув в качестве основной задачи искусства аристотелевское требование подражания природе, писатели-классицисты ориентировались на произведения античности, считая их образцовыми¹. Все это сыграло свою положительную роль. Еще более решительно, чем в эпоху Возрождения, были отброшены средневековая мистика и христианская фантастика и экзальтация:

...поэту не к лицу
В чем-либо подражать бездарному глупцу,
Что рассказал, как шли меж водных стен евреи,
А рыбы замерли, из окон вслед глядя,—

наставлял авторов Буало². Невероятные христианские «чудеса» не только противоречили здравому смыслу, но и не способны были трогать чувства.

В конечном счете (хотя несколько дипломатично, но довольно определенно) было высказано требование отделить религию от искусства: пусть Священное писание, в «сердца вселяя страх, Повелевает вам лишь каяться в грехах!»³, но оно не может стать живительным источником для искусства. Другое дело — античные сюжеты с их образной мифологией. «Без этих вымыслов поэзия мертва», — заявляет Буало и с возмущением восклицает:

Но требовать, чтоб мы, как вредную причуду,
Всю мифологию изгнали отовсюду...
Нет, это ханжество: пустой и вздорный бред,
Который нанесет поэзии лишь вред⁴.

Однако признание образцовости и неизменности идеалов прекрасного, созданных античным искусством, во многом сковывало возможности писателей-классицистов. Оно ограничивало принципы художественного отбора, сказалось также и на способах воплощения характеров, принципах художественной типизации, сопровождалось выработкой строгих правил и регламентаций.

¹ Сам термин «классицизм» произошел от латинского *classicus*, что значит «образцовый».

² Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 88.

³ Там же, с. 86.

⁴ Там же.

Настойчиво рекомендуя избрать «себе в наставницы природу», быть ей верным во всем и объявив, что «нет ничего прекраснее правды», классицисты, однако, существенно сузили круг жизненных явлений, воспроизводимых в художественном творчестве.

В центре внимания была лишь человеческая природа («Человек — вот их единственный герой», — справедливо отметил Э. Кранц¹), а сфера отражения человеческих характеров оказалась социально ограниченной — в высоких жанрах, например в трагедии, воспроизведением славных исторических героев, властителей, полководцев, в комедии же зарисовками дворян и «горожан», т. е. верхушки буржуазии («Узнайте горожан, придворных изучите: Меж их старательно характеры ищите»²). Простой народ мог появляться на сцене лишь в роли слуг и служанок. Правда, пренебрежительное отношение к народу и аристократическая тенденциозность теоретических установок классицизма в ряде случаев преодолевались в художественной практике отдельных писателей. Это прежде всего относится к комедиям Мольера и частично к творчеству Лабрюйера. «Человек из народа никому не делает зла, тогда как вельможа никому не делает добра и многим способен причинить большой вред; один живет, занимаясь лишь полезными делами, другой убивает время на дурные забавы, первый простодушен, груб и откровенен, второй под личиной учтивости таит развращенность и злобу. У народа — мало ума, у вельмож — души, у первого — хорошие задатки и нет лоска, у вторых — все показное и нет ничего, кроме лоска. Если меня спросят, кем я предпочитаю быть, не колеблясь, отвечу: «Народом»³.

Характерными чертами классицизма, наряду с отмеченными особенностями, принято считать его внеисторичность и абстрактность художественных образов. Действительно, полагая, что разум во все времена оставался неизменным и что человеческие типы вечны, писатели-классицисты решали актуальные этико-политические проблемы на материале далекого прошлого, в столкновении абстрактно-обобщенных образов. В результате создавались образы-схемы, воплощавшие преимущественно одну какую-либо черту характера, появилось строгое разделение действующих лиц на положительных, добродетельных героев и на носителей порока. Однолинейность в раскрытии характера сопровождалась требованием сохранить его неизменность при любых обстоятельствах («Герою своему искусно сохраните Черты характера среди любых событий»⁴):

¹ Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902, с. 62.

² Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 93.

³ Лабрюйер Ж. Характеры или нравы нынешнего века. М.—Л., 1964, с. 196.

⁴ Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 81.

Но строгой логики от вас в театре ждут:
В нем властвует закон, взыскательный и жесткий,
Вы новое лицо ведете на подмостки,
Пусть будет тщательно продуман ваш герой,
Пусть остается он всегда самим собой!¹.

Однако указанные нормативы эстетики классицизма относились прежде всего к высоким жанрам (к трагедии в особенности) и, кроме того, были и на практике, и даже в теории не столь категоричными, как это может показаться на первый взгляд. Так, тот же Буало не отрицал возможности (а быть может, и необходимости) создания относительно разносторонних характеров:

Пусть будет он (герой. — В. Ф.) у вас отважен, благороден,
Но все ж без слабостей он никому не мил;
Нам дорог вспылчивый, стремительный Ахилл:
Он плачет от обид — нелюбимая подробность,
Чтоб мы поверили в его правдоподобность².

Достаточно многогранными представлены у Буало и возрастные типы людей, к тому же резко противопоставленные друг другу. Если юноша «безрассуден, страстен», склонен к «порочным прихотям», «к нравоучениям глух и жаден до утех», то «почтенный, зрелый муж» — «ловок и хитер, умеет льстить вельможам», «старается заглядывать вперед, чтоб оградить себя в грядущем от забот», а расслабленный старик — скуп, жаден, он ретроград:

В делах и замыслах расчетливость хранит,
Возносит прошлый век, а нынешний бранит³.

Вряд ли можно посчитать требованием односторонности и чрезмерной идеализации героя следующее заявление Расина из его предисловия к «Андромахе»: «Аристотель не только весьма далек от того, чтобы требовать от нас совершенных героев, но, напротив, желает, чтобы трагические персонажи, то есть те, чьи несчастья создают катастрофу в трагедии, не были ни до конца добрыми, ни до конца злыми. Он не желает, чтобы они были чрезмерно добродетельными, ибо наказание достойного человека вызывает в зрителе скорее негодование, нежели жалость; равно он не хочет и того, чтобы они были слишком злы, ибо нельзя испытывать жалости к злодею. Отсюда следует, что они должны обладать средними достоинствами, то есть добродетелью, способной на слабость, и что они должны чувствовать себя несчастными из-за какой-нибудь ошибки, которая вызвала бы к ним жалость, не вызывая отвращения»⁴.

Не исключались рекомендации учитывать исторический колорит эпохи и черты национального своеобразия при создании того или иного героя:

¹ Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 81—82.

² Там же, с. 81.

³ Там же, с. 83.

⁴ Расин М. Соч. в 2-х т. М.—Л., 1937, т. 1, с. 11.

Его страну и век должны вы изучать:
Они на каждого кладут свою печать.
Примеру «Клеелин» вам следовать негоже:
Париж и Древний Рим между собой не схожи¹.

В еще большей степени все это должно быть отнесено к классицистской комедии, в которой проблемы современности решались на материале самой современности, а характеры порой достигали типизации, близкой к подлинно реалистической. Не случайно в «Версальском экспромте» Мольер утверждал, что «надо быть помешанным, чтобы искать в комедии своих двойников», когда характерные черты могут быть подмечены «у сотни разных лиц», и вместе с тем полагал, что «невозможно создать характер, который не напоминал бы кого-нибудь из окружающих».

Большой заслугой классицистов явились их положения о единстве содержания и формы при ведущей роли содержания:

Будь то в трагедии, в эклоге иль в балладе,
Но рифма не должна со смыслом жить в разладе;
Меж ними ссоры нет и не идет борьба:
Он — властелин ее, она — его раба².

Полезной стороной классицизма для дальнейшего развития литературы была выработка отточенного и четкого языка художественных произведений, освобожденного от варваризмов («Иноязычных слов бегите, как заразы»), способного выразить различные страсти и переживания («Высокомерен гнев, в словах несдержан он. А речь уныния прерывиста, как стон»), а также соответствовать характерам персонажей («Героя каждого обдумайте язык. Чтобы отличен был от юноши старик»). Но ориентация на вкус «двора», отказ от сочности и образности народной лексики («Бегите подлых слов и грубого уродства. Пусть низкий слог хранит и строй и благородство») существенно обедняли языковую ткань литературы классицизма. Богатство же и элементы народности языка комедий Мольера были скорее результатом нарушения классицистских канонов, чем следования им.

Ограниченно-нормативная направленность поэтики классицизма, ее строгая регламентация жанров с точным указанием их героев и соответствующего им языка; признание высшим критерием истинного (а следовательно, и прекрасного) разума; требование правдоподобия, порой узко понимаемого (например, теория «трех единств»); статичность, связанная с метафизическим восприятием окружающего мира, и абстрактность образной системы с выделением в человеческом характере на первый план какой-либо одной его черты; строгий отбор жизненного материала для художественного воплощения (рекомендовалось исключить из сферы художественного изображения «низкую», «грубую» действительность) — все это не мешало (а в неко-

¹ Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 81.

² Там же, с. 56.

торых аспектах прямо помогло) проявлению в лучших творческих достижениях писателей-классицистов глубокого психологизма, не помешало им «проникнуть во внутренний мир человека... раскрыть тайники его сердца»¹. Поэтому при справедливо отмечаемой обычно рассудочности и «трезвости», математической стройности творчества классицистов им нельзя отказать в стремлении изобразить живое чувство и даже потребовать этого (если поэт «не посеял» в зрителях «живого сострадания», то «не прозвучит хвала рассудочным стихам»²). Не чуждо им было и сопереживание:

Вы искренно должны печаль передавать;
Чтоб я растрогался, вам нужно зарыдать³.

Большое значение писатели-классицисты придавали воспитательной роли художественной литературы, откинув при этом средневековый религиозный дидактизм. Искусство классицизма должно было сочетать эстетическое наслаждение с воспитательной функцией:

Учите мудрости в стихе живом и внятном,
Умея сочетать полезное с приятным⁴.

Итак, несмотря на свою ограниченность и противоречивость, классицизм прокладывал пути для дальнейшего развития прогрессивной литературы. Вот почему лучшие завоевания его эстетики были взяты на вооружение просветителями XVIII века, решавшими уже новые общественно-исторические задачи.

* * *

Формирование классицизма в русской литературе происходило значительно позже, чем в европейских литературах, но в относительно сходных исторических условиях становления абсолютистского государства. Русские писатели-классицисты исходили из опыта своих зарубежных предшественников. Это, естественно, привело к определенной общности многих сторон эстетики русского классицизма с эстетическими принципами европейского классицизма (французского в первую очередь).

Эта общность во многом определит и содержание и форму русской литературы периода классицизма. Ей тоже будут присущи нормативность и жанровая регламентация, близкая к сформулированной в «Поэтическом искусстве» Буало, рассудочность, абстрактность и условность в конструировании художественного образа, признание решающей роли просвещенного монарха в установлении справедливого, основанного на твердых законах общественного порядка.

¹ Лабрюйер Ж. Характеры или нравы нынешнего века. М.—Л., 1964, с. 7.

² Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 82.

³ Там же.

⁴ Там же, с. 100.

Но вместе с тем русский классицизм отличался чертами неповторимого национального своеобразия, среди важнейших причин которого должны быть отмечены следующие.

Во-первых, формирование русского классицизма падает на XVIII век, когда Русское государство, войдя в общеевропейскую орбиту развития, расширяя экономические, культурные и идеологические связи с другими государствами, столкнулось с задачами общеевропейского масштаба. А между XVII веком, когда формировался французский классицизм, и XVIII веком, когда складывался классицизм в России, при определенной общности была и существенная разница, убедительно показанная Г. В. Плехановым: «В эпоху Бэкона и Декарта ход экономического развития обществ Западной Европы сделал особенно ощутительной нужду в увеличении производительных сил. Великие мыслители отозвались на эту общественную нужду тем, что придали философии новое направление, имевшее чрезвычайно благотворное влияние на естественные науки, а через них и на технику. Но рост производительных сил, со своей стороны, значительно повлиял на внутренние отношения передовых европейских обществ. Благодаря ему третье сословие стало играть в жизни этих обществ несравненно более важную роль, чем прежде. А так как этой новой, гораздо более важной роли его не соответствовали старые общественные отношения, то оно захотело уничтожить их. Это стремление и выразилось в выработке идеологами третьего сословия освободительной философии XVIII века. Польза, которой ожидали от этой новой философии, заключалась уже не в умножении производительных сил, а в таком переустройстве общества, которое соответствовало бы уровню, достигаемому этими силами»¹.

Передовым русским людям пришлось одновременно решать эти задачи. Поэтому закономерным было появление в России Ломоносова, выдающегося ученого, замечательного поэта, философа и идеолога.

Во-вторых, становление французского классицизма совпало с периодом укрепления «просвещенного абсолютизма», находившегося на восходящей стадии его развития, поддержавшего и вместе с тем подчинившего себе ведущие эстетические и этические принципы классицистской литературы. Русский классицизм начал оформляться в период наступившей реакции после смерти Петра I, когда были поставлены под удар прогрессивные завоевания предшествующих десятилетий и нависла угроза возврата к допетровским порядкам. Вот почему новая русская литература началась, по словам Белинского, «с сатир — плода осеннего, а не с од — плода весеннего». Литературе русского классицизма сразу был задан боевой, наступательный дух, полный общественного, гражданского пафоса. В центре внимания Кантемира,

¹ Плеханов Г. В. История русской общественной мысли. М., 1925, т. 8, с. 58—59.

стоявшего в преддверии русского классицизма, оказалась не античность с ее внеисторическими героями, а сама суровая современность, где торжествующее невежество в рясе и в парике громгласно предавало анафеме все то, что было дорого передовым людям и что составляло будущее России: науку, просвещение, должность (долг) гражданина. Кантемир завещал русской литературе последующего периода не осмеяние общечеловеческих недостатков, а обличение социальных пороков, борьбу с консерваторами и реакционерами. И русский классицизм не растерял, а приумножил это наследие сатирика.

Тесная связь с современностью и обличительная направленность стали характерными чертами отечественного классицизма. Не случайны в этой связи слова Белинского о Сумарокове, одном из «правовверных» представителей русского классицизма: «Сумароков особенно примечателен, как представитель своего времени. Не изучив его, нельзя понимать и его эпохи. Если б кто вздумал написать исторический роман или историческую повесть из тех времен — изучение Сумарокова дало бы ему богатые факты об обществе того времени»¹.

Характерно также, что обличительный элемент становится неотъемлемой частью высокого жанра трагедии. Русские классицисты все еще верят в полезность «просвещенного абсолютизма» (скорее уж «просвещенной монархии»), но, не видя подтверждения этому в российской действительности, начинают длительный процесс поучения и общественного воспитания самодержцев, определяя их обязанности по отношению к подданным, бросая при этом резкие тирады в адрес властителей-тиранов.

...Он царствует народа ко блаженству,
И пользу общую ведя ко совершенству:
Не плачет сирота под скипетром его,
Не уstraшается невинный ни ково...
Не преклоняется к стопам вельможи льстец:
Царь — равный всем судья и равный всем отец² —

так определяет Сумароков обязанности царя. Вступив на престол, властитель прежде всего должен помнить, что он такой же человек, как и его подданные. «Вступив с Синавом в брак, — наставляет Ильмену Гостомысл, — в сей пышности себя между богов не числи. Ты — человек: так ты так о себе и мысли!»³. Весьма существенно, что царь, по Сумарокову, должен приносить пользу не только дворянскому корпусу, но и заботиться о более демократических слоях:

Они (цари. — В. Ф.) венчаются для обща блага мира,
Чтоб быть прибежищем вдовы, убога, сира⁴.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., т. VI, с. 319.

² Сумароков А. П. Вышеслав. — Российский феатр, ч. III, с. 36—37.

³ Сумароков А. П. Синав и Трувор. — Российский феатр, ч. II, с. 57.

⁴ Сумароков А. П. Ярополк и Демиза. — Российский феатр, ч. II, с. 302.

Если же властитель непросвещенный и недобродетельный, то он оказывается «презрительной тварью» («Вельможа ли, иль вождь, победоносец, царь Без добродетели презрительная тварь»). Правитель, неспособный утвердить надлежащий порядок государства, признается «нестройным царем», «идолом гнусным» и «врагом народа». А царя-деспота, изверга на троне необходимо быстрее свергнуть с престола. Как это могло свершиться, Сумароков показал в трагедии «Димитрий Самозванец».

В-третьих, развитие русского классицизма пришлось на XVIII век, и это расширило его философскую базу сравнительно с философскими основами французского классицизма, связало его в большей степени с идеями просветительства, чем с идеологией абсолютизма.

Воздействие на русский классицизм рационализма Декарта, сенсуализма Локка и материалистических воззрений Гассенди, Гольбаха, Гельвеция и в особенности Ломоносова увеличило гносеологические возможности русской литературы.

Неразрывная связь русского классицизма с просветительством привела не только к требованию со стороны наших писателей расширения образования и знаний, установления твердых законов, обязательных для всех, но и к одному из самых значительных завоеваний отечественного классицизма — утверждению естественного равенства людей, внесловной ценности человека. Уже во второй сатире Кантемира мы встречаемся с утверждением того, что кровь и хозяина и холопа «однолична» (т. е. одинакова). Сумароков в сатире «О благородстве» заявит, что «от баб рожденным и от дам Без исключения всем прародец Адам».

Неравенство людей — одно предубежденье,
И там уж нет любви, где гордо рассужденье,—

энергично утверждает Николев в трагедии «Пальмира»¹, а в его драме «Розана и Любим» «мужик» приравняется «владельцу»:

Быть может и мужик
Душою так велик,
Как сильных царств владетель:
Любезна добродетель,
Закон имея свой.
Равняет всех собой.

Конечно, признание естественного равенства людей всех социальных в моральном плане еще далеко от признания их социального равенства, но и такая постановка вопроса была шагом вперед на пути демократизации русской общественной мысли.

В-четвертых, если абсолютизм во Франции привел к компромиссу (пусть только временному) между дворянством и верхушкой буржуазии, то в России ни о каком компромиссе не могло быть и речи. Слабость русской буржуазии оставляла всю полно-

¹ Российский феатр, ч. V. с. 162.

ту политической власти в руках дворянства. Основной же конфликт эпохи в России заключался в столкновении двух непримиримых между собой классов: помещиков и крепостных крестьян. И передовые дворянские писатели не могли обойти этот конфликт в своем творчестве. Не восставая против самого института крепостного права, они, однако, гневно клеймили жестокость и бессердечие помещиков, призывали их к гуманному обращению с крепостными. Крестьянская тема в литературе классицизма появится с самого начала его возникновения, а с 60-х годов станет одной из ведущих. И это было замечательной стороной русского классицизма.

Сочувственное отношение к судьбе закрепощенного труженика, обличение паразитирующего дворянства вместе с признанием внесловной ценности человека (а у наиболее демократически настроенных писателей — признание за народом прав высшего суда¹) — все это вырабатывало антифеодалную мораль, внесло в итоге свой вклад в подготовку революционного выступления А. Н. Радищева.

Из других характерных черт русского классицизма следует отметить его связь с предшествующей национальной традицией и устным народным творчеством, не наблюдаемую в такой степени во французском классицизме, а также использование чаще всего материала отечественной истории вместо обращения к античности в европейском классицизме.

Эстетический идеал писателей-классицистов нашел свое наиболее яркое воплощение в образе нового человека — гражданина и патриота, убежденного в том, что «для пользы общества коль радостно трудиться» (Ломоносов). Этот герой должен проникнуть в тайны мироздания, стать активной, творческой натурой, вести решительную борьбу с общественными пороками, со всеми проявлениями тирании и «злонравия» на троне и в помещичьей усадьбе. Для осуществления этой программы ему необходимо отказаться от стремления к личному благополучию, обуздать свои страсти, подчинить свои чувства «должности». Сама же литература и театр должны стать «училищем бродягам по жизни человеческой» (Сумароков).

Таковы основные особенности русского классицизма.

Некоторые его признаки, не отмеченные выше, и ряд вопросов его поэтики будут рассмотрены в главах о Кантемире, Тредиаковском, Ломоносове и Сумарокове.

Все же следует отметить здесь тот факт, что классицизм не стал застывшей системой, а его движение шло не только по пути нарушения правил и канонов. Прямая порой дидактичность, растворение эстетического начала в этическом, когда те или иные гражданские, нравственные идеалы, подобно аксиоме, долж-

¹ Например, в трагедии Ломоносова «Тамира и Селим»: Всегда есть Божий глас, глас целого народа, Устами одного Всевышний говорит.

ны были приниматься без каких-либо колебаний, стали сменяться все более настойчивыми попытками непосредственного художественного воздействия на читателя и зрителя. Не остается постоянным и основной конфликт в трагедии классицизма (столкновение долга с чувством, страстями). Так, «внутренний» психологический конфликт (душевная борьба героя), являющийся главным структурообразующим фактором этого жанра в ранних трагедиях Сумарокова, начинает уступать место «внешнему» конфликту между борющимися друг с другом группировками действующих лиц.

Идет поиск путей преодоления изображать человеческий характер как воплощение только одной какой-либо страсти, склонности. Так, к примеру, Шуйского (персонажа несомненно положительного в трагедии «Дмитрий Самозванец») Сумароков представил зрителям и лукавым царедворцем и человеком, не всегда придерживающимся высокой морали. Своей дочери Шуйский советует не противиться домогательствам Самозванца и выйти за него замуж (хотя знает, что такому «бракосочетанию» должно предшествовать умерщвление жены тирана), и только после того, когда Дмитрий будет свергнут и убит, соединить свою судьбу с ее возлюбленным Георгием Галицким.

Наблюдаются определенные изменения в отношении писателей к «просвещенной» монархии. Русские писатели-классицисты, как и их зарубежные предшественники, рассчитывали на конструктивную роль «просвещенного» монарха в установлении социальной гармонии в обществе. Но уже в начале формирования русского классицизма был создан отечественный вариант «просвещенного» правителя. Вместо достаточно абстрактного идеального образа «философа» на троне в европейском классицизме, в отечественной литературе образцовым государем, к тому же «работником» на троне, был признан Петр I — личность конкретная. Когда же между очередными российскими самодержцами и Петром I писатели стали находить все меньше сходства, была взята под сомнение сама возможность существования «просвещенной» монархии.

Чувство же любви, которое обычно в трагедиях проигрывало сражение с чувством долга, может быть признано такой огромной силой, что побороть ее «претрудно и богам!».

Отметим, что изображение сферы чувств в произведениях классицистов встречается чаще, чем это принято считать. Прежде всего воспроизводились любовные переживания в лирических жанрах, особенно в жанре песни. В нем удачнее других выступал Сумароков. Любовное чувство в его лучших стихотворениях раскрыто глубоко и многогранно.

Резкое обличение и осмеяние общественных пороков во многих произведениях писателей-классицистов были результатом их зоркого наблюдения и глубокого изучения окружающей действительности. И если изображение человеческих чувств было сохранено и приумножено в дальнейшем литературой русского сентимента-

лизма, то движение к реалистическому искусству шло прежде всего в сатирико-обличительных жанрах.

Наконец, на долю писателей-классицистов выпала первоочередная задача — ликвидировать заметный разрыв между содержанием и формой, ставший существенным препятствием в развитии отечественной литературы к концу переходного периода.

А. Д. КАНТЕМИР (1708—1744)

По установившейся традиции классицизм в русской литературе начинают рассматривать с творчества Антиоха Дмитриевича Кантемира, с появления его сатир. Это утверждение исследователей в достаточной мере справедливо. Действительно, хотя предпосылки для формирования классицизма, как было показано выше, начали появляться еще в Петровское время, однако никто до Кантемира не воспользовался возможностями новой, общеевропейской жанровой системы, пришедшей на смену средневековым жанрам. Он первый ввел в русскую литературу жанр стихотворной сатиры, выработанной поэтикой классицизма на основе античных образцов.

Кантемир вместе с тем смог придать своим сатирам неповторимый национальный колорит. Этому в значительной степени способствовала связь его произведений с устным народным творчеством и отечественной сатирической (антиклерикальной прежде всего) традицией. Решающим же обстоятельством большого успеха сатир Кантемира оказался основной источник их содержания — современная ему русская действительность, увиденная и оцененная ревностным сторонником Петровских реформ.

Антиох Дмитриевич Кантемир родился 10 сентября 1708 года в Константинополе. По семейным преданиям, род Кантемиров шел от Тамерлана, и фамилия «Кантемир» якобы произошла от «Хан-Тимур». В конце XVII века деда будущего сатирика Константина турецкий султан назначил правителем Молдавии с титулом «господаря», а его сына (будущего отца Антиоха) отправил в Константинополь в качестве заложника. Там Дмитрий Кантемир получил блестящее образование и вскоре стал европейски известным ученым (особой популярностью пользовалась его «История Османской империи»).

После смерти Константина Кантемира в 1710 году Дмитрий Кантемир стал господарем Молдавии, но уже через год вынужден был покинуть навсегда родные края. Желая освободить Молдавию от турецкого ига с помощью России, Дмитрий Кантемир вступил в переговоры с Петром I и во время Прутского похода перешел на его сторону. Этот поход, как известно, оказался для русского войска неудачным, и Петру I пришлось проявить большую стойкость, чтобы не выдать Турции своих новых союзников. Так трехлетний Антиох Кантемир обрел в России свою вторую родину.

Биографы писателя отмечают исключительную заботу в семье Кантемиров об образовании детей. Домашними учителями Антиоха были ученый монах грек Кондонди (в 1719 году по приказу Петра I взятый на службу в Духовную коллегию) и выпускник Московской славяно-греко-латинской академии Иван Ильинский. Анастасий Кондонди занимался со своим воспитанником историей, древнегреческим, латинским и итальянским языками, — предметами, интерес к которым стал традиционным в семье Кантемиров. Неоценимую услугу будущему сатирику оказал Ив. Ильинский, обучавший его старославянскому и русскому языкам и письменности, познакомивший его с виршевой поэзией и возбудивший в нем склонность к литературному труду. Не случайно первым печатным «трудком» Кантемира оказалась «Симфония на Псалтырь» (составлена в 1726 году, напечатана в 1727) — алфавитный указатель по тематическому принципу к стихам из псалмов. (Аналогичный указатель был составлен Ив. Ильинским «На четвероевангелие»). Конечно, Кантемиру повезло с его наставниками. Но нельзя не учитывать и его собственной неодолимой тяги к образованию. Кантемиру не исполнилось еще и 16-ти лет, когда он сам (отец его умер в августе 1723 года) обратился к Петру I в мае 1724 года с просьбой направить его в «окрестные государства» для изучения ряда наук (характерно, что в их числе оказались и гуманитарные, и математические науки). Может показаться странным, что просьба Кантемира не была удовлетворена. Но, вероятно, причиной этому послужило следующее обстоятельство. Россия готовилась к открытию собственной Академии Наук, и юный Кантемир получил возможность в Петербурге в 1724—1726 годах слушать лекции академиков по физике и математике, истории и нравственной философии.

В 1725 году Кантемир поступил на военную службу, в 1728 году был произведен в поручики (первый офицерский чин). В 1730 году Кантемир вместе с другими членами «Ученой дружины» (Феофаном Прокоповичем и историком Татищевым) принял деятельное участие в борьбе против известной «затейки» реакционных верховников — врагов петровских реформ, пытавшихся при вступлении на престол Анны Иоанновны ограничить самодержавие в корыстных интересах дворянских олигархов. (Здесь Кантемир проявил несомненное мужество: ведь в случае поражения «партии» Ф. Прокоповича ее сторонники могли быть казнены.) В этой борьбе победу одержало новое дворянство, но сам Кантемир, кроме пожалования крепостными, по сути никаких личных наград не получил. Став одним из образованнейших людей своего времени, он тщетно добивался поста президента Академии Наук. Больше того, 1 января 1732 года Кантемир покинул пределы России, получив назначение «резидентом» (дипломатическим представителем) в Англию.

В 1738 году уже в ранге посланника его перевели во Францию. Современные исследователи справедливо считают, что эти назначения Кантемира были своеобразной почетной ссылкой, а

причиной для нее могли быть прежде всего сатиры писателя. Ко времени отъезда Кантемира за границу он был автором по крайней мере пяти сатир. Двенадцать лет (шесть в Англии и шесть во Франции) достойно отстаивал Кантемир интересы России за границей, проявив себя талантливым дипломатом и вместе с тем явившись одним из первых ярких представителей русской литературы и русской культуры за рубежом. Находясь в Лондоне, Кантемир настолько овладел английским языком, что мог свободно быть в курсе важнейших произведений в области литературы, философии и науки. Известно, что в его библиотеке были книги Мильтона, Попа, Свифта, Стиля, Адиссона, Т. Мора, Гоббса, Локка, Ньютона и других, а с историком Н. Тиндалем, осуществившим и издавшим в это время английский перевод «Истории Оттоманской империи», Кантемир установил личные контакты. Как видно, даже в области литературной Кантемир в Англии не мог ограничиться только связями с находившимися там итальянцами, тем более, что «к духу английского моралистического просветительства» он был близок еще в России.

Значительно шире и оживленнее были связи Кантемира с литературной средой Франции, куда он прибыл в сентябре 1738 года. Среди друзей русского посланника следует в первую очередь отметить Монтескье, бывшего уже автором «Персидских писем» и работавшего над «Духом законов», книгой, оказавшей вскоре (издана в 1748 году) огромное влияние на европейскую просветительскую мысль. Характерно, что сатирические «Персидские письма» Кантемир перевел на русский язык (этот перевод, как и ряд других его произведений, к сожалению, не сохранился). Есть определенная закономерность и в том, что первое печатное издание сатир Кантемира в переводе (правда, прозаическом) на французский язык было осуществлено в Лондоне в 1749 году. Как установил академик М. П. Алексеев, в этом переводе принимал участие и Монтескье.

Отмечается исследователями и воздействие пребывания Кантемира во Франции на развитие русской темы во французской литературе. В 1739 году в Гааге при участии Кантемира была издана трагедия Пьера Морана «Меншиков», где Петр I был изображен «просвещенным» монархом. Среди других культурных связей Кантемира заслуживает внимания его знакомство с драматургом Нивелль де ла Шоссе и актером и теоретиком театрального искусства Риккони, итальянцем по происхождению. Первого считают зачинателем жанра «слезной» комедии, второй выступал противником классицистического аристократического театра и требовал подчинить драматургию воспитанию демократического (третьесловного) зрителя. Следовательно, одного из зачинателей русского классицизма, Кантемира не отталкивало от сторонников новых эстетических требований их наступление на каноны французского классицизма.

Многочисленные служебные и добровольные (например, по связи Российской и Французской Академии наук) обязанности

Кантемира не могли заставить его отказаться от литературного творчества. За границей Кантемир написал VI, VII и VIII сатиры, тщательно переработал первые пять сатир (III и V в особенности) и настойчиво стремился опубликовать их в России. Но обе его попытки (в 1740 и 1743 годах) окончились неудачно. О судьбе своих сатир с большой горечью поведал сам автор в Письме II («К стихам своим», 1743):

Скучен вам, стихи мои, ящик, десять целых
Где вы лет тоскуете в тени за ключами!
Жадно воли просите, льстите себе сами,
Что примет весело вас всяк, гостей веселых,
И взлюбит, свою ища пользу и забаву,
Что многу и вам и мне достанете славу.

Кантемиру так и не суждено было увидеть свои сатиры напечатанными. Он умер 11 марта 1744 года в Париже, завещав похоронить себя в Греческом монастыре в Москве.

В 1729 году Кантемир написал свою первую сатиру «На хулящих учение» («К уму своему»). Ее содержание и художественное оформление свидетельствуют о том, что поэт в новом жанре стихотворной сатиры, бичуя социально значимые пороки своего времени, вместе с тем продолжал развивать те традиции, которые сложились в отечественной сатирической литературе предшествующего времени, прежде всего в сатире XVII века, глубокая характеристика которой дана В. П. Адриановой-Перетц. Исследовательница отмечала правдивость сатирических произведений, достигавшуюся «общим замыслом — темой, взятой непосредственно из быта, и ее общественной значимостью, и типичностью изображаемого явления». «В сатирах XVII века мы не найдем мелких случайных фактов анекдотического характера, быстро теряющих аромат свежести: они берут только типичные явления. Детали, специфические для XVII века, позднейшими читателями-переписчиками нередко пропускались как мало интересные в новую эпоху, но типичное продолжало оставаться живучим и вполне применимым к внешне несколько изменившемуся, но по существу все тому же государственному строю...»¹.

В первой сатире (как и в некоторых других) Кантемир обрушивается на представителей церковной и светской реакции, пытавшихся после смерти Петра I вернуть Россию к дореформенным порядкам. В многоголосом хоре «хулителей» (ругателей, врагов) науки объединились Критон «с четками в руках», «безмозглый церковник», епископ с «главой», покрытой «клобуком», «в карете раздувшийся»; судья, бранящий тех, «кто просит с пустыми руками»; грубый помещик Силван, румяный гуляка Лука и новоманирный щеголь Медор.

¹ Адрианова-Перетц В. П. Очерки по истории русской сатирической литературы XVII века. М.—Л., 1937, с. 254—255.

Так, по Критону,

Расколы и ереси науки суть дети;
Больше врет, кому далось больше разумети;
Приходит в безбожие, кто над книгой тает...

С большим неодобрением относится Критон к тому, что молодое поколение («дети наши») «теперь, к церкви соблазну, библию честь стали; Толкуют, всему хотят знать повод, причину, Мало веры подавая священному чину...» Особую неприязнь и тревогу Критона вызывают пожелания лишить церковь гражданской власти и земельной собственности:

Мирскую в церковных власть руках лишну чают,
Шепча, что тем, что мирской жизни уж отстали,
Поместья и вотчины весьма не пристали.

Столь же тяжкие (с точки зрения невежественного, консервативного дворянства) обвинения возводит на науку Силван. Для него и ему подобных она прежде всего бесполезна и даже вредна.

Учение,— говорит,— нам голод наводит;
Живали мы преж сего, не зная латыне,
Гораздо обильнее, чем мы живем ныне...

Наука для Силвана (как позже для Простаковой) не дворянское дело:

Буде речь моя слаба, буде нет в ней чину,
Ни связи, — должно ль о том тужить дворянину?
Довод, порядок в словах — подлых то есть дело,
Знатным полно подтверждать иль отрицать смело.

Никакой пользы не видит Силван в химии, медицине, астрономии, ему совершенно не понятно, как можно «за любопытством одним лишиться покою, Ища, солнце ль движется, или мы с землею?» Не нужны ни геометрия («Землю в четверти делить без Евклида смыслим»), ни алгебра («Сколько копеек в рубле — без алгебры счислим»), только «одно знание» допускает Силван, такое, «что учит множить доход и расходы малит», а «трудиться в том, с чего вдруг карман не толстеет, Гражданству вредным весьма безумством звать смеет».

Может показаться, что в самораскрытии этого персонажа автор допустил некоторый просчет: ведь Силван какое-то (пусть только приблизительное) представление имеет о многих науках, и получается, что он не так уж невежествен, как его хотел изобразить автор. Но Кантемир был прав, когда поделился с этим персонажем небольшой частью своих знаний: Силван изображен им не столько дремучим невеждой, сколько воинствующим мракобесом.

Социальная база врагов просвещения и прогресса расширяется сатириком еще несколькими портретами-характеристиками персонажей разной степени общественной опасности. Среди них колоритная фигура «румяного» и «рыгающего» от пьянства Луки с его культом вина — «дара божественного», предпочитающего товарищество друзей живых «мертвым друзьям» (книгам). В отношении к Луке Кантемир ограничивается иронией и даже от его

имени устанавливает остроумные шутливые условия, при которых он согласится сесть за книги:

Когда по небу сохой бразды водить станут,
А с поверхности земли звезды уж проглянут,
Когда будут течь к ключам своим быстры реки
И возвратятся назад минувшие веки,
Когда в пост чернец одну ешь станет вязигу, —
Тогда, оставя стакан, примуся за книгу.

Неодобрительное отношение сатирика к щеголю Медору не переходит в сарказм: еще только близилось время разоблачения антипатриотической сущности щеголей-петиметров. Поэтому сеговения Медора по поводу того, что вся бумага «исходит на письмо, на печать книг, а ему приходит, что не в чем уж завертеть завитые кудри», равно как и предпочтение им Егора (модно-го в то время сапожника) Виргилию, а Рекса (славного портного) Цицирону, остаются на его совести.

В иной тональности воспринимается «образ» епископа. В нем (как и в портретной зарисовке судьи) достигается наибольшая степень обобщения: в отличие от других персонажей епископ и судья не имеют даже условных имен. И вместе с тем имеется свидетельство самого автора о том, что «портрет» епископа — «подлинник»: «Характер епископа, хотя с неизвестного лица автором списан, однако много сходства имеет с Д***, который в наружных церемониях поставлял всю первосвященства должность». Действительно, епископ в сатире выступает в пышном богатом одеянии:

Епископом хочешь быть — уберися в рясу,
Сверх той тело с гордостью риза полосата
Пусть покроет, повесь цепь на шею из злата,
Клубуком покрой голову, брюхо — бородею...

Но под этим внешним благолепием скрывается озлобленное сердце («сердце с геву трещит»). Однако, чтобы «благоговейно» называться «отцом», епископ лицемерно всех благословляет «нюдь праву и леву». Он, как и другие персонажи, убежденный враг науки, поскольку не видит в ней не только никакой пользы для церкви, но порою и прямой вред: увлекшись составлением проповеди, можно забыть «выпись» (приказное письмо. — В. Ф.), подтверждающее право церкви на владение землей, деревней.

Прямую социальную опасность представляет бессердечный судья, презирующий слезы бедных, решающий дела только за взятки. Требование сатирика к судопроизводству состоит в том, чтобы оно было основано на соблюдении «гражданских уставов», «естественного закона» и «народных нравов». Но Кантемир понимает, что добиться этого от судей, которые спят на стуле, «когда дьяк выписку читает», и считают «тягостью несносной» знакомство с законами, — невозможно.

В конечном итоге из портретных зарисовок носителей невежества, врагов просвещения складывается значительная и опасная социально очерченная сила, которая стремилась ликвидировать

петровские завоевания. Это устрашающий союз «единомышленников», облеченных и церковной и административной властью:

Гордость, леность, богатство — мудрость одолело,
Невежество знание уж местом посело;
То (невежество.— В. Ф.) под митрой гордится в шитом
(расшитом.— В. Ф.) платье ходит,
Оно за красным сукном судит, полки водит.

Положение же «науки» просто плачевно, ее наряд напоминает одежду горя из повести о Горе-Злочастии:

Наука ободрана, в лоскутах обшита,
Изю всех домов с ругательствами сбита;
Знаться с нею не хотят, бегут ея дружбы,
Как, страдавши на море, корабельной службы.
Все кричат: «Никакой плод не видим с науки,
Ученых хоть голова полна — пусты руки».

Первая сатира вскоре после своего создания получила высокую оценку Ф. Прокоповича, «который ее везде с похвалами стихотворцу рассеял» (как указал сам Кантемир в своих примечаниях к этой сатире). Сознательная и настойчивая борьба за сохранение прогрессивных достижений петровского времени была продолжена Кантемиром в его второй сатире «На зависть и гордость дворян злонравных» («Филарет и Евгений»). Отметим, что, сопровождая первую сатиру предисловием, Кантемир в нем писал (конечно, явно скромничая): «Ни зависть, ни злобная хулисть охота принудили меня осмеять смеющихся учениям; но излишество времени почти побудило к тому. Итак, все то, что тут я написал, в забаву писано...» По-иному сформулирована причина создания второй сатиры. Автор открыто подчеркивает свою гражданскую позицию. Отвечая на возможный вопрос читателей: «Кто его поставил судьей над нами?» — Кантемир писал: «Все, что пишу, пишу по должности гражданина, отбивая все то, что согражданам моим вредно быть может».

Вторая сатира была посвящена защите Петровской табели о рангах, отразившей в какой-то мере одну из главных просветительских идей о физическом равенстве людей и внесловной ценности человека. В отличие от структуры первой сатиры, в основе которой был положен способ портретной галереи, вторая сатира строится в форме диалога, точнее спора между носителями двух враждебных друг другу «идеологий». Дворянин Евгений (в переводе на русский — благороднорожденный), гордится заслугами своих предков. Они были знатны/уже «в царстве Ольги», с тех пор «лучшими чинами владели», «искусны в миру, в войне рассудно и смело вершили ружьем, умом не одно те дело», «в суде чисты руки их», а «батюшка» был «временщиком» — «уж всем верх». Далее следует впечатляющая картина выезда временщика и приема им просителей.

Когда бывало выедет — всяк долой с дороги,
И, шапочку сняв, ему головою — в ноги.
Всегда за ним выборна таскалася свита,
Что ни день рано с утра крестова набита

Теми, которых теперь народ почитает
И от которых наш брат милость ожидает.

Видно, от устоявшихся обычаев в доме отца Евгения не отказались. Чтобы «приступить» к временщику, приходилось дворецкому кланяться «с полными руками». Евгению обидно, что теперь, «на высоту степень вспрыгнувши», блистает тот, кто «не все еще стер с грубых рук мозоли», «кто недавно продавал в рядах мешок соли», «кто с подовыми горшком истер плечи». А он, «славны предки имев», оказался «забытым», на последнем месте («последним видеть себя, куды глаз ни вскину»). Однако с точки зрения Филарета (любителя добродетели), высказывавшего в этой сатире взгляды автора, притязание Евгения ничем не обосновано. Для Филарета (и для Кантемира) «разнится — потомком быть предков благородных, или благородным быть».

Истинное благородство для Кантемира заключается в общественно полезной деятельности, сферу и характер которой определяет в сатире Филарет:

Презрев покой, снес ли ты сам труды военные?
Разогнал ли пред собой враги уstraшенны?
К безопасту общества расширил ли власти
Нашей рубеж? Суд судя, забыл ли ты страсти?
Облегчил ли тяжкие подати народу?
Приложил ли к царскому что ни доходу?
Примером, словом твоим ободрены ль люди
Хоть мало очистить злых нравов темны груди?..
Знаешь ли чисты хранить и совесть и руки?
Бедных жалки ли тебе слезы и докуки?

Только в том случае, если дворянин будет соблюдать предложенный кодекс, приносить государству и народу пользу, он вправе называться благородным и рассчитывать на всеобщее почтение. Немало еще сокровенных мыслей автора выскажет Филарет. Так, военачальник должен быть проницательным, «печься» «о обильности в своем таборе», снискать любовь своего войска, не обворовывать народ («отцом невинный народ зовет, не обидим его жадностью»). Судья должен иметь «совесть чисту», быть абсолютно беспристрастным, «пред кем всегда мудрец и невежда,

Богач и нищий с сумой, гнусна бабья рожа
И красного цвет лица, пахарь и вельможа
Равны в суде, и одна правда превосходна...

Он не имеет права передоверяться ни дьяку, ни подьячему, обязан знать «и лист и страниц» дела, чтобы защитить «вдовицу», «сирот покойну уставить жизнь», предписав плутам казнь достойную». (Вслед за Кантемиром почти все ведущие писатели XVIII века выступают защитниками «сирых» и «вдовиц», а набросок образа «идеального» вельможи получит свое развитие в частности в сатире Сумарокова «О благородстве» и в оде Державина «Вельможа».

В сатире ставится естественный вопрос: готов ли дворянин Евгений, кичащийся своим «благородством», к выполнению тех обязанностей, которые налагаются на людей, наделенных родо-

выми (сословными) преимуществами? Оказывается, ни в малейшей степени. Разоблачая пустую, паразитическую жизнь Евгения, сатирик осмеивает подавляющее большинство современного ему дворянства (характерно, что в первой редакции сатиры Евгений именовался просто дворянином), достигая большой художественной выразительности. Вот, к примеру, описание утра молодого бездельника:

Пел петух, встала заря, лучи осветили
Солнца верхи гор — тогда войско выводили
На поле предки твои, а ты под парчою,
Углублен мягко в пуху телом и душою,
Грозно соплешь, пока дня пробегут две доли;
Зевнул, растворил глаза, выпался до воли,
Тянешься уж час-другой, нежишься, сжидая
Пойло, что шлет Индия иль везут с Китая...

Но спрыгнув «одним скоком» и оказавшись у зеркала, Евгений погружается в «труд глубокий» — расчесывание и укладку волос. С едкой иронией описывает Кантемир этот процесс: часть волос будет торчать надо лбом, другая ниспадать по «румяным щекам, в колечки завиты», часть уйдет «за темя в мешок». Ноги же этого шеголя станут жертвами («в две мозоли») тесных до такой степени сапог, что когда их помогал надевать слуга, то с него «пот валился». Затем следует облачение в кафтан — «деревню взденешь потом на себя ты целу». В примечании к этой строке Кантемир с негодованием заявил: «Видали мы таких, которые деревни свои продавали, чтоб себе сшить уборный (нарядный, выходной. — В. Ф.) кафтан». Сатирик продолжил здесь обличение публицистами XVI века «чрезпотребственного» грабежа власть имущими своих подданных для удовлетворения «безумных» пристрастий к «светлым ризам» и «прочим многоценным одеяниям»¹.

Вместе с тем Кантемир положил начало осмеянию бесполезных поездок за рубеж многих дворянских недорослей. Так, Евгений из «долголетнего пути в краях чужестранных» привез «дивный плод» — «понял, что фалды должны тверды быть, не жидки», «каков рукав должен быть, где клинья уставить» у кафтана. Постоянными спутниками Евгения стали «гнусных полк друзей», «обжирство» и пьянство («в обед и на ужине частенько двоится Свеча в глазах, часто пол под тобой вертится»). Кутежи, картежная игра и разврат приведут Евгения, по твердому убеждению сатирика, к полному разорению. А пока Евгений совершает настоящее преступление с точки зрения Кантемира. Гневом и болью наполнены слова Филарета (то есть самого автора), обращенные к бездушному, жестокому помещику:

Бедных слезы пред тобой льются, пока злобно
Ты смеешься нищете; каменный душою,
Бьешь холопа до крови, что махнул рукою

¹ См.: Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Очерки и характеристики. Л., 1976, с. 95.

Вместо правой — левою (зверям лишь прилична
Жадность крови; плоть в слуге твоей однолична).

Это заступничество Кантемира за крепостного холопа Белинский с полным основанием посчитал «торжественным и неопровержимым доказательством, что наша литература, даже в самом начале ее, была провозвестницею для общества всех благородных чувств, всех высоких понятий», что в ней были выражены «святые истины о человеческом достоинстве»¹. Сам Кантемир в примечании к этим стихам высказал замечательную для его времени мысль о том, что никак нельзя злоупотреблять наказанием слуги, то есть такого «человека, который обороны против нас (господ, дворян.— В. Ф.) не имеет». С подобным утверждением в художественной литературе мы встретимся, пожалуй, только в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева.

Завершается эта сатира развернутым утверждением физического (естественного) равенства людей:

Адам дворян не родил, но одно с двух чадо
Его сад копал, другой пас блеюще стадо;
Ное в ковчеге с собой спас все себя равных
Простых земледельцев, нравами лишь славных;
От них мы все плоть пошла, один поранее
Оставя дудку, соху, другой — попозднее.

В дальнейшем своем развитии русская литература XVIII века еще много своих блестящих страниц посвятит обличению «дворян злонравных».

Первая и вторая сатиры показали, кто является врагами петровских реформ, просвещения и прогресса и каким должен быть новый человек, истинный гражданин.) Поэтому закономерно должен был возникнуть вопрос, как готовить такого гражданина. Ответ на него находим через девять лет в седьмой сатире «О воспитании» («К князю Никите Юрьевичу Трубецкому») 1739 года.

Основные положения этой сатиры сводятся к следующему. Характер человека не зависит от природы, его формирует воспитание («повадки»): «Большую часть всего того, что в нас приписуем Природе, если хотим исследовать зрело, найдем воспитания одного быть дела». Велика ответственность родителей за воспитание своих детей. Воспитывать человека надо начинать с «первых младенчества лет». Никогда нельзя забывать, что «пример наставления всякого сильнее», а «родителей — злее всех пример», так как часто «идти станет сын тропюю, котору протоптану видит пред собою». Основную задачу воспитания Кантемир видел в том,

Чтобы сердце, страсти изгнав, младенчье зрело
В добрых нравах утвердить, чтоб через то полезен
Сын твой был отечеству, меж людьми любезен
И всегда желателен, — к тому все науки
Концу и искусства все должны подать руки.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., М., 1955, т. 8, с. 624.

Педагогические идеи сатирика были близки передовым идеям его времени, сформулированным Локком в его трактате о воспитании.

Оценивая седьмую сатиру, Белинский отмечал: «Эта сатира исполнена таких здравых, гуманных понятий о воспитании, что стоило бы и теперь быть напечатанною золотыми буквами; и не худо было бы, если бы вступающие в брак предварительно заучивали ее наизусть»¹.

В некоторых других сатирах (в частности третьей и пятой) осмеиваются более отвлеченные, общечеловеческие пороки. В этих сатирах учтен опыт не только античных поэтов (Ювенала, Марциала, Горация) и Буало, но также и Лабрюйера с его «Характерами или нравами этого века». В этих сатирах Кантемиру в ряде случаев удалось описать яркие «характеры», среди которых отметим наглеца Иркана (третья сатира), который «распишет всех, как корабль плывущ сечет воду», сплетника Менандра (третья сатира), с зарею вставшего, он «везде побывает, Развесит уши везде, везде примечает, Что в домах, что в улице, в дворе и в приказе Говорят и делают», а «встретит ли тебя — тотчас в уши вестей с двести навищит». Особо выделяется «образ» временщика в пятой сатире:

Болваном Макар вчера казался народу,
Годен лишь дрова рубить или таскать воду...
Улыбнулося тому ж счастье Макару —
И, сегодня временщик, уж он всем под пару
Честным, знатным, искусным людям становится...

Но «скоро поскользнулся на льду скользком» Макар и отправлен был проводить «бедно жизнь между соболями» (то есть в Сибирь).

Большой заслугой Кантемира было изображение тяжелого положения крестьянина (первое в «новой» литературе). Пахарь (пятая сатира), мечтающий о солдатской службе, сетует на свое крестьянское житье, «слезы отирая»: все, что он произвел, «приказнице, стряпчице, княгине понеси в поклон, а сам жирей на мякине». Но став солдатом, убедился, что он оказался в еще худшем положении. Получился заколдованный круг, из которого нет выхода.

Большой интерес вызывает четвертая сатира «О опасности сатирических сочинений» («К музе своей»). В ней высказаны основные эстетические взгляды сатирика. Свое стремление изображать в художественных произведениях «голую правду» Кантемир формулирует в первой редакции этой сатиры самым энергичным образом:

Не могу никак хвалить, что хулы достойно,—
Всякому имя даю, какое пристойно;
Не то в устах, что в сердце, иметь я не знаю:
Свинью свиньей, а льва львом просто называю.

Писатель-гражданин, он не может отказаться от создания сатир, хотя это чревато большими личными неприятностями. Он осуж-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 8, с. 628.

дает себя за то, что писал раньше «любовны песни». Велика воспитательная роль сатиры, в ней, как в зеркале, должен видеть себя человек. Не для забавы пишет сатиры Кантемир, он видит, что «народ хромает душою». Поэтому так искренне звучит его признание: «Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу».

(Близостью сатир Кантемира фольклору (как бы сам писатель не уверял нас в обратном) объясняется наличие в них широкого пласта просторечия и достаточно частое употребление пословиц и поговорок. Вот далеко не полный их перечень: «Чужие щиплет дела», «мешку не прибыток», «двух денег не стоит», «как свинье узда», «навозна тина»; «исправит горбатого могила», «чуть помазал губы в латину», «лепя горох в стену», «а сам жирей на мякине», «скалить зубы», «пялить бровь» и т. п. Однако при ориентации на просторечную лексику, сознательного отказа от славянизмов, Кантемир прибегал к нарочитому усложнению синтаксических конструкций, частому использованию инверсий (ведь многие его примечания сводились к разворачиванию инверсий), полагая, что таким приемом увеличивается художественное воздействие. Сохранил Кантемир для своих сатир и архаичный (силлабический) стих, хотя несколько упорядочил его ритмику, введя в тринадцатисложник второе постоянное ударение на 5-м и 7-м слоге.

Кантемиром всего было написано девять сатир, несколько басен, переводов из античных поэтов и начата поэма «Петрида». К ним следует прибавить еще перевод книги Фонтенеля «Разговоры о множестве миров», где в популярной форме отстаивалась гелиоцентрическая система. Свой перевод Кантемир сдал в Академию Наук в 1730 году, но напечатан он был только в 1740 году, а в 1756 году по решению синода как «богопротивная книжищица», полная «сатанинского коварства», подвергнут конфискации. Характерно, что именно в периоды временного ослабления реакции этот перевод был издан еще дважды (в 1761 году после смерти Елизаветы Петровны и в 1802 году через год после убийства Павла I). Перевод этой книги положил начало разработке научной терминологии. Кантемир ввел такие термины, как начало (принцип), понятие (идея), наблюдение, плотность, вихри и другие.

Деятельность Кантемира протекала тогда, когда прогрессивные завоевания петровского времени оказались под угрозой. Их надо было отстаивать самым решительным образом. Вот почему новая русская литература, русский классицизм начался с «плода осеннего» — с сатиры.

В надписи Державина к портрету сатирика справедливо сказано:

Старинный слог его достоинств не умалит.
Порок! не подходи: сей взор тебя ужалит.

В истории русской литературы Кантемир занимает почетное место: он «первым свел поэзию с жизнью» (Белинский).

Почти одновременно с появлением первых сатир Кантемира, в 1730 году был опубликован перевод-переделка романа французского писателя Поля Тальмана «Езда на остров Любви» (это — первое печатное произведение художественной литературы на русском языке). Его переводчик Василий Кириллович Тредиаковский, недавно вернувшийся из-за границы, быстро войдет в общественно-литературную жизнь России и проявит себя как новатор и экспериментатор и в области художественного творчества, и в области филологической науки.

В. К. Тредиаковский родился в 1703 году в Астрахани в семье священника. В это время там действовала католическая школа монахов-капуцинов, где преподавание велось на латинском языке. В ней Тредиаковский получил первоначальное образование¹, но, не желая быть посвященным в духовный сан, бежал из Астрахани в Москву, где поступил в Славяно-греко-латинскую академию в 1723 году. Жажда знаний заставила его скоро (в 1726 году), подобно молодым героям Петровских повестей, решиться на отважный шаг — отправиться за границу без необходимых к тому средств, полагаясь только на свой «острый разум». Оказавшись в Голландии, где он провел около двух лет в доме русского посланника, Тредиаковский изучает французский язык и отправляется «пеш (пешком. — В. Ф.) за крайней уж своею бедностью» в Париж. Там, живя у русского посла князя А. Б. Куракина и исполняя обязанности его секретаря, Тредиаковский посещает лекции в Сорбонне и занимается изучением французской литературы. Насколько Тредиаковский овладел французским языком, свидетельствуют его стихи, написанные по-французски, которые, по мнению исследователей, соответствуют среднему уровню французской поэзии того времени.

Уже во Франции начнет проявляться неустойчивость во взглядах Тредиаковского. Так, почти одновременно им были написаны два стихотворения: «Стихи похвальные Парижу» и «Стихи похвальные России». В первом из них поэт в несколько «космополитическом» духе с некоторым «аристократическим» высокомерием воспекает Париж — «Красное место! Драгой берег Сенский! Где быть не смеет манер деревенский». Второе из них одно из самых проникновенных, глубоко патриотических стихотворений не только молодого Тредиаковского, но и во всей молодой русской поэзии:

Начну на флейте стихи печальные,
Зря на Россию чрез страны дальны:
Ибо все днесь мне ее доброты
Мыслить умом есть много охоты,
Россия мати! свет мой безмерный!
Позволь то, чадо прошу твой верный...

¹ Тредиаковский изучал там риторику, философию, латинский, немецкий и итальянский языки.

О благородстве твоём высоком
Кто бы не ведал в свете широком?..

Чем ты, Россия, не изобильна?
Где ты, Россия, не была сильна?
Сокровище всех добр ты едина,
Всегда богата, славе причина.

Скончу на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны:
Сто мне языков надобно б было
Прославить все то, что в тебе мило!

Вернувшись на родину, Тредиаковский — автор галантно-любовного романа, завоевавшего широкую популярность среди дворянской молодежи, /распространением рукописного текста первой сатиры Кантемира быстро вызвал ненависть реакционеров, обвинивших его «первым развратителем русской молодежи» и угрожавших ему кровавой расправой («Прольется ваша еретическая кровь», — обещал Тредиаковскому архимандрит Малиновский).

Все же литературная известность молодого писателя имела и свою положительную сторону. Он вскоре становится придворным «пиитом» Анны Иоанновны. В 1733 году был зачислен в штат Академии Наук на должность секретаря. В Академии Тредиаковский должен был «вычищать язык русский, пишучи как стихами, так и не стихами, давать лекции, составлять словари, переводить с французского на русский». Несмотря на непрекращавшуюся борьбу Тредиаковского с иностранцами, захватившими в Российской академии почти все высокие посты, он стал в 1745 году первым русским профессором «как латинския, так и российския элоквенции» (то есть красноречия). В 1759 году Тредиаковского уволили из Академии. Тем не менее он продолжал свою напряженную писательскую и издательскую деятельность, выпустил в свет перевод 12-ти томов «Римской истории» Роллена и 4-х томов «Истории о римских императорах», написанную учеником Роллена — Кретье, «Тилемахиду» и другие. Огромное трудолюбие Тредиаковского неоднократно отмечалось в русской литературе. Этот «возовик» (Радищев), «трудолюбный филолог» (как он назван в подписи к его портрету), битый и униженный при Анне Иоанновне, находившийся под подозрением в царствование Елизаветы Петровны, третировавшийся как бездарный поэт Екатериной II и ее придворными, заканчивал свой жизненный путь в полной нищете: «...у меня нет ни полушки в доме, ни сухаря хлеба, ни дров полена», — сообщал он в одном из своих писем. Умер Тредиаковский 6 августа 1769 года.

К числу ранних произведений поэта относится его «Элегия о смерти Петра Великого». По живым следам трагического события эта «Элегия», как надгробное слово Ф. Прокоповича и «Слава печальная» Ф. Жуковского, описывает безмерное горе россиян.

Что за печаль повсюду слышится ужасно?
Ах! Знать Россия плачет в многолюдстве гласно!
Где ж повседневных торжеств, радостей громады?
Слышь, не токмо едины; плачут уж и чады!

По композиции и использованию античной мифологии, перечню наук «Элегия» очень близка «Славе Печальной»:

Се бегут: Паллада, Марс, Нептун, Политика,
Убоявшеся громко Вселенная крика...

Плачь, винословна, плачи, плачь философия,
Плачьте со мною ныне, науки драгие.

Стени, механика, вся математика,

Возопии прежалостно и ты, Политика...

Плачь со мною, искусство, но плачи чрезмерно...

Возможно, что далее приводимые строки в какой-то мере связаны с личными воспоминаниями поэта.

Се под Нептуном моря страшно закипели,
Се купно с ветры волны громко заревели!

Стонет Океан, что уж другого не стало

Любителя. Балтийско — что близко то стало

Несчастье при берегах. Каспийское же ныне

Больше всех — что однажды плавал по нем сильне.

Почему же Каспийское море закипело «больше всех»? Существует легенда, что когда Петр I был в Астрахани в 1722 году, то при осмотре училища при Троицком монастыре отметил Тредиаковского как лучшего ученика¹.

Ранние стихи поэта остаются в основном в пределах литературы Петровского времени, [переходного периода.] Его несомненный вклад в развитие русской литературы, в формирование классицизма начинается с публикации «Езды в остров Любви». Для становления русского классицизма непосредственное значение имел не столько сам галантно-любовный аллегорический роман, сколько его предисловие. В нем Тредиаковский объясняет (или оправдывается?) читателям, почему он этот роман «не словенским языком перевел, но почти самым простым русским словом, то есть каковым мы меж собой говорим». Таких причин он указывает три. «Первая: язык словенский у нас язык церковный; а сия книга мирская. Другая: язык в нынешнем веке у нас очень темен; и многие его наши читая не разумеют; а сия книга есть сладкая любви, того ради всем должна быть вразумительна. Третья: которая вам покажется может быть самая легкая, но которая у меня идет за самую важную, то есть что язык словенский ныне жесток моим ушам слышится, хотя прежде сего не только я им писывал, но и разговаривал со всеми». В «первой причине» сформулировано одно из главных требований теории классицизма — стремиться к соответствию выражаемого и выражающего, то есть к единству содержания и формы. Плодотворной оказалась мысль Тредиаковского о необходимости в разработке литературного языка опираться на разговорную речь. Однако не следует переоценивать результаты практического воплощения в творчестве самого писателя его теоретических установок (как, впрочем, и преувеличивать решительность его реформаторских требований). Под «словенским» языком Тредиаковский имел в ви-

¹ Венюк Тредиаковскому. Волгоград, 1976, с. 21.

ду «тот книжно-славянский тип языка, который был если не единственным, то еще бесспорно доминирующим в книгах 10—20-х годов XVIII века» и «характерные для него формы языкового выражения». При демонстративном отказе от норм этого типа языка славянизмы сохраняли только «функцию стилистического средства как важный источник речевой выразительности, экспрессии»¹. Лексический пласт славянизмов у Тредиаковского не получил закрепления в качестве слагаемого высокого стиля и закрепленных за ним высоких жанров (как это позже делает Ломоносов в своей теории «трех штилей»). Высокие книжные слова и архаизмы допускаются Тредиаковским как «поэтические вольности» в стихотворных произведениях вне зависимости от высоты их «материи». Начало учения Тредиаковского о «поэтических вольностях» было заявлено в его трактате о стихотворстве 1735 года.

К переводу «Езды в остров Любви» были приложены собственные «Стихи на разные случаи» Тредиаковского, чтобы им «в вечном безызвестии» не пропасть, как сказано в предисловии («Известии читателю») к ним. Это стихи любовные, патристические и политические. Их объединяет личность автора с его описанием различных любовных переживаний, откликами на события общественной жизни, на природные явления, с его раздумьями о непостоянстве (о переменах) мира. Вот начало «Описания грозы, бывшей в Гааге»:

С одной страны гром,
С другой страны гром,
Смутно в воздухе!
Ужасно в ухе!
Набегли тучи
Воду несучи,
Небо закрыли,
В страх помутили!

В оде «О непостоянстве мира» философские размышления поэта приводят его к выводу, что ничего постоянного, вечного, кроме бога, «нет и не будет»; идет смена времен года («Весну сжигает лето, Осень то пременяет; Плодом древо одето, Зима нам отнимает...»). В мире идет повсеместная борьба противоположностей: черного с белым, сухого с влажным, «боится свет ненастья».

Младое? потом спелым,
Бывает легко важным (то есть легкое тяжелым.— В. Ф.)
Низким — высоко.

И могут объединиться в диалектическом единстве исключаящие друг друга состояния — «В счастье много несчастья».

Больше всего в этом сборнике любовных стихотворений. Художественный уровень их таков, что если бы они попали бы в рукописные сборники анонимными, то так же, как и любовные песенки Кантемира, оказались бы неопознанными. Все же, оце-

¹ Сорокин Ю. С. Стилистическая теория и речевая практика молодого Тредиаковского. В кн.: Венок Тредиаковскому. Волгоград, 1976, с. 51.

нивая раннюю любовную лирику Тредиаковского, нельзя забывать, что поэт отвечал потребностям времени. По свидетельству Т. Ливановой, «стихи Тредиаковского были широко распространены как песни, любовно записывались и переписывались вместе с музыкой в сборниках кантов, бытуя без имени автора»¹. Приведем начало «Стихов о силе любви».

Можно сказать всякому смело,
Что любовь есть великое дело:
Быть над всеми и везде сильну,
А казаться всегда умильну —
Кому бы случилось?
В любви совершилось.

В 1734—1735 годах В. К. Тредиаковский внес весьма ощутимый вклад в практику и в теорию в особенности отечественного классицизма. В 1734 году была опубликована «Ода торжественная о сдаче города Гданска» с приложением к ней «Рассуждения о оде вообще». Это была первая ода в русской литературе, написанная по правилам европейского классицизма. Образцом для нее, как указал сам Тредиаковский, была ода Буало о взятии Намюра. Вместе с тем автор указывал, как на источник подражания, оду Ф. Прокоповича на коронавание Петра II на латинском языке. Поэт, создавая оду, охвачен вдохновением — «трезвым пианством»:

Кое трезвое мне пианство
Слово дает к славной причине?
Чистое Парнаса убранство,
Музы! не вас ли вижу ныне?
И звон ваших струн сладкогласных,
И силу ликов слышу красных;
Все чинит во мне речь избранну.
Народы! радостно внимлите;
Бурливые ветры! молчите:
Храбру прославлять хочу Анну.

В «Рассуждении об оде вообще» Тредиаковский дает определение этого жанра как «песни», но песни особой: «ода есть собрание многих строф, то есть статей, состоящих из равных, а иногда и неравных стихов, которыми описывается всегда и непременно материя благородная, важная, и великолепная, в речах превесьма пиитических, и очюнь высоких». Ода по структуре близка «песне мирской» (содержание которой почти всегда — «любовь»), а по содержанию и «речи» близка поэме. Среди поэтических средств, с помощью которых должна достигаться высота слога, Тредиаковский выделил «пиндаризацию» (парение, повышенная метафоризация — от имени античного поэта Пиндара) и употребление «дерзновенных фигур», гиперболу, к примеру, «с правдой мало сходную». Продолжил Тредиаковский развитие учения о «вымыс-

¹ Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, М., 1952, т. I, с. 47.

ле» («фикции»), начатое Ф. Прокоповичем, подхваченное Кантемиром¹.

Тредиаковский первым осознал, что для утверждения на русской почве новой жанровой системы в поэзии необходимо реформирование силлабической стихотворной системы, ставшей уже архаичной. Начало этой реформы им положено в его трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определением до сего надлежащих званий» (1735). Свой новый (тонический, а по существу силлабо-тонический) принцип, заключавшийся в соблюдении равномерного чередования ударных и безударных слогов, Тредиаковский распространил только на длинные стихи — одиннадцати- и тринадцатисложники, потребовал в подавляющем большинстве случаев пользоваться женской рифмой, а из всех пяти стихотворных размеров отдал предпочтение хоренческой стопе, рекомендуя не избегать пиррихий и спондеев. Вот примеры реформированных («тонизированных») стихов из «Элегии, II»:

Кто толь бедному подаст помощи мне руку?
Кто и может облегчить, ах! сердечну муку?

Или описание возлюбленной:

Долговатое лицо и румяно было
Белизною ж своей всех превосходило
Будь на белость зришь лица — то лилии зрятя;
На румянность буде зришь — розы той красятя..

Несмотря на незавершенность, половинчатость реформы Тредиаковского, его вклад в развитие русской версификации трудно переоценить: он первым ввел понятие стопы («стих начавшего стопой прежде всех в России», как сказано в надписи 1766 года к его портрету). Дальнейшая разработка стихосложения уже была следствием этого. Отметим также, что реформирование стихосложения Тредиаковский проводил на национальной основе народного стиха. Об этом он, извиняясь в духе времени, заявил самым определенным образом: «...поистине, всю я силу взял сего нового стихотворения из самых внутренностей свойства нашему стиху приличного; и буде желаете знать, но мне надлежит объявить, то поэзия нашего простого народа к сему меня довела», «я французской версификации должен мешком, а старинной российской поэзии всеми тысячею рублями». В этом же трактате Тредиаковский продолжил знакомство русского читателя с жанрами поэзии и вопросами стиля.

К вопросам стихосложения Тредиаковский вернется еще неоднократно. В двухтомном собрании своих «Сочинений как стихами, так и прозою» (1752) он поместит переработанный текст своего трактата о стихосложении с учетом достижений Ломоносова-практика и теоретика. В этом же издании он познакомит русских любителей поэзии с «Поэтическим искусством» Буало и

¹ О роли писателей XVIII века в разработке литературной науки см.: Курилов А. С. Литературоведение в России XVIII века. М., 1981.

«Посланием к Пизонам» Горация. А в 1755 году он поместил в журнале «Ежемесячные сочинения» трактат «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», в котором русская поэзия рассмотрена в историческом аспекте.

Непосредственная поэтическая деятельность Тредиаковского испытывала взлеты и падения. К числу его лучших стихотворений следует отнести оду «Вешнее тепло» (1756). Тредиаковскому, правда, пришлось скрыть свое авторство под начальными буквами заглавия стихотворения (В. Т. — Василий Тредиаковский), чтобы попасть в русский журнал, руководство которым захватили недруги Тредиаковского — академики-немцы. Эта ода — новаторское произведение в жанровом отношении: к этому времени сложился стереотип торжественной, похвальной оды почти как единственной разновидности жанра. Стихи же Тредиаковского, одни из ранних, относящихся к пейзажной лирике, посвящены изображению обновления природы, пению соловья, «взрачности» цветков, пастухов и пастушек, нелегкого, но необходимого труда пахаря:

Во время стал оратай плугом
К ярине бременить волов;
Их черствость глыб в труде мять тугом
Бичом и воплем нудит слов;
Свой груз хоть звать тяжелым смеет,

Однак надежду он имеет:
Довольство в предню осень зрит;
Тем благодушен воспеваает;
Песнь токмо ж часто прерывает;
Сам в вечер в дом скорит.

Противоречивость взглядов Тредиаковского наглядно иллюстрирует сочетание в его творческом наследии рукописи «Феоптии», направленной против сторонников рационалистического познания с угрозами в адрес стремившихся к познанию за пределы «божественного откровения» («С Августином воскликну в лад: Бог тогда пытливым приуготовлял сим ад») и явно оппозиционной к режиму Екатерины II «Тилемахида», поучавшей царей «Аргениды», его глубокого убеждения в том, что «разум и добродетель есть жребий всего человеческого рода, а не человек токмо породных».

В 1766 году писатель закончил свое самое крупное художественное произведение «Тилемахиду», стихотворное переложение романа французского писателя Фенелона «Похождения Телемака», произведения, высоко ценившегося у передовых русских писателей XVIII века. Вокруг публикации Тредиаковского разгорелась вскоре острая полемика. Екатерина II и ее окружение старались всячески скомпрометировать и «Тилемахиду», и ее автора, обвиняя его в художественной несостоятельности. Новиков, Радищев и некоторые другие взяли под защиту как самого писателя, так и его творение. В советском литературоведении (начало положил академик А. С. Орлов) доказано, что императрицу не удовлетворяла не форма произведения, а его содержание. В «Тилемахиде» Тредиаковский выступает сторонником либерального

государственного правления — «середины между излишествами деспотического (самопреобладающего) и бесчисленными анархическими (не имеющего начальствующего)». Создание и публикация «Тилемахиды» — свидетельство гражданского мужества писателя: он хорошо представлял себе, что обличение «злых царей», которые «не любят всех вещающих Истину смело», чревато опасными последствиями.

Тредиаковский выступает сторонником строгого соблюдения законов в духе просветительских взглядов.

Я спросил у него, состоит в чем царска державность?
Он отвечал: Царь властен есть во всем над Народом,
Но Законы над ним во всем же властны конечно.

Неоднократно указывалось на совпадение взглядов у Пушкина в оде «Вольность»:

Владыки! вам венец и трон
Дает закон, а не природа.
Стоите выше вы народа,
Но вечный выше вас закон.

Строгий кодекс поведения царей создается писателем. Их основная да, пожалуй, и единственная задача служить обществу:

Он потоплику достоин Царить, поколику не титится
Памятен быть о себе, да предастся Добру всенародну.

Впечатляющую картину преступных царей создает Тредиаковский в 18-й книге «Тилемахиды». Поверженным в тартар за злодеяния властителем одна из «Евменид предпоставляла зеркало, пороков их мерзость казавше». В этом зеркале истины цари «смотрели себя непрестанно; И находились гнуснейши и страшилищны паче, нежели Химера та,.. Нежели Идра Лернейска,... И напоследок, нежели тот преужасный пес Кервер (Цербер.— В. Ф.),

Чудище обло, озорно, огромно, с тризвонной и лаей¹,
Из челюстей что своих кровь блюет ядовиту и смольну,
Коя могла б заразить живущих всех земнородных...

Страшный облик царей был результатом их многочисленных преступлений в жизни. Они «кровию многих своих подчиненных» приобретали себе «властолюбие», «любочестие», «славу». Им были свойственны «леность», «нега», «нерадивства», «подозрения», а «пышность» и «великолепие чрезмерное» достигалось ими «на людей разорении крайнем». В этой части «Тилемахида» должна занять заметное место в тираноборческой литературе XVIII века.

Не могла пройти незамеченной императрицей и история Астарвеи, наложницы царя Пигмалиона, погубившей его, чтобы завладеть престолом. Эта история во многом напоминала недавний захват власти Екатериной. Тем более, что характер и облик Астарвеи тоже вызывал ассоциации, связанные с императрицей: «в теле прелестном она имела разум прекрасный», «Ум однак

¹ Именно этот стих в несколько измененном виде использовал Радищев в качестве эпитафии в «Путешествии из Петербурга в Москву».

скрывал худую чувственность хитро». В отличие от Екатерины Астареве не удалось овладеть престолом, народ, восстав, начал ее «по грязи влачить за космыни», отправил в «мрачную темницу», где она покончила жизнь самоубийством.

Уместно здесь напомнить слова Радищева: «Тредиаковского выруют из поросшей мхом забвения могилы, а в «Тилемахиде» найдутся добрые стихи и будут в пример поставляемы».

Зачинатель современного стихосложения, поэт, прозаик, переводчик, теоретик литературы, Тредиаковский законно занимает постоянное место в истории русской культуры.

М. В. ЛОМОНОСОВ (1711—1765)

Ломоносов был одним из первых теоретиков классицизма, а в его поэзии наиболее полно нашли свое отражение эстетические поиски и этический идеал русского классицизма общенационального направления.

Жизнь и деятельность Ломоносова — замечательный пример беззаветного служения своей родине. Большую воспитательную роль жизни и личности Ломоносова отмечал еще в свое время В. Г. Белинский: «Юноши с особенным вниманием и особенной любовью должны изучать его жизнь, носить в душе своей его величавый образ».

М. В. Ломоносов родился 8 ноября (по старому стилю) 1711 года в деревне Мишанинской, расположенной на одном из островов Северной Двины, близ города Холмогоры. Отец его, государственный крестьянин В. Д. Ломоносов, прошел трудный путь рядового помора, который, по словам будущего ученого и поэта, «довольство свое» кровавым потом нажил.

Детство и юность Ломоносова протекали среди величественной северной природы, оставившей неизгладимый след в душе мальчика. Многие наблюдения тех лет были впоследствии использованы в научных трудах.

Когда мальчику исполнилось всего десять лет, отец начал брать его с собой каждое лето и осень на рыбную ловлю в Белое и Северное моря. Трудности морского промысла укрепили в характере юноши отвагу, выносливость, находчивость.

На формирование личности Ломоносова оказало также несомненное влияние и своеобразное положение Русского Севера: здесь не было помещичьего крепостного права, к тому же не последнюю роль в становлении характера поморов сыграло их тесное общение с беглыми холопами, раскольниками и ссыльными, которых немало оказалось в этих местах; широко были развиты промыслы и ремесла, распространено устное поэтическое творчество. Однако было бы неправомерным утверждать, что Ломоносова целиком создала «областная культура» Севера. Его создал «исторический опыт и гений всего русского народа»¹.

¹ Морозов А. Ломоносов. М., 1965, с. 23.

Первыми учителями Ломоносова были крестьянин Иван Шубной (отец известного впоследствии скульптора Ивана Шубина) и дьячок Семен Никитин Сабельников. Они обучали его грамоте. Причем учение шло столь успешно, что, по преданию, второй учитель скоро пал в ноги своему ученику и признался, что обучать его больше не сумеет. Ломоносов жадно читает книги, найденные у соседей. «Вратами своей учености» назовет он позже славную «Грамматику» Мелетия Смотрицкого, «Арифметику, сиречь науку числительную» Леонтия Магницкого и «Рифмоторную псалтырь» Симеона Полоцкого, которая дала будущему поэту первые образцы силлабических стихов.

В конце 1730 года вместе с попутным рыбным обозом Ломоносов направился в Москву, не забыв взять с собой «любезных своих книг». Здесь он, скрыв свое крестьянское происхождение, поступил в Славяно-греко-латинскую академию. Общеизвестны трудности и лишения, которые пришлось испытать Ломоносову, не оставившему, однако, наук из-за «несказанной бедности». Блестящие способности юноши проявляются здесь в полной мере, о чем свидетельствует хотя бы такой пример: ни слова не знавший при поступлении в «Спасские школы» по-латыни, Ломоносов уже через год начинает писать стихи на латинском языке. В «Спасских школах» он знакомится с произведениями античной литературы, занимается пиитикой и риторикой, а в свободное время читает «философские, физические и математические книги», узнает об открытиях современного ему естествознания. С первых же дней своего пятилетнего пребывания в Москве Ломоносов оказался в демократической среде. Именно в эти годы начинает формироваться его научное и философское мировоззрение!

В конце 1735 года пришло сенатское предписание выбрать из учеников «Спасских школ» двадцать человек, «в науках достойных», и отправить их в Петербург, в Академию наук. Отобрано было двенадцать, среди них оказался и Ломоносов.)

В качестве студента, однако, Ломоносову пришлось здесь пробыть недолго: в сентябре 1736 года вместе со своими соучениками он отплыл из Кронштадта, чтобы изучить на чужбине химию и горное дело.

В ноябре 1736 года «петербургские руссы» были записаны в университетскую книгу немецкого города Марбурга. Русские студенты слушают лекции по математике и техническим дисциплинам знаменитого профессора Х. Вольфа, сыгравшего большую роль в подготовке немецкого просвещения. Об успехах в занятиях Ломоносова свидетельствуют его отчеты в Петербургскую Академию наук. Это такие самостоятельные исследования, как «О превращении твердого тела в жидкое, зависящем от движения имеющейся налицо жидкости», «Физическая диссертация о различии смешанных тел, состоящем в сцеплении корпускул» и др. С интересом штудировал Ломоносов руководства по стихосложению, сам пробует силы в стихотворстве. В 1739 году он написал трактат «Письмо о правилах российского стихотворства» и прило-

жение — «Ода на взятие Хотина». В этом же году русские студенты покинули Марбург, чтобы продолжить свою научную подготовку в Фрейберге, где надлежало обучиться горному делу и металлургии. И Ломоносов старается постичь существо дела: не только слушает лекции и читает книги, но и спускается в рудники, изучает строение «слоев земных».

В 1741 году Ломоносов возвратился на родину.

В Петербургской Академии наук наступает зрелая пора его разносторонней творческой деятельности.

«Историк, риторик, физик, механик, химик, минералог, художник и стихотворец», по словам А. С. Пушкина, Ломоносов явился автором замечательных открытий, создателем фундаментальных и оригинальных научных трудов. Основоположник русской химической науки, Ломоносов в 1748 году формулирует материалистический закон о сохранении вещества при химических превращениях, подтвержденный впоследствии Лавуазье. Он разрабатывает проблемы физической химии — совершенно новой в то время области знания, изучая явления вязкости, капиллярности, кристаллизации, преломления света и т. д. В практику химического исследования он впервые вводит микроскоп, заявляет себя сторонником атомно-молекулярного строения материи.

Ломоносов-экспериментатор ведет наблюдения над атмосферным электричеством, которые обобщает в «Слове о явлениях воздушных, от электрической силы происходящих» (1753). Он первый указывает на электрическую природу северных сияний. Стремясь поставить науку на службу практике, изобретает громоотвод.

В условиях церковного мракобесия ученый-просветитель защищает учение Коперника о множественности миров и ведет собственные астрономические наблюдения сконструированным телескопом. Наблюдая за прохождением Венеры по диску Солнца, Ломоносов приходит к смелому выводу, что «планета Венера окружена знатной воздушной атмосферой».

Большой вклад внес Ломоносов и в развитие русской исторической науки. Противник антипатриотических теорий происхождения Руси от норманских пришельцев, Ломоносов глубоко изучает источники, подтверждающие древность славянского мира, гордится своим народом, который в трудных исторических условиях «не токмо не расточился, но и на высочайший степень величества, могущества и славы достигнул». Гениальный ученый-просветитель Ломоносов, как сказал Н. Г. Чернышевский, «желал служить не чистой науке, а только отечеству». Его стараниями в 1755 году был создан Московский университет, среди студентов и преподавателей которого было много единомышленников Ломоносова.

Ломоносов умер 4 апреля 1765 года в расцвете сил. О своем значении как истинно русского ученого он прекрасно сказал, обращаясь к соотечественникам: «Сами свой разум употребляйте. Меня за Аристотеля, Картезия, Невтона не почитайте. Ежели вы

мне их имя дадите, то знайте, что вы холопы, а моя слава падет и с вашею».

* * *

Общественные и политические преобразования первых десятилетий XVIII века, интенсивный процесс «обмирщения» многих сторон русской действительности не могли не найти своего отражения в литературе. Но, как было уже отмечено, новая проблематика, новые идеи, попытки создания характера человека нового времени и т. п. (иными словами — так называемые «содержательные» элементы художественной литературы) все еще продолжали облекаться в старую форму.

Замечательной заслугой Ломоносова в развитии отечественной эстетической мысли и национальной литературы явился его неоценимый вклад в процесс ликвидации разрыва между содержанием и формой, что было связано прежде всего с теоретическим и практическим реформированием российского стихосложения, с разработкой и созданием национальных норм русского литературного языка.

С силлабическими стихами Ломоносов познакомился, как известно, у себя на родине (с некоторыми стихотворными принципами по «Грамматике» Смотрицкого, а с практикой силлабической поэзии по произведениям С. Полоцкого).

Дальнейшее изучение стихотворства он продолжил в Московской славяно-греко-латинской академии, где на занятиях «пиитикой» студенты упражнялись в сложении русских и латинских стихов. От этого периода до нас дошло только одно стихотворение Ломоносова:

Услышали мухи
Медовые духи,
Прилетевши сели,
В радости запели;
Едва стали ясти.
Попали в напасти,
Увязли бо ноги,
Ах, плачут убоги,
Меду полизали,
А сами пропали.

Эти шуточные стихи во многом примечательны. В них Ломоносов, допустив смешение славянизмов и русских слов, все же смог добиться простоты и легкости, далеко не частых в стихотворных произведениях того времени; соблюдение силлабического принципа равнострожности (по 6 слогов в каждой строке) сочетается, возможно произвольно, с равноударностью (в каждой строке по 2 ударения). Последняя особенность сближает их с народной «складной» речью.

Дальнейшее более глубокое изучение Ломоносовым отечественного стихосложения было связано с появлением трактата Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». Ломоносов приобрел эту книгу вскоре после ее выхода

из печати (на ломоносовском экземпляре стоит дата покупки — 26 января 1736 года) и увез с собой за границу.

Ломоносов досконально изучил этот трактат. На принадлежавшем ему экземпляре «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» имеется множество пометок на четырех языках. В ряде случаев он соглашался с Тредиаковским, развивал его мысли, но нередко эти пометки носили полемический, а порою и насмешливый характер. Ломоносов прежде всего оценил и принял сам новый (тонический) принцип сложения русских стихов и его истоки — устное народное творчество. Возможно, что мысль и самого Ломоносова уже шла в этом же направлении. Так, в том месте, где автор трактата говорит о тоническом характере русского стиха и о том, что к этому выводу его привела «поэзия простого народа», Ломоносов приписал пример шутливых фольклорных хореических стихов:

По загуменью игуменья идиот,
За собою мать черна быка ведиот.

В это же время (1737—1738) Ломоносов изучал теоретические работы по немецкому стихосложению, что еще более могло укрепить его мнение о том, что силлабическая версификация свойственна далеко не всем языкам.

Половинчатый характер стихотворной реформы Тредиаковского, во многом еще не вышедшего за пределы силлабики, не мог удовлетворить Ломоносова. Но переходный стих Тредиаковского (как завершающий этап старого и начало нового стихосложения) был необходим: невозможно было сразу покончить с примерно полуторавековой силлабической традицией. Стихотворные опыты самого Ломоносова до его «Оды на взятие Хотина» достаточно красноречиво свидетельствуют о больших трудностях на путях перехода на новую, силлабо-тоническую систему. Поэтому вполне естественно, что «реформированный» (тонизированный) 13-сложник Тредиаковского был взят (пусть ненадолго) на вооружение и «школьными» поэтами, и студентами «рыцарской академии» (Сухопутного шляхетного кадетского корпуса) — Михаилом Собакиным, затем Сумароковым и некоторыми другими. Этим же в значительной степени можно объяснить и тот факт, что блестящей оде Ломоносова на взятие Хотина была предпочтена ода «профессора» Харьковской коллегии Витынского, написанная реформированными виршами по рецепту Тредиаковского, которого автор в сопроводительном письме на латинском языке называет своим учителем («своему в этом деле, признаюсь, учителю»). Очевидно, эта ода должна была читаться так:

Чрезвычайная летит — что то за премёна
Слава носящая ветвь финика зелёна.
Порфирию блещет вся, блещет вся от злата,
От конца мира в конец мечется крылата...

В 1739 году Ломоносов прислал в Академию наук свою «Оду на взятие Хотина» вместе с «Письмом о правилах русского стихотворства» (последнее адресовалось «Российскому собра-

нию»), завершив тем самым и теоретически и практически реформирование русского стихосложения.

При сравнении «Письма» Ломоносова с трактатом Тредиаковского становится ясно, насколько компромиссные рекомендации Тредиаковского все еще ограничивали возможности русского стихосложения. И все же роль Тредиаковского в развитии русского стихосложения нельзя недооценивать. Он не только первый поставил вопрос о необходимости введения тонического принципа, но и дал Ломоносову материал для полемики, во многом облегчив поиск его. Новая система русского стихосложения оформилась из согласия с рекомендациями Тредиаковского и опровержения его ограничений.

«Письмо о правилах российского стихотворства» Ломоносов строит на ряде общих «оснований», имеющих важное принципиальное значение. Ломоносов прежде всего заявляет, что «российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству, а того, что ему весьма несвойственно, из других языков не вносить», и рекомендует использовать все, «чем российский язык изобилует и что в нем версификации угодно и способно». Так, Ломоносов освобождает русское стихотворство от всех ограничений, наложенных Тредиаковским. Раз в русском языке «те только слоги долги, над которыми стоит сила (ударение), а прочие все коротки», то организующая роль ударения должна быть во всех стихах — и длинных и коротких («во всех российских правильных стихах, долгих и коротких, надлежит нашему языку свойственные стопы, определенным числом и порядком учрежденные, употреблять»). Тредиаковский, как известно, свой «тонический» принцип применил только к длинным 13- и 11-сложным стихам. Исходя опять-таки из «природного нашего языка свойства», Ломоносов отстаивает закономерность употребления не только двусложных (как было у Тредиаковского), но и трехсложных стоп («...в наши стихи без всякия нужды двосложные и троесложные стопы внести... можем»).

Отвергает Ломоносов рекомендацию Тредиаковского пользоваться только женскими рифмами и его категорический запрет чередования (смешения) женских рифм с мужскими, вводя в права и дактилическую рифму. «Российские стихи красно и свойственно на мужские, женские и три литеры гласные в себе имеющие рифмы... могут кончаться», — пишет Ломоносов. А употребление до сих пор одних женских рифм объясняется тем, что это правило «начало свое имеет, как видно, в Польше, откуда, пришед в Москву, нарочито вкоренилось». Для польского стихосложения это закономерно, так как польские слова ударение имеют на предпоследнем слоге; но так как в русских словах ударения могут быть и на последнем и на третьем от конца слоге, «то для чего нам оное богатство пренебрегать, без всякия причины самовольную нищету терпеть и только одними женскими (рифмами) побрякивать, а мужских бодрость и силу, тригласных устремление и высоту оставлять?» — резонно спрашивает Ломоносов.

Отказывается Ломоносов признать хореическую стопу «наилучшей», как это сделал Тредиаковский. Для Ломоносова в принципе все стопы равноправны, хотя он все же выделяет стихи, «которые из анапестов и ямбов состоят», как «наилучшие, великолепнейшие и к сочинению легчайшие, во всех случаях скорость и тихость действия и состояния всякого пристрастия изобразить наиспособнейшие». А в торжественных одах лучше всего употреблять «чистые ямбические стихи», которые, «поднимаясь тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают». И хотя может создаться впечатление, что Ломоносов предпочитает всем другим стопам ямбические, из его «Письма» этот вывод не вытекает. Наряду с приведенными рекомендациями Ломоносов указывает, что «к изображению крепких и слабых аффектов, скорых и тихих действий» «также способны и падающие, или из хорея и дактилев составленные, стихи», да и «прочие роды стихов, рассуждая состояние и важность материи, также очень пристойно употреблять можно». Другое дело, что в своей поэтической практике Ломоносов в первую очередь разрабатывал четырехстопный ямб, ставший в дальнейшем надолго самым распространенным размером в русской поэзии.

Из всего изложенного в «Письме» Ломоносову пришлось отказаться только от одного — от требования чистых ямбов без пиррихий и спондеев. Здесь путь, указанный Тредиаковским (включение в двухсложные размеры стоп пиррихия и спондея), давал возможность русским поэтам не ограничивать себя употреблением только коротких слов (имеющих не более трех слогов).

«Письмо» Ломоносова неоспоримо свидетельствует о его приоритете в создании новой системы стихосложения. Однако внедрению силлабо-тонической системы в русскую поэзию способствовала поэтическая практика Ломоносова, так как до своей первой публикации (1778) «Письмо о правилах российского стихотворства» не было известно широкому кругу людей, но, безусловно, было учтено Тредиаковским в его «Способе к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году, исправленного и дополненного» (1752).

Успехи Ломоносова в области версификации становятся отчетливо видны при сравнении его стихов со стихами ближайших предшественников и современников.

Так, ода Тредиаковского «На сдачу Гданска» (1734) написана еще силлабическими стихами, а всего лишь через пять лет Ломоносов прислал в Российскую Академию наук «Оду на взятие Хотина», состоящую из «чистых ямбов». Приведем для сравнения «приступы» (вступления) к этим одам:

У Тредиаковского

Кое трезвое мне пианство
Слово дает к славной причине?
Чистое Парнаса убранство,
Музы! не вас ли вижу ныне?

У Ломоносова

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой,
Где ветер в лесах шуметь забыл;
В долине тишина глубокой.

И даже тогда, когда поэты стали пользоваться «реформированным» (тонизированным) стихом Тредиаковского, превосходство звучных ямбических стихов Ломоносова было несомненным.

Сравним, к примеру, стихи Михаила Собакина и оду Ломоносова. Созданные в 1742 году, оба эти произведения изображали победу русской гребной флотилии над шведской парусной эскадрой 29 июля 1724 года:

У Ломоносова

Так флот российский в понт
дерзает,
Так роет он поверхь валов;
Надменно дерзость уступает,
Стеня от тягости судов.
Вослед за скорыми кормами
Бежит кипяща пена рвами.
Весельный шум, гребущих крик
Наносят Готам¹ страх велик;
Уже надежду отвергает
И в мгле свой флот и стыд
скрывает.

У Собакина

Он² отчаен взад бежит,
а куды не знает,
По несчастью своему, в воду
попадает,
Но как по природе льву трудно
плыть водою,
То находится стеснен лютою
бедою³.

* * *

Существенные изменения в жизни русского государства в связи с величественным историческим процессом образования русской нации начали проявляться примерно с середины XVII века, достигнув в петровское время огромных темпов, а в некоторых областях общественно-культурной жизни скорости, по определению Ломоносова, «неимоверной».

Стремление выразить свои впечатления от нахлынувших факторов новой жизни становилось весьма тяжелой задачей, а сделать это средствами только старого языка оказалось просто невозможно. Поэтому начались стихийные поиски новых языковых средств, разрушавшие нормы деловой и книжной речи допетровской Руси, что привело уже в первые десятилетия XVIII века к лексической и стилистической пестроте («неостепенению», по меткому выражению Евгения Болховитинова⁴) литературного языка.

Поскольку в петровское время разрабатывались преимущественно стили публицистической, деловой и научной речи, то именно в художественной литературе больше всего сохранялась «стилистическая дисгармония».

Приведенные выше отрывки из «Письма» Ломоносова не характерны для общего состояния литературного языка того времени.

¹ Под готами Ломоносов имеет в виду шведов.

² То есть лев, обозначающий шведов.

³ О Собакине см. статью П. Н. Беркова «У истоков дворянской литературы XVIII века. Поэт Михаил Собакин» (Литературное наследство. М., 1933, кн. 9—10, с. 421—432).

⁴ Евгений (Болховитинов). Словарь русский светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России. М., 1845, т. II, с. 211.

По ним лишь можно судить, что Ломоносов уже в ранних своих произведениях стремился к ясному изложению мысли и определенной стилистической и синтаксической упорядоченности. Значительно ближе к действительному положению вещей в этой области было «Слово в день рождения императрицы Елизаветы» архимандрита Кирилла Флоринского (1741). Вот его начало: «Доселе дремахом, а ныне увидехом, что Остерман и Миних с своим сонмищем влезли в Россию, яко эмиссарии диавольский, им же попустившу Богу, богатство, слава и честь желанная приключишася: сия бо им обетова сатана, да под видом министерства и верного услужения государству Российскому, еже первейшее и дражайшее всего в России правоверие и благочестие не точию превратят, но и из кореня истребят». П. Н. Берков отметил, что «смешение различных стилистических элементов в только что приведенном отрывке так значительно, что трудно сейчас, через двести лет, представить себе, какое впечатление могло произвести на слушателей Кирилла соседство славянских «доселе дремахом» с просторечным уже в то время «Остерман и Миних с своим сонмищем *влезли* в Россию» и варваризмом в славянском облачении «яко *эмиссарии* диавольский» и т. д.»¹. К тому же жанры торжественных речей (слово, проповедь и др.) содержали обычно многочисленные замысловатые символично-аллегорические фигуры, сравнения и уподобления, что лишало язык ясности и не облегчало его конструкций. В этом легко убедиться на следующем примере из проповеди того же Кирилла Флоринского: «Егда просите мя, да скажу вам не притчу, но свежую историю о насеянных плевелах в России? Тако отвечаю: сеявый в нас доброе семя есть сам Петр Великий, село есть Россия, доброе семя — сынове российского отечества вернии, паче же всех по превосходству и по преимуществу дщерь царска и императорска Елисавет, наследница престола Петрова; а плевелы — под видом токмо сынов отечества, вещь же порождения ехиднина изгрызающие утробу матери своя Россия да чужестранцы пришлецы, Петром насеянных в России расхитители, правоверия ругатели, благочестия вкорененного в России от многотных лет растлители и истлители, под ухищренную политикою всего счастья российского губители»².

Немногом отличался литературный язык в произведениях других, менее высоких жанров. В них также причудливо смешаны обветшалые славянизмы и заимствованные слова с просторечной лексикой; отмечаются неустойчивость орфографических норм, тяжеловесный синтаксис, полное отсутствие правил русской грамматики. Было ясно, что для дальнейшего развития русской куль-

¹ Цит. по кн.: Меншуткин Б. Н. Жизнеописание Михаила Васильевича Ломоносова. 3-е изд. М.—Л., 1947, с. 232—233.

² Попов Н. Придворные проповеди в царствование Елизаветы Петровны.— В кн.: Летописи русской литературы и древности. СПб., 1889, кн. 3, отд. III, с. 7—8.

туры необходимо было немедленно приниматься за создание и разработку норм литературного языка.

Среди предшественников Ломоносова этими вопросами занимались, как отмечалось, и Кантемир, и молодой Тредиаковский. И тот и другой старались сознательно избегать «славенщины» старого книжного языка, а Кантемир к тому же еще широко использовал просторечную лексику и фразеологию. Но ни Кантемир, ни Тредиаковский не смогли еще добиться сколько-нибудь устойчивых норм в словоупотреблении. Их заслуга была прежде всего в том, что они первыми попытались связать судьбу литературного письменного языка с живой разговорной речью¹.

Эту линию продолжил и углубил Ломоносов. Для него стало уже совершенно ясно, что продолжать пользоваться в качестве литературного языка в послепетровское время старым книжным языком было бы большим анахронизмом. И вместе с тем Ломоносов признавал невозможность полностью отказаться от «славянского наречия»: нельзя было порывать с многовековой книжной культурной традицией. Выход мог быть только в языковом синтезе, в слиянии различных по источникам и природе элементов в единое целое. К этой задаче Ломоносов оказался вполне подготовленным. Глубокое знание языка памятников древнерусской и церковнославянской письменности, живой разговорной речи всех сословий Русского государства и ее диалектов; аналитический ум и поэтический талант — все это обеспечило Ломоносову создание научных филологических работ, заложивших прочный фундамент отечественной науки о языке. Значение некоторых трудов Ломоносова возрастает еще и потому, что в них вопросы лингвистического характера были тесно связаны с вопросами разработки форм художественной литературы.

Из филологических трудов Ломоносова первой по времени создания и публикации была «Риторика», дошедшая до нас в двух редакциях (рукописной — 1744 года и печатной — 1748 года). Издавая свою «Риторику» («Краткое руководство к красноречию»), Ломоносов преследовал прежде всего практические цели — вооружить рядовых русских читателей («в пользу любящих словесные науки» по его определению) основами «стройного, логического, аргументированного и вместе с тем выразительного изложения. Вот почему он отступил от сложившейся традиции и написал свое «Краткое руководство к красноречию» не на латинском (как это было принято на Западе и отчасти в России) и не на церковнославянском (как писали его предшественники), а на русском языке, лишив тем самым духовных «речетотцев» монопольного владения теорией словесного искусства.

При создании своей «Риторики» Ломоносов использовал некоторые формулировки и иллюстративные примеры из популярных и авторитетных зарубежных пособий по красноречию. Однако

¹ При определении языковой позиции В. К. Тредиаковского нужно учитывать не только его роман «Езда в остров Любви», но и его переводы драматических произведений 1733—1735 годов.

«Краткое руководство к красноречию» в основном — плод большой самостоятельной работы ее создателя (этому во многом помогло и чтение Ломоносовым в Академии наук с осени 1742 года лекций о «стихотворстве и стиле русского языка»).

Трудно переоценить значение «Риторики» Ломоносова для его современников и последующего поколения русских людей. Велика прежде всего ее познавательно-просветительская роль. Эта образцовая для своего времени литературная хрестоматия знакомила русского читателя с отрывками из произведений античных авторов (Гомера, Плутарха, Демосфена, Цицерона, Вергилия, Овидия, Лукиана, Аристотеля, Персия, Тацита и некоторых других), писателей эпохи Возрождения (Э. Роттердамского, Камюэнса), примерами из собственного творчества Ломоносова, щедро иллюстрировавшими краткие положения того или иного параграфа «Руководства».

Как и в подавляющем большинстве своих произведений, Ломоносов уже в первом (рукописном) варианте «Риторики» слагает гимн в честь науки: «Кто к добродетелям путь отверзает? наука; кто от пороков? наука; кто рассеянные народы в общество собрал? наука; кто построил грады и открыл страны, отделенные морями? наука» (VII, § 57—58); а в «Риторику» 1748 года он включил одно из самых своих проникновенных и глубоко научных творений — оду, получившую в последующих изданиях название «Вечернего размышления о Божием Величестве при случае великого северного сияния».

Просветительский характер взглядов автора «Краткого руководства к красноречию» в еще большей степени раскрывается в его высокой оценке роли земледельческого сословия, отстаивании гуманный образ правления, в неприменном требовании высокой идейности и гражданской направленности от художественной литературы.

Ломоносов неоднократно напоминает своим читателям о труде крестьянина («земледельца»), подчеркивая важное значение земледелия: «земледельство есть необходимо нужно» (VII, 163).

С помощью умело подобранных примеров автор «Риторики» высказывает свои сокровенные мысли о назначении и качествах властителя. Монарх должен заботиться о своих подданных и защищать их («благочестивый монарх одною рукою бога, другою подданных объемлет» — VII, 206), а не разорять («...должен ты смертным делать благодеяние, а не грабить» — VII, 157) и помнить всегда, что, «кто лютостию подданных угнетает, тот боящихся боится, и страх на самого себя обращается» (VII, 263). И уже совсем в категорической форме утверждает, что «великое дружелюбие и доверенность с тиранами вольному народу отнюдь бесполезны» (VII, 152). Ломоносов довольно часто приводит отрывки из речей Демосфена, обличавшего тиранию Филиппа. А вот о Петре I (развернутый образ русского царя как идеального правителя дан в одах Ломоносова, отрывки из которых приведены в «Риторике») русские люди не должны никогда забывать: «Вели-

кий. Петр хотя отнят от нашего зрения, однако в сердцах наших всегда пребывает» (VII, 207). Не мог, конечно, Ломоносов не воспользоваться представившейся ему возможностью воспеть мир — одно из непременных условий процветания родины. Для этой цели им были взяты соответствующие строфы из своих од и включены примеры, созданные специально для «Риторики»: «Уже российские грады от военного шума не смущаются, села в глубоком мире покоятся, пристани и крепости не страшатся неприятельских набегов, и так по всей России мир процветает» (VII, 159).

В «Риторике» говорится о ценности человека-труженика: «Или трудом бессмертную славу приобретать, либо, препровождая жизнь свою в роскоши и нерадении, бесславного конца ожидать должно», а осуждается сословная кичливость «родовитостью»: «Кто породю хвалится, тот чужим хвастает».

Достаточно определенно Ломоносов высказал в «Риторике» требование высокой идейности литературы, ее гражданской и нравоучительной направленности. Он осудил тех авторов, которые в угоду формальным ухищрениям, «силясь писать всегда витиевато... и не пропустить ни единой строки без острой мысли, нередко забираются»; отверг он также «французские сказки, которые у них романами называются», «ибо они никакого нравоучения в себе не заключают» и, отличаясь от «Бовы» только украшением «штиля», «являются пустошью... и служат только к развращению нравов человеческих и к вящему закоснению в роскоши и плотских страстях». Положительно оценил Ломоносов немногие произведения: притчи Эзопа, «Золотой осел» Апулея, «Сатирикон» Петрония, «Разговоры» Лукиана, «Аргенида» Барк-лая, «Путешествие Гулливера» Свифта, «большая часть Еразмовых разговоров», «Метаморфозы» Овидия, «Похождения Телемака» Фенелона.

Но отмеченным не исчерпывается значение «Риторики». Она также «несла читателю важнейшие элементы логики как учебной дисциплины, разъясняла формальные законы мышления, учила строить силлогизмы, рассуждать, доказывать, делать правильные умозаключения»¹.

Кроме того, «Риторика» Ломоносова была превосходным для своего времени и первым доступным для широких читательских кругов руководством по вопросам теории литературы, поэтической стилистики. Как указывается в исследовательской литературе, основная задача автора «Риторики» заключалась в утверждении системы художественной образности, способной воздействовать на эмоциональную сферу человеческого восприятия. Сухому рационалистическому требованию одного из стилевых течений классицизма (в русской литературе XVIII века оно связывается с Сумароковым) превратить слово в однозначный термин Ломоносов противопоставляет слово во всей его многозначности.

¹ Западков А. В. Отец русской поэзии. О творчестве Ломоносова. М., 1961, с. 234.

Так, в 6 главе (под названием «О возбуждении, утолении и изображении страстей») 1 части «Риторики» говорится, что «больше всех служат к движению и возбуждению страстей живо представленные описания, которые очень в чувства ударяются, а особливо как бы действительно в зрении изображаются. Глубокомысленные рассуждения и доказательства не так чувствительны, и страсти не могут от них возгораться; и для того с высокого сядлища разом к чувствам свести должно и с ними соединить, чтобы он в страсти воспламенился». Иными словами, Ломоносов ратует здесь за единство логического и эмоционального воздействия. К тому же «разумный ритор» (и писатель) должен учитывать особенности своего адресата (его возраст, пол, воспитание, степень образованности), а также «время, место и обстоятельства».

II часть «Риторики» — «О украшении» — содержит перечень тропов и поэтических фигур. Ломоносов настойчиво рекомендует пользоваться переносным значением слов, так как метафоризация украшает речь «великолепием» (т. е. повышает ее образность). Метафорой, утверждает Ломоносов, «идеи представляются много живее и великолепнее, нежели просто», предупреждая при этом: «метафор не употреблять через меру часто, но только в пристойных местах, ибо излишно в речь стесненные переносные слова больше оную затмевают, нежели возвышают».

Не оставил Ломоносов без внимания и вопросы эвфонии (благозвучия). В главе «О течении слова» он дает ряд полезных советов: «обегать непристойного и слуху противного стечения согласных, например, *всех чувств взор есть благороднее*, ибо шесть согласных, рядом положенные, *-вств -вз*, язык весьма запинают»; «удаляться от стечения писмен гласных, а особливо то же или подобное произношение имеющих (т. е. избегать «знияния». — В. Ф.), например, *плакать жалостно о отшествии искреннего своего друга*»; «остерегаться от частого повторения одного писмени: *тот путь тогда топтать трудно*». В «Риторике» Ломоносов раскрыл выразительную роль звуков («писмен») русского языка. Он, например, полагал, что частый повтор звука *а* «способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха», а «через *о, у, ы* — страшные и сильные вещи: гнев, боязнь, печаль». Такого же рода наблюдения провел Ломоносов и над согласными звуками. Для него «звуки *к, п, т и б, г, д* могут только служить в том, чтобы изобразить живые действия тупые, ленивые и глухой звук имеющие, каков есть стук строящихся городов и домов, от конского топоту и от крику некоторых животных»; *с, ф, х, ц, ш и р* дают представление о вещах и действиях «сильных, великих, громких, страшных и великолепных», а *ж, з, в, л, м, н* «пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий». И хотя эти оценки звуков в целом ряде случаев были субъективны, все же здесь впервые был поставлен вопрос о звукописи, словесной инструментовке.

Большое внимание уделил Ломоносов в «Риторике» средствам

достижения ясности и доступности изложения. Среди других рекомендаций по этим вопросам следует отметить осуждение им чрезмерно запутанных инверсий (такие инверсии нередко встречались даже в сатирах Кантемира и во многих стихах Тредиаковского). Так, вместо «горы ведет на верьх высокой», считает Ломоносов, «лучше сказать: ведет на верьх горы высокой».

«Риторика» Ломоносова носила нормативный характер, в духе времени, она была сводом правил и рекомендаций для письменного и устного изложения. Но примечательно, что Ломоносов не требовал неукоснительного следования им самим же установленным правилам: прежде всего он советовал заботиться о содержании и ему подчинить все словесные средства, не перегружая изложение риторическими украшениями: «больше должно наблюдать явственное и живое изображение идей, нежели течение слова», «сих правил строго держаться не должно, но стоит последовать самим идеям и стараться оные изображать ясно».

Наконец, в своих «Риториках» (рукописной и печатной) Ломоносов положил начало разработке лексико-стилистических, а также синтаксических норм русского литературного языка, наметил ряд основных положений теории трех стилей, окончательно сформулированной им примерно десятилетием позже, указал пути достижения «чистоты штиля» и «довольства пристойных и избранных речений к изображению своих мыслей» (речь здесь шла, по сути, о разработке русского литературного языка). Решение этой последней задачи Ломоносов видел в «основательном знании языка» и «прилежном изучении правил грамматических», в общении с образованными людьми, «которые красоту языка знают и наблюдают», в использовании из книг «хороших речений, пословий и пословиц», особенно рекомендуя полезные для обогащения лексики родного языка «церковные книги», отказав им, правда, в «чистоте штиля».

Но, чтобы оказалось возможным «прилежное изучение правил грамматических», необходимо было создать их общедоступный свод: кроме славянской грамматики Мелетия Смотрицкого на церковнославянском (1619) и ее краткого перевода В. Е. Адодуровым на немецкий язык в 1731 году, ничего другого не было. И Ломоносов принялся за составление русской грамматики. В сентябре 1755 года он закончил свою «Российскую грамматику» и, чтобы ускорить ее публикацию, предпослал рукописи «Грамматики» посвящение великому князю Павлу Петровичу, которому в это время исполнился всего один год от рождения. В январе 1757 года «Грамматика» была напечатана.

«Грамматику» и «Риторику» Ломоносов рассматривал как нечто целое. Это подтверждается его стремлением вместе с «Грамматикой» переиздать «Риторику» (к сожалению, эта попытка не осуществилась), а также словами из чернового наброска предисловия к «Грамматике»: «Особливо для того выдаю на свет («Грамматику». — В. Ф.), что уже Риторика есть, а без Грамматики разуместь трудно». А в опубликованном посвящении к «Грам-

матике» раскрывалась ее универсальная роль во всех областях науки: «Тупа оратория, косноязычна поэзия, неосновательна философия, непонятна история, сомнительна юриспруденция без грамматики».

Создавая свою «Грамматику», Ломоносов был убежден в огромных возможностях отечественного языка выражать «тончайшие философские воображения и рассуждения, многообразные естественные свойства и перемены, бывающие в сем видимом строении мира и в человеческих обращениях». Он находил в русском языке «великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка».

К языку, к его роли в обществе Ломоносов подошел с материалистических позиций. Он отмечает неразрывную связь слов с понятиями, «воображенными себе способом чувств» (т. е. возникающими в результате ощущений), утверждает, что язык дан человеку «для сообщения с другими своих мыслей», «для согласного общих дел течения» (т. е. совместной общественно-производственной деятельности).

Рассчитанная на широкие демократические круги читателей, «Грамматика» Ломоносова отличалась доступностью и четкостью изложения, включала богатый лексический материал с неоднократным привлечением бытовых, обыденных и просторечных слов (например: лапоть, пупырь, бобыль, теля, порося и др.). Как справедливо отмечает А. Морозов, «наблюдения над живым языком народа и послужили Ломоносову основой для создания первой русской научной грамматики»¹.

Велика была заслуга Ломоносова в области создания научной терминологии. И здесь он шел преимущественно путем использования общедоступных русских слов для обозначения сложных научных понятий. Вот некоторые из терминов, введенных Ломоносовым в научный оборот: законы движения, магнитная стрелка, земная ось, негашеная известь, преломление лучей, равновесие тел, воздушный насос и др.

Вообще же все филологические работы Ломоносова были направлены на решение основной задачи — мобилизации, «концентрации» всех «живых национальных сил русского языка»². И с этой задачей в то время мог справиться только Ломоносов, который, по собственному признанию, «с малолетства познал общей Российской и Славянской языки, а достигши совершенного возраста, с прилежанием прочел почти все, древним Словено-Моравским языком сочиненные и в церкви употребительные книги. Сверх сего довольно знает все провинциальные диалекты здешней империи, также слова, употребляемые при Дворе, между духовенством и между простым народом, разумея при том: польский и другие с российским сродные языки».

¹ Морозов А. Ломоносов. М., 1965, с. 310—311.

² Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М.—Л., 1938, с. 97.

Итоговым произведением в филологическом цикле Ломоносов явился его трактат «О пользе книг церковных в Российском языке», опубликованный в качестве предисловия к собранию его сочинений 1757 года. В нем Ломоносов решал важнейшие взаимосвязанные литературно-языковые проблемы его времени: установление пропорции церковнославянских и русских, народных элементов в русском литературном языке, разграничение литературных стилей и классификация литературных жанров¹.

Одно из основных положений Ломоносова связано с требованием существенно ограничить и упорядочить церковнославянские элементы в составе русского литературного языка.

Ломоносов разделил все слова русского языка на три «рода речений». К первому роду относятся слова, «которые у древних славян и ныне у россиян общеупотребительны, например: бог, слава, рука, ныне, почитаю». Ко второму — относятся малоупотребительные (особенно в устной речи) славянские слова, но «всем грамотным людям» понятные, например: отверзаю, господень насажденный, взываю. Из этой группы исключаются «неупотребительные и весьма обветшалые» (т. е. устаревшие) слова, такие как: обоваю (ворожу, очаровываю), рясны (женские украшения типа ожерелья), овогда (иногда), свене (кроме). К третьему роду относятся исконно русские слова, «которых нет в остатках славянского языка, то есть в церковных книгах, например: говорю, ручей, который, пока, лишь». Отсюда исключаются «презренные слова» (т. е. «низкие», просторечные).

Соотношением церковнославянской и исконно русской лексики определяются Ломоносовым «три штиля», за каждым из которых закрепляются определенные поэтические и прозаические жанры.

Так, высокий стиль должен состоять из речений первого и второго рода. Этим стилем должны писаться «героические поэмы» «оды, прозаичные речи о важных материях, которым они от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются». Средний стиль включает преимущественно «речения, больше в российском языке употребительные», но в нем могут употребляться славянизмы («однако с великою осторожностью, чтобы слог не казался надутым»), а также «низкие слова» (но так, «чтобы не опуститься в подлость»). Особенно же в этом стиле нужно следить за тем, чтобы «речение славянское» не оказалось «подле российского простонародного». Средним стилем Ломоносов предлагал писать все театральные сочинения, стихотворные дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии, а в прозе — «описания дел достопамятных и учений благородных» (т. е. исторические и научные произведения). Низкий стиль состоит из речений третьего рода совместно с речениями среднего рода; из него полностью исключаются «обще не употребительные» славянизмы, но могут использоваться «простонародные низкие слова». Низким стилем следуе-

¹ См.: Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.—Л., 1952, т. 7, с. 894.

писать «комедии, увеселительные эпиграммы, песни, в прозе дружеские письма, описания обыкновенных дел».

Ломоносовская теория «трех штилей» в своих общих чертах не была его открытием. Эта теория, «складывавшаяся еще в латинской литературе (Цицерон, Гораций, Квинтилиан), была возрождена в эпоху Ренессанса и классицизма (XVII и XVIII веков). Она получила своеобразные национальные и конкретно-исторические черты в разных европейских странах. Ею воспользовались русские писатели XVI—XVII веков, а затем М. В. Ломоносов, прекрасно знакомый с риторическими стилистическими теориями далекого прошлого и своей эпохи»¹. С теорией «трех штилей» Ломоносов познакомился еще в стенах Заиконоспасской академии, а позже за границей он существенно углубил свои познания в этом вопросе (с особым вниманием он изучал Готшеда). Но в это традиционное учение Ломоносов внес много нового, подчинив его национальным нуждам. Прежде всего, теорию «трех штилей» Ломоносова отличает исторический принцип. Близостью русского и церковнославянского языков объясняет Ломоносов устойчивость и прочность во времени «русского языка», который «от владения Владимирова до нынешнего веку, больше семисот лет, не столько отменился, чтобы старого разуместь не можно было: не так, как многие народы, не учась, не разумеют языка, которым предки их за четьреста лет писали, ради великой его перемены, случившейся через это время». Эта же родственность книжного и народного языков явилась причиной отсутствия в русском языке диалектной раздробленности: «Народ российский, по великому пространству обитающий, не взирая на дальное расстояние, говорит повсюду вразумительным друг другу языком в городах и селах. Напротив того, в некоторых других государствах, например, в Германии баварский крестьянин мало разумеет мекленбургского или бранденбургский швабского, хотя все того ж немецкого народа». Наконец, органическим слиянием живого народного языка с языком церковнославянской книжности, по мнению Ломоносова, «отвратятся дикие и странные слова нелепости, входящие к нам из чужих языков».

В послепетровское время, когда для русского литературного языка стали характерными лексическая пестрота и стилистическая неопределенность, твердые и настойчивые предписания Ломоносова были несомненно прогрессивны. Больше того, они стали просто необходимы для дальнейшего развития русской культуры. Но уже скоро строгое соблюдение жанрово-стилистической регламентации, разграничение просторечия и высокой лексики стали ощущаться как искусственные. Их нужно было преодолеть. И здесь наибольший успех в поэтической практике сопутствовал Державину.

Однако нельзя забывать о том, что влияние Ломоносова на формирование русского литературного языка не ограничивалось

¹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 101.

лишь его теоретическими работами. Не меньшее воздействие оказала его языковая практика как в поэтических, так и в научных сочинениях. В них (в научных трудах в особенности) Ломоносов дал образцы не только следования правилам, но и значительного отступления от них, потому что «живой, страстной натуре ученого-патриота, просветителя, полемиста было тесно в рамках установленной им же самим стилистической классификации»¹.

Чаще всего Ломоносов нарушает требование не смешивать просторечие с высокой лексикой. Так, характеризуя французскую поэзию, он писал: «Пристойным весьма символом французскую поэзию некто изобразил, представив оную на театре под видом некоторыя женщины, что, *сугорбившись* и *раскорячившись*, при музыке играющего на скрипиче сатира танцует». Здесь по соседству оказались славянизмы (оную, некоторые) и просторечные слова (*сугорбившись*, *раскорячившись*). Такую же картину можно наблюдать и в исторических сочинениях («Царевича своего Ивана *зашиб* в крутом гневе»), и в научных трактатах («Когда передний ее край... был... около десятой доли Венерина диаметра, тогда появился на краю Солнца *пупырь*»).

Знаменательно также, что в прозе Ломоносова встречаются и зачатки описания природы почти в сентиментальном стиле. «Смотреть на роскошь преизобилующия природы, когда она в приятные дни наступающего лета поля, леса и сады нежною зеленью покрывает и бесчисленными родами цветов украшает; когда текущие в источниках и реках ясные воды с тихим журчаньем к морям достигают и когда обремененную семенами землю то любезное солнечное сияние согревает, то прохлаждает дождя и росы благодатворенная влажность; слушать тонкий шум трепещущихся листов и внимать сладкое пение птиц есть чудное и чувства и дух восхищающее увеселение» — так начал Ломоносов свою «Программу» публичных лекций по физике в 1746 году.

Литературная практика Ломоносова была «шире и богаче его теорий»². Он не только установил необходимые для его времени грамматические и стилистические нормы, но и почувствовал дальнейшее направление развития русского литературного языка.

* * *

Поэзия Ломоносова — величественная, торжественная и вместе с тем глубоко проникновенная. Она, как и вся напряженная творческая деятельность Ломоносова, служила «приращению общей пользы», «действительному поправлению российского све-

¹ Оришин А. Д. О стиле научной и публицистической прозы М. В. Ломоносова. — В сб.: Русская литература XVIII в. Эпоха классицизма. М.—Л., 1964, с. 86.

² Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., с. 229.

та», была подчинена заботам о духовных и материальных нуждах народа.

Ломоносов воспел «небу равную Россию», обширность ее территории, богатство ее ресурсов, трудолюбие и одаренность ее народа. Он страстно боролся за новую, могучую и величественную родину, преуспевающую в науках и промышленности, способную стойко защищать свои рубежи и обеспечить мир своим согражданам. Порой он щедро рассыпал комплименты российским самодержцам, «ниже не достойным гудошного бряцания» (как сказал о них Радищев), надеясь, что они осуществят хотя бы какую-то часть его программы.

Действительное же положение в стране Ломоносов хорошо себе представлял. Он видел, что царский двор полон разгула, что не кончилось засилье иностранцев (их особенно много скопилось в Академии наук), что народ поработен, страдает от невежества. В меру своих сил и возможностей Ломоносов стремился помочь угнетенному народу. Ломоносов-поэт, требуя от своих читателей уважения к крестьянскому сословию, не устал воспевать в одах ратный и трудовой подвиг солдата и земледельца («от земледельца до царя»). Ломоносов — ученый и публицист тщательно готовился к выступлению в защиту крепостного крестьянства. В 1761 году в форме частного (частного) письма к елизаветинскому вельможе И. И. Шувалову была написана статья, условно названная в изданиях сочинений Ломоносова «О сохранении и размножении российского народа».

Она должна была стать первой частью капитального труда (к сожалению, не осуществленного или не сохранившегося) по вопросам политики и экономики страны. В ней Ломоносов анализировал обстоятельства, уменьшавшие рождаемость, и причины большой смертности в народе. Ими он признал «неравное» (когда в деревнях «малых ребят женят на девках взрослых») и «насильное» («где любви нет») супружество, а также вынужденное безбрачие, диктуемое церковными предписаниями (особенно осуждает Ломоносов «пострижение молодых людей прямо в монахи и монахини»). «Сохранению рожденных» наносят непоправимый вред полное отсутствие медицинского обслуживания, церковный обряд крещения младенцев зимой в холодной воде, совершаемый «невеждами-попами». С убийственной иронией описывает Ломоносов церковные праздники (масленицу, великий пост, пасху), уносящие из-за резкого чередования умеренного пьянства и обжорства с изнурительной голодовкой «великое множество человеческих жизней». Много гибло народа от стихийных бедствий. Не меньшим злом были разбой и «вредные между соседями, а особенно между помещиками драки из-за земли, когда в бойню втягивались целые деревни». Нес потери российский народ и «живыми покойниками» (так Ломоносов назвал крестьян, бежавших в другие государства). Существенно отметить, что Ломоносов вскрыл глубокие социальные корни

крестьянских побегов: «Побеги бывают более от помещичьих тягостей крестьянам и от солдатских наборов».

Убежденный в том, что «величество, могущество и богатство всего государства» состоят прежде всего в увеличении его и родонаселения, а не в обширности, «тщетной без обитателей» Ломоносов предложил практические меры по «приращению российского народа»: подготовить из «числа российских студенто-лекарей для оказания помощи населению; если не отменить, хотя бы перенести сроки церковных праздников на менее пагубное для народа время; запретить насильственные браки («невольные сочетания»); учредить специальные дома для незаконнорожденных («засорных») детей, избавив тем самым их матерей от бесчестия, а в ряде случаев и от вынужденного преступления; уменьшить подати и отменить солдатские наборы в приграничных областях. Но осуществлять все это нужно так, чтобы на народ не легли новые тяготы.

В последующих частях своего труда (как явствует из дошедших до нас черновых набросков) Ломоносов должен был решить еще многие вопросы благосостояния народа, среди которых на первом месте оказались вопросы о повышении трудолюбия («о истреблении праздности») и «о большем народе при свещении».

Ломоносов хорошо понимал, какие «ужасные препятствия встретят его предложения (особенно те, которые затрагивают интересы церкви). Но ведь эти нововведения, по его мнению, «более опасны», чем петровские реформы, а «российский народ гибок!».

Просветительские взгляды и демократичность мировоззрения Ломоносова достаточно ярко отразились и в его поэтическом творчестве. Вот почему даже в торжественных («похвальных одах (ставших к его времени почти жанром официальной поэзии) он прославляет героев «от земледельца до царя» и уже одним из ранних своих произведений 1741 года слагает гимн чести простого русского солдата:

Подобно быстрый как сокол
С руки ловцовой в верх и в дол
Бодро взирает скорым оком,
На всякий час взлететь готов,
Похитить, где увидит лов
В воздушном царстве свой широком,—
Врагов так смотрит наш солдат,
Врагов, что вечный мир попрали,
Врагов, что наш покой смущали,
Врагов, что нас пожрать хотят.

Поэтические произведения Ломоносова наполнены упоминаниями о «ратях», «земледелах», пастухах, охотниках, воинах, мелеплавателях, купцах, ученых (как правило, выходцах в то время из посадских и крестьян).

Убежденный сторонник высокой идейности и гражданственности в искусстве, Ломоносов наиболее четко выразил эти взгляды

ды в своем программном цикле стихотворений «Разговор с Анакреоном» (создан между 1758—1761 годами). В нем Ломоносов как бы подводил итог своему поэтическому творчеству и оставлял завещание русской поэзии. И в то же время цикл «Разговор с Анакреоном» был остро полемическим выступлением его автора против широко распространившейся в то время интимной, лишенной общественных идеалов лирики Сумарокова и в особенности его эпигонов. К этому же времени (1760) относится и одно из писем Ломоносова, где Сумароков осмеивается за то, что «сочинял любовные песни и тем весьма счастлив, для того что вся молодежь, то есть пажы, коллежские юнкера, кадеты и гвардии капралы так ему и следуют, что он перед многими из них сам на ученика их походит»¹.

Конечно, в период борьбы со средневековым церковным аскетизмом (начиная с эпохи Возрождения) чувственное в поэзии, пусть только в виде воспевания жизненных утех, вина и любви, было прогрессивным явлением. Но поэзия, утверждает Ломоносов, не может отказаться от постановки общественных проблем. В цикле «Разговор с Анакреоном» за каждым переводом из античного поэта² следуют стихи самого Ломоносова (таких пар четыре). Читателю становится ясно, что здесь Ломоносов завел нелицеприятный спор с певцом вина и бездумного веселья.

В первом же ответе Ломоносов выступает сторонником героической тематики в поэзии:

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

Действительно, Ломоносов и сам в молодые годы писал любовные песни, две из которых дошли до нашего времени («Молчите, струйки чисты...» и «Ночную темнотою...»). Но главным для него было на примере отечественных героев воспитывать в своих согражданах чувство долга и стремление к общественно полезной деятельности.

✓ Хотя Ломоносов в конечном итоге отверг жизненную философию Анакреона, все же во втором своем ответе отнесся к нему с сочувствием: античный поэт оказался целостной натурой и «жил по тем законам, которые писал». Ломоносов не поддерживает те «правила», которые «не в силу человеку». Эта мысль получает свое дальнейшее развитие в третьем ответе Ломоносова. В нем он отказывается признать, кто же был «умней»: Катон с его «угрюмством», для которого «упрямка славная» была «судьбиной», или Анакреон, который «жизнь употреблял как временну утеху»? Очевидно, идеал Ломоносова заключался в ут-

¹ Литературное творчество М. В. Ломоносова. Материалы и исследования. М.—Л., 1962, с. 75—76.

² Исследователями установлено, что переведенные Ломоносовым оды были написаны не Анакреоном, а его последователями.

верждении гармонического развития личности, в сочетании д
тельности «для пользы общества» с пользованием радостя
жизни. И все же Катон, пренебрегавший жизнью «к республи
успеху», ближе Ломоносову, чем живший «век в забавах» А
креон. Не случайно в уста Катона вкладывает Ломоносов ве
ма нелестное определение Анакреона — «седая обезьяна». Пр
тивопоставление Катона Анакреону столь существенно, что Л
моносов подчеркивает это интонационно-ритмически и графич
ски. Если все оды Анакреона и два первых ответа Ломоносо
написаны трехстопным ямбом, звучащим легко и непринужден
(а местами весело и задорно), то третий ответ Ломоносов и
писал шестистопным ямбом с парной рифмовкой («александри
ским» стихом). Канонический размер высокого жанра трагед
и серьезных сатир здесь придал изложению неторопливость
весомость.

Для выявления взглядов Ломоносова на задачи поэзии ос
бо важен его четвертый ответ. Если Анакреон просит худож
ника нарисовать портрет своей любимой девушки, то Ломоносо
«избирает живописца», который должен создать образ его «во
любленной Матери» — России. Ломоносов хочет видеть свою р
дину духовно богатой («Изобрази ей возраст зрелой»), велич
вой («И полны живости уста В беседе важность обещали»
процветающей и могущественной («Возвысь сосцы, млеко
обильны, И чтоб созревша красота являла мышцы, руки сил
ны»), с непререкаемым авторитетом на международной арен
способной прекратить разорительные для народов войны («Ка
должно ей законы миру И распрям предписать конец»).

Заключительный аккорд этого цикла также прозвучал ка
призыв к установлению мира — одного из самых необходимых
условий для созидательного труда:

Великая промолви Мать
И повели войнам престать.

Характерно также, что четвертый ответ Ломоносов написа
четырёхстопным ямбом, которым он слагал свои оды.

Требования, предъявленные Ломоносовым к отечественно
поэзии, были осуществлены прежде всего в его собственной по
этической практике, и в первую очередь в одах.

* * *

Поэтическое наследие Ломоносова достаточно разнообразно
в жанровом отношении. В его творчестве можно найти произве
дения всех трех «штилей»: к низкому «штилю» относятся его
сатирические и шуточные стихи, а также немногочисленные лю
бовные песни и басни («притчи»); к среднему — «надписи» (пре
имущественно по поводу различных событий и эпизодов из го
сударственной или придворной жизни), «Письмо о пользе стекла»
к высокому — торжественные («похвальные») оды, прозаич
еские «похвальные» или «благодарственные» речи (так называе

мый жанр «слово»), две главы из неоконченной героической поэмы «Петр Великий»; наконец, скорее всего промежуточное положение между средним и высоким «штилями» должны занять его трагедии «Тамира и Селим» и «Демофонт».

Однако основным жанром в поэтическом творчестве Ломоносова был жанр оды. И это было вполне закономерно.

С восшествием на престол «дщери» Петра — Елизаветы Петровны многим русским людям казалось, что период наступления реакции (особенно тяжелой во время бироновщины) закончился. Передовая часть русского общества надеялась на дальнейшее развитие «дела Петрова». Это вселяло оптимизм и настраивало русскую поэзию на мажорный лад. На смену «плодам осенним» (сатирам Кантемира) пришли «плоды весенние» — оды Ломоносова.

К этому следует добавить также, что из всех поэтических жанров, культивировавшихся и развивавшихся в тогдашней литературе, жанр оды наиболее подходил Ломоносову «для решения стоявших перед ним задач. Научные рассуждения писались по-латыни, с ними знакомились только немногие. Публицистика в русской печати лишь начинала делать первые шаги. Рукописная поэзия занималась любовными переживаниями, общественных тем она не затрагивала. Жанр оды позволял соединить в большом стихотворении лирику и публицистику, высказаться по вопросам, имеющим государственное значение, и сделать это сильно, красиво, образно»¹. К тому же определенную роль сыграл и тот факт, что в то время ода оказалась наиболее оперативным средством общения поэта со своими читателями: литературных журналов еще не было², а оды Ломоносова издавались большими по тому времени тиражами (от 200 до 2000 экземпляров). Злободневные по содержанию, ставившие вопросы большой общественно-государственной значимости, оды Ломоносова адресовались не только коронованным особам, но и через их головы должны были «сердца народа привлечь»³.

Тема родины была центральной в одах Ломоносова. Он не устает славить величие России, обширность и необозримость ее территории, обилие ее природных богатств. Так, в оде 1748 года создан грандиозный образ России:

Она, коснувшись облаков,
Конца не зрит своей державы,
Гремящей насыщенной славы.
Покоится среди лугов,
В полях исполненных плодами,
Где Волга, Днепр, Нева и Дон,
Своими чистыми струями

¹ Западков А. В. Отец русской поэзии. О творчестве Ломоносова. М., 1961, с. 38.

² С 1755 года начал выходить академический журнал «Ежемесячные сочинения», но в нем печатались преимущественно научные статьи, а Ломоносов по ряду причин в нем участия не принимал.

³ То есть привлечь.

Шумя, стадам наводят сон,
Сидит и ноги простирает
На степь, где Хину отделяет
Пространная стена от нас;
Веселый взор свой обращает
И вокруг довольства исчисляет,
Возлеги локтем на Кавказ.

А в оде 1747 года Ломоносов восторгается неисчислимыми естественными ресурсами Российского государства. Это «сопища», «какими хвалятся Индия». Это и девственные «глубокие леса», «густостью животным тесны»,

Где в роскоши прохладных теней
На пастве скачущих еленей
Ловящих крик не разгоняя;
Охотник где не метил луком;
Секирным земледелец стуком
Поющих птиц не устрасал.

Это и «драгой металл Рифейских» (Уральских) гор — «серебряное золото».

Обилие природных богатств — залог будущего благополучия русского народа, и Ломоносов не раз, начиная со своих ранних од, создает заманчивые картины довольства российских граждан. В «Оде на прибытие из Голштинии Петра Федоровича» (1742) читаем:

Млеко и медом напоены,
Тучнеют влажны берега,
И, ясным солнцем освещены,
Смеются злачные луга.

Столь же притягательны и описания российского изобилия в оде 1747 года:

Вокруг тебя цветы пестреют
И класы на полях желтеют;
Сокровищ полны корабли
Держают в море за тобою;
Ты сыплешь щедрою рукою
Свое богатство по земли.

Однако в этих картинах было нарисовано «должное», а не «сущее», желательное, а не действительное положение вещей. Истинное же состояние русского народа Ломоносову хорошо было известно (что подтверждается хотя бы приведенным выше письмом «О сохранении и размножении русского народа»).

Но что же нужно делать, чтобы родина стала действительно процветающей, а ее народ жил в довольстве и благополучии? Для этого прежде всего необходим упорный, напряженный труд всех слоев населения. И тема труда становится одной из центральных в одах Ломоносова.

Уже в первой победной «Оде на взятие Хотина» (1739) Ломоносов показывает, что победу над Турцией одержал «в труде избранной наш народ». С этой же своеобразной формулой мы встречаемся и в оде «Первые трофеи...» 1741 года, где победителями над шведами также становится «к трудам избранной наш народ».

В более поздних одах труд для Ломоносова — источник всевозможного народного изобилия. И Ломоносов призывает к активному труду, вкладывая для большей убедительности этот призыв в уста «господа» (в оде 1757 года):

В моря, в леса, в земное недро
Прострите ваш усердный труд,
Повсюду награжда вас щедро
Плодами, паствой, блеском руд.

Наградой трудолюбивому, закаленному «жарами» и «морозами» многочисленному народу будут «нивы изобильны», «полки велики, сильны» — надежная защита отечественных рубежей:

Взирай на нивы изобильны,
Взирай в полки велики, сильны
И на размноженный народ;
Подобно как в Ливане кедры,
К трудам их крепки мышцы, бедра
Среди жаров, морозов, вод.

Ломоносова не покидает желание облегчить этот «усердный труд», сделать его продуктивнее, добиться того, чтобы быстрее развивалась промышленность, земные недра открыли свои богатства, а «ратай» смог собрать «сторичный плод» (урожай. — В. Ф.). Здесь на помощь должны прийти наука, просвещение, которые дадут народу не только новые материальные завоевания, но и обогатят его духовно. И вполне закономерно в одах Ломоносова тема науки, забота о подготовке отечественных кадров ученых заняли одно из ведущих мест.

Страстным призывом звучит обращение поэта (в оде 1747 года) к молодому поколению посвятить себя служению науке, сменив чужеземных ученых:

О вы, которых ожидает
Отечество от недр своих
И видеть таковых желает,
Каких зовет от стран чужих,
О, ваши дни благословенны!
Дерзайте ныне ободренны
Раченьем вашим показать,
Что может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать.

Убежденность Ломоносова в том, что в гуще народной обязательно найдутся талантливые люди, лишний раз подтверждалась его собственным примером.

В оде 1750 года поэт призывает своих соотечественников к творческим изысканиям, к научным открытиям, охватывающим все отрасли экономической жизни страны:

Пройдите землю и пучину,
И степи, и глубокий лес,
И нутр Рифейский, и вершину,
И саму высоту небес.
Везде исследуйте всечасно,
Что есть велико и прекрасно,

Чего еще не видел свет;
Трудами веки удивите...

Противник «чистой» науки, Ломоносов в своей разносторонней деятельности ученого-исследователя и в одах воспева науки не как традиционную принадлежность так называемого «просвещенного абсолютизма», а как комплекс знаний, необходимый для практического применения. Так, в оде 1750 года распределены конкретные задания различным наукам. Механика должна заняться кораблестроением («наполни воды кораблями»), созданием каналов, соединяющих «моря реками», осушением болот, градостроительством. Химия, проникнув в «земное недро» России, должна открыть «драги сокровища». Урани (астрономии) поручается найти новые планеты. География должна заняться составлением карт (собрать «на малы черты жи») «Российского пространства света», нанести на них и «грады», и «села». Большая забота Ломоносова о русском крестьянине проявилась в задании «науке легких метеоров» (метеорологии):

Наука легких метеоров,
Премени неба предвешай
И бурный шум воздушных споров
Чрез верны знаки предъявляй,
Чтоб земледелец выбрал время,
Когда земли поверить семя
И дать когда покой браздам,
И чтобы, не боясь погоды,
С богатством дальны шли народы...

Ломоносов был убежден в том, что занятия науками должны сделать человека счастливым. В письме к сестре Марье Васильевне он писал о своем племяннике (которого определил в академическую гимназию): «Я не сомневаюсь, что он чрез учение счастлив будет». А в оде 1747 года в стихах, ставших давно хрестоматийными, Ломоносов проникновенно заявляет о пользе науки для людей всех возрастов в самых различных обстоятельствах:

Науки юношей питают,
Отраду старым подают,
В счастливой жизни украшают,
В несчастной случай берегут;
В домашних трудностях утеша
И в дальних странствах не помеха.
Науки пользуют везде:
Среди народов и в пустыне,
В градском шуму и наедине,
В покое сладки и в труде.

Чтобы народ мог беспрепятственно пользоваться плодами своего труда, чтобы расцветали науки и ширилось просвещение России необходим был мир. Призыв прекратить опустошительные войны, установить прочный мир («возлюбленную тишину»), звучит во многих одах Ломоносова.

Ломоносов, конечно, понимал, что без военных действий нельзя защитить свое отечество от внешних врагов («хищников чу

жих держав»), укрепить международный авторитет Русского государства; необходимо также, «как стену Русску грудь поставить в защиту дружеских держав». И война оборонительная (которая «обширных областей есть щит», «героев и мир рождает славных», «унылых к бодрости будит») не осуждается Ломоносовым. Больше того, начиная с первой своей победной «Оды на взятие Хотина», Ломоносов с пафосом истинного патриота славит успехи русского оружия. Недаром П. А. Вяземский сказал, что лирика Ломоносова была «отголоском полтавских пушек». Однако Ломоносов никогда не забывал, что и вынужденные войны ложатся тяжким бременем на плечи простого народа, принося и побежденным «плачевный стон», и победителям горе и слезы:

Воззри на плач осиротевших,
Воззри на слезы престаревших,
Воззри на кровь рабов твоих.

Поэтому, если война началась, ее нужно как можно быстрее закончить («Еще победа — и конец. Конец губительные брани!»). И всего лучше низвергнуть «брань с концов земных». И эту самую гуманную миссию Ломоносов в «Надписи 1748 года» поручает русскому народу, русским воинам:

Российска тишина пределы превосходит
И льет избыток свой в окрестные страны:
Воюет воинство твое против войны;
Оружие твое Европе мир приводит!

«Возлюбленная тишина» для Ломоносова — установление мира не только между народами, но и прекращение внутренних раздоров, пресечение наступления реакции, монолитность и сплоченность всех слоев населения в их стремлении добиваться «процветания» России. Все это непосредственно зависело, с точки зрения Ломоносова, от характера государственного правления и прежде всего от личности монарха. Здесь сказалась историческая ограниченность его политических взглядов, свойственная просветительской идеологии XVIII века в целом.

В одах Ломоносова создается образ идеального правителя, пекущегося о распространении просвещения, об успехах наук, об улучшении экономического положения и о духовном росте своих подданных. Примером, достойным всяческого подражания для очередных российских венценосцев, Ломоносов, естественно, избрал Петра I. В сознании передовых современников Ломоносова Петр I закрепился как царь-реформатор, обновитель России, а «дело Петрово» стало знаменем в борьбе за дальнейшее развитие страны. Самого же Ломоносова, кроме того, привлекали демократизм и энергичность Петра — этого «много трудившегося российского Геркулеса». Ломоносов, конечно, не упускал ни одного повода для возвеличения Петра в своих одах, объявив его «богом России» («Он бог, он бог твой был, Россия»), настойчиво внушая и терпеливо разъясняя российским самодержцам необходимость продолжить и завершить начатые Петром преоб-

«приступом» (вступлением) придать оде тональность, соответствующую ее главной теме. Так, победная «Ода на взятие Хотина» открывалась «бурным» приступом («Восторг внезапный ум гнал, Ведет на верьх горы высокой»), а ода 1747 года, посвященная прославлению мира в России, начиналась приступом «хим»: «Царей и царств земных отрада, Возлюбленная тишина».

Разнообразны средства создания Ломоносовым торжественного, высокого слога од. Возьмем, к примеру, оду 1747 г. Здесь (как и в других одах) высота слога достигается использованием славянизмов: *брыцает* (ударяет в струны), *зидатель* (строитель, основатель), *паки* (опять), *паства* (пастбище), *лик* (собрание: «доброт твоих прекрасных лик»), *зрак* (образ), *ужасный* (удивительный), *наглы* (бурные) и др. Этому служат усеченные формы прилагательных («*божественны* уки», «*небесну дщерь*»), славянские морфологические формы («одежду *нежныя* весны», «не знают *строгие* зимы»), особые орфоэпические нормы, подкрепляемые рифмой (благословны — *ободренны*), поэтическая инверсия («секирным земледельством»), восклицания, риторические вопросы, использование типичной мифологии (в оде фигурируют Минерва, Марс, Нептун), различные виды тропов.

Богата эпитетика в одах Ломоносова. Его эпитеты яркие, эмоциональные, порой метафоричны (*жаждущие* степи, *бурная* ночь, *пламенные* звуки). Многие из них были использованы последующими писателями (мысль *любовная*, оковы *тяжкие*, *трудолюбивая* пчела, радость *безмерная*, заря *багряная* и др.). Многие вошли в обычную речь (*зрелый* возраст, *скорбный* вид, *чистая* совесть, *бодрый* дух и др.). Художественному воздействию од Ломоносова способствовали также разработанный стиль (четырёхстопный ямб), стройная десятистишная строфа, яркая живопись.

Подчиненный Ломоносовым общегосударственной и общественной проблематике жанр оды, казалось бы, исключал в нем личность самого поэта. И все же (хотя и очень редко) Ломоносов вводил в оду «личные» мотивы. В оде *Елизавете Петровне* 1761 года он объявит о своем «преклонном веке» (возрасте), а в оде «На новый 1764 год» к этому добавит еще и о своем «гонимом в гроб недуге». Несомненно, личными воспоминаниями навеяно описание переживания мореплавателя в оде Петру III 1761 года:

Когда по глубине неверной
К неведомым брегам пловец
Спешит по дальности безмерной,
И не является конец,
Прилежно смотрит птиц полеты,
В воде и воздухе приметы,—
И как уж томную главу
На брег желанный полагает,
В слезах от радости лобзает
Песок и мягкую траву.

Весь же одический цикл Ломоносова представляет нам их автора неутешимым поборником просвещения и прогресса, страстным борцом за развитие национального самосознания народа.

Немногочисленные стихотворения Ломоносова других жанров тоже высокохудожественные образцы. С Ломоносова начинается наша научно-философская лирика. В ней, пожалуй, больше, чем в других произведениях, слились воедино поэт и ученый. Ломоносова волнуют вопросы мироздания, ему хочется проникнуть в самую суть явлений. Он включает смелые гипотезы, заставляет читателя следить за ходом своих рассуждений, приобщает его к познанию вселенной, нанося тем самым очередной удар по церковной мифологии.

В «Утреннем размышлении» Ломоносов выступил с гениальной догадкой о том, что солнце — это «горящий вечно Океан», что на его поверхности происходят непрерывные процессы изменения вещества («огненные валы», «вихри пламенные»). В «Вечернем размышлении» органично соединяются лирическое описание ночи и выяснение причин северного сияния. Отметим, что из того времени только ломоносовские предвидения получили научное обоснование.

В жанре «научной поэзии» Ломоносов выступил с «Письмом о пользе стекла». В нем Ломоносов как бы создает научный трактат в стихах об употреблении стекла. Примечательны здесь отступления от общего плана. В одном из них с неприкрытой симпатией изображаются крестьянские девушки («сельски нимфы»). Украшенные скромным бисером из стекла, они превосходят своей привлекательностью женщин из богатых сословий. В другом — клеймит Ломоносов европейских захватчиков, грабивших и убивавших коренных жителей Америки. Характерна для автора «Письма» своеобразная трактовка мифа о Прометее, которого «не свергла ль в пагубу наука», как это было со многими учеными, ставшими жертвами невежественных церковников.

Антиклерикальные настроения Ломоносова ярче всего выражены им в сатирическом «Гимне бороде», где он выступил против «мнений ложных», носителями которых были и раскольники, и мракобесы официальной церкви. Резкость обличения (да и некоторых выражений) этой сатиры была столь велика, что Синод добивался самой суровой расправы над ее автором.

Среди поэтического наследия Ломоносова есть глубоко лирические стихотворения. Это и некоторые из переложений псалмов, и «Стихи, сочиненные на дороге в Петергоф, когда в 1761 году ехал просить о подписании привилегии для академии, быв много раз прежде за тем же», и «Письмо к его высокородию Ивану Ивановичу Шувалову». В этом письме Ломоносов дает замечательную картину конца лета:

Прекрасны летни дни, сияя на исходе,
Богатство с красотой обильно сыплют в мир;
Надежда радостью кончается в народе;

Натура смертным всем открыла общий пир;
Созрелые плоды древа отягощают
И кажут солнечный румянец свой лучам!
И руку жадную пригостом привлекают:
Что снят своей рукой, тот слаще плод устам.

После этой пейзажной зарисовки (не часто встречающейся в поэзии классицизма) говорится о том, что и Елизавета и Шувалов оставили свои «чертоги» и отправились отдыхать «на поля». А в заключение поэт с грустью замечает о себе:

Меж стен и при огне лишь только обращаюсь;
Отрада вся, когда о лете я пишу;
О лете я пишу, а им не наслаждаюсь
И радости в одном мечтании ищу.

Два последних стихотворения не предназначались Ломоносовым к печати. Он, видно, не предполагал, что такие стихи могут вызвать интерес читателя. Но симптоматичен сам факт их создания.

Трудно переоценить роль Ломоносова в развитии русской литературы и языка. Его реформа стихосложения открыла колоссальные возможности русской поэзии, его реформирование русского литературного языка дало отечественной культуре мощное средство ее развития. Последующим поколениям русских писателей Ломоносов передал свою гражданскую лиру.

Прав был В. Г. Белинский, назвавший Ломоносова «Петром Великим русской литературы».

А. П. СУМАРОКОВ (1717—1777)

Александр Петрович Сумароков вошел в историю русской литературы не только как писатель, но и как один из основателей теоретиков русского классицизма. Ему принадлежат наиболее полно и доступно сформулированные программные произведения утверждавшегося литературного направления — эпистолы «О русском языке» и «О стихотворстве».

А. П. Сумароков родился 14(25) ноября 1717 года. Его отец Петр Панкратьевич, принадлежавший к знатному старинному роду, дослужился до чина полковника (а не генерала, как обычно указывается в биографиях поэта). В 1737 году он перешел на гражданскую службу с рангом статского советника, а в 1760 году получил чин тайного советника.

А. П. Сумароков вначале обучался дома под руководством отца («должен я за первые основания в русском языке отцу моему») и иностранных гувернеров. 30 мая 1732 года Сумароков был принят в только что учрежденный Сухопутный шляхетный кадетский корпус («рыцарскую академию», как его еще тогда называли) — первое светское учебное заведение повышенного типа, готовившее своих питомцев к военной и штатской (чиновной) службе. Преподавание в корпусе носило довольно поверхностный характер, кадетов обучали прежде всего хорошим

манерам, танцам и фехтованию, но интерес к поэзии и театру, широко распространившийся среди воспитанников «рыцарской академии», оказался полезным для будущего поэта. Кадеты участвовали в придворных празднествах (выступали в балетных дивертисментах, драматических спектаклях), подносили императрице поздравительные оды своего сочинения (вначале без имени авторов — от всей «шляхетной академии наук юношества», а затем к ним стали добавляться стихи за подписью Михаила Собакина). Известны также две поздравительные оды Анне Иоанновне «в первый день нового года 1740, от кадетского корпуса сочиненные через Александра Сумарокова», их можно считать его первым выступлением в печати.

В апреле 1740 года Сумароков был выпущен из шляхетного корпуса и назначен на должность адъютанта к вице-канцлеру графу М. Г. Головкину, а вскоре после ареста последнего стал адъютантом графа А. Г. Разумовского — фаворита новой императрицы Елизаветы Петровны. Производство Сумарокова в генеральс-адъютанты майорского ранга открыло ему доступ во дворец. В 1756 году Сумароков, уже в чине бригадира, был назначен директором только что открывшегося постоянного Российского театра. На плечи Сумарокова легли почти все заботы о театре: он был режиссером и преподавателем актерского мастерства, подбирал репертуар, занимался хозяйственными вопросами, составлял даже афиши и газетные объявления. В течение пяти лет неустанно трудился Сумароков в театре, но в результате ряда осложнений и неоднократных столкновений с К. Сиверсом, ведавшим придворной канторой, в подчинении у которого оказался театр с 1759 года, вынужден был уйти в отставку в 1761 году. С этих пор Сумароков больше нигде не служил, всецело отдав себя литературной деятельности. В 1769 году Сумароков переехал в Москву, где за редкими выездами в Петербург прожил до конца своих дней.

Личная жизнь Сумарокова сложилась неудачно. С первой женой, Иоганной Христиановной (камер-юнгферой тогда еще великой княгини Екатерины Алексеевны), Сумароков разошелся, последующий брак с крепостной девушкой Верой Прохоровной привел к скандалу и окончательному разрыву с дворянской родней. Имеются данные, что незадолго до своей смерти Сумароков женился третий раз и тоже на крепостной девице Екатерине Гавриловне. Последние годы жизни Сумароков провел в нищете, дом и все его имущество были проданы в погашение долгов. С горя Сумароков запил и совсем опустился. Когда он умер, 1(12) октября 1777 года, то, по свидетельству его племянника Павла Ивановича Сумарокова, не осталось денег даже на похороны, «его схоронили на свой счет актеры московского театра» на кладбище Донского монастыря.

Вспыльчивый и раздражительный («кто рыж, плешив, мигун, заика и картав», как сказано в одной из эпиграмм), Сумароков легко наживал себе врагов. Но в то же время он был

очень отзывчивым человеком, готовым поделиться последним попавшим в беду.

* * *

! Литературно-общественная деятельность Сумарокова — одна из заметных страниц в развитии идеологии передового русского дворянства XVIII века.

Будучи сторонником монархического правления в России Сумароков вместе с тем резко отрицательно относился к деспотическому самовластию. В одном из своих публицистических произведений («Некоторые статьи о добродетели») он заявил: «Монархическое правление, я не говорю деспотическое, есть лучшее». Идеальным правителем для Сумарокова оставался просвещенный монарх-преобразователь (каким был Петр I), борющийся с застоем в культурной жизни, с суеверием, предрассудками и невежеством. Свое отношение к деятельности Петра Сумароков вполне определенно высказал в «Слове похвально о государе Петре Великом», помещенном в журнале «Трудолюбивая пчела» (этот журнал издавал сам Сумароков в 1759 году): «До времени Петра Великого Россия не была просвещенна ясным о вещах понятием, ни полезнейшими знаниями, ни глубоким учением; разум наш утопал во мраке невежества... Вредительная тьма разума приятна была, и полезный свет тягостен казался... Возмужал Великий Петр, взошло солнце, и мрак невежества рассыпался. Обманулись невежи и упрямцы, с суевериями, возбuditелями своими, в мерзкой своей надежде...» Для верховного правителя, по Сумарокову, должно быть превыше всего благо его подданных, он неукоснительно должен соблюдать законы и не поддаваться своим страстям.

Отметим также, что монархические взгляды Сумарокова все же не помешали ему отнестись сочувственно к республиканской трагедии Вольтера «Брут» и заявить, что «Брут когда-нибудь может войти больше в моду в Париже, ибо из монархии республики делаются» («Мнение во сновидении о французских трагедиях»).

Отстаивая в первую очередь интересы своего класса, Сумароков выступал за сохранение крепостного права. На вопрос «Вольного экономического общества»: «Что полезнее для общества, — чтоб крестьянин имел в собственности землю или только движимое имение, и сколь далеко его права на то или другое имение простираются должны?» — Сумароков дал характерный ответ: «Канарейке лучше без клетки, а собаке без цепи. Однако одна улетит, а другая будет грызть людей; так одно потребно для крестьянина, а другое ради дворянина».

Как видим, убежденность Сумарокова в естественном равенстве людей сочеталась с защитой социального неравенства как одной из основ «общего благоденствия». Но при этом нельзя забывать той упорной и ожесточенной борьбы, которую вел Сумароков с злоупотреблением крепостным правом, с помещиками —

«извергами природы», сдирающими «со крестьян своих кожу», с помещиками, которые, превращая крепостных «в невинных ка-торжников», становятся «стократно вреднее разбойника отечеству».

Искренней горечью проникнута статья Сумарокова «О домостроительстве», в особенности следующие ее строки: «Увеселяюсь ли я тогда, имея доброе сердце и чистую совесть, когда мне такой изверг показывает сады свои, оранжереи, лошадей, скотину, птиц, рыбные ловли, рукоделия и прочее? Но я с такими Домостроителями не схожуся и пищи, орошенные слезами, не вкушаю. Много оставит он детям своим; но и у крестьян его есть дети. В такой обеде пища — мясо человеческое, а питье — слезы и кровь их. Пуская он то сам со своими чадами кушает».

Не сомневаясь в справедливости привилегированного положения в России «сынов отечества» (т. е. дворян), Сумароков требовал от них оправдать эти привилегии ревностным служением «обществу» («не в титле — в действии быть должен дворянином»), образованностью («а если не ясный ум барских мужиков, так я различия не вижу никакого»), гуманным отношением к крепостным («Ах! Должно ли людьми скотине обладать? Не жалко ль? Может бык людей быку продать?»).

Будучи по своим философско-эстетическим взглядам в основном рационалистом, Сумароков был не чужд и сенсуализма. Категорически заявив, что «ум здравый завсегда гнушается мечты», Сумароков в то же время мог сказать: «Трудится тот вотще, Кто разумом своим лишь разум заражает: Не стихотворец тот еще, Кто только мысль изображает, Холодную имея кровь; Но стихотворец тот, что сердце заражает И чувство изображает, Горячую имея кровь» («Недостаток воображения»).

Утверждению доктрины русского классицизма, как отмечалось, способствовали в первую очередь эпистолы Сумарокова 1748 года «О русском языке» и «О стихотворстве», ставшие манифестом этого литературного направления. Характерен их генезис.

На прямую зависимость эпистолы «О стихотворстве» от «Поэтического искусства» Буало указывалось не раз, начиная еще с Тредиаковского («его эпистола о стихотворстве русском вся Буало-Депрова»), но, вероятно, степень этой зависимости преувеличена даже и в наше время.

Выше было отмечено, что «Поэтическое искусство» Буало явилось итоговым произведением, обобщившим опыт как его предшественников-теоретиков, так и опыт его современников-писателей.

Многие из поэтов, появившихся до трактата Буало, были известны в России со второй половины XVII века: ими пользовались для составления курсов поэтики и риторики преподаватели Киевской, а затем Московской духовных академий. Эти «пиитики» носили более демократический характер сравнительно с аристократической направленностью «Поэтического искус-

ства» Буало. Лучшим из них было пособие Ф. Прокоповича, хорошо известное Ломоносову и частично им использованное при работе над «Риторикой». Сумароков был знаком с рукописью «Риторики» Ломоносова, и определенное ее влияние нашло отражение в его эпистолах, а на основе поэтической практики своего великого современника он разработал теорию оды.

Следует также учесть то обстоятельство, что эпистолы Сумарокова появились тогда, когда в самой русской литературе были уже созданы художественные образцы ряда классицистических жанров (в первую очередь оды и трагедии). Все это свидетельствует о том, что теоретическая база русского классицизма оформлялась на основе общеевропейских эстетических принципов, национальной традиции и (а не только) достижений французского классицизма в интересах именно отечественной литературы.

Связь эпистол Сумарокова с «Риторикой» Ломоносова несомненна. Например, в разделе о сложении торжественных речей «Риторики» Ломоносова сказано: «Штиль в панегирике (то же самое и в «слове». — В. Ф.), а особливо в заключении должен быть важен и великолепен, и при этом уклонен и приятен» У Сумарокова в эпистоле «О русском языке» говорится:

Слова, которые пред обществом бывают,
Хоть их пером, хотя языком предлагают,
Гораздо должны быть пышнее сложены,
И риторски б красы в них были включены,
Которые в простых словах хоть необычны,
Но к важности речей потребны и приличны...

Вслед за Ломоносовым решает Сумароков и вопрос об употреблении церковнославянских слов в русском языке. Ломоносов в «Риторике» советовал «убегать старых и неупотребительных славянских речений», непонятных народу, но в торжественных стилях сохранить те из них, которые «хотя в простых разговорах неупотребительны, однако знаменование их народу известно». У Сумарокова:

Коль «аще», «точию» обычай истребил,
Кто нудит, чтоб ты их опять в язык вводил?
А что из старины осталось неотменно,
То может быть тобой повсюду положенно.

В основу теории оды Сумароков положил практику Ломоносова-одописца, воспроизводя в основном ломоносовскую образную систему и характерные его приемы:

Гремящий в оде звук, как вихорь, слух пронзает,
Хребет Рифейских гор далеко превышает,
В ней молния делит напополам горизонт,
То верх высоких гор скрывает бурный понт...
Великий Петр свой гром с берегов Балтийских мечет,
Российский меч во всех концах вселенной блещет.
Творец таких стихов вскидает всюду взгляд,
Взлетает к небесам, свергается во ад,
И, мчась в быстроте во все края вселенны,
Врата и путь везде имеет отворенны.

Приведенные примеры не исключают общей и частной зависимости эпистол Сумарокова от трактата Буало, но указывают на определенную самостоятельность русской эстетической мысли периода формирования классицизма. Это подтверждается и другими расхождениями эпистол Сумарокова с «Поэтическим искусством» Буало. Так, перечень образцовых авторов у Сумарокова значительно шире, чем у Буало. В число «писателей великих» Сумароков включил Мильтона, Кино, Шекспира («хотя непросвещенного») и других, не считавшихся у Буало достойными подражания.

Есть некоторые несовпадения у Сумарокова с французским теоретиком в отборе и оценке ряда жанров. Характерно, что Сумароков, бегло упоминая о жанрах, еще не получивших развития в отечественной литературе (например, об эпосе), достаточно подробно говорит о ирои-комической поэме (о «смешных героических поэмах»), басне, эпистоле, о которых ничего не сказано у Буало. Значительно подробнее говорится у Сумарокова о песне, социально заостренное характеризуется жанр сатиры — этого «зеркала», которое «сто раз нужней стекла». А сонет, рондо, баллада для Сумарокова — «игранье стихотворно», «состав их хитрая в безделках суета», в то время как для Буало «поэм больших сонет ведь сто́ит совершенный».

Вместе с тем в эпистолах Сумарокова были достаточно полно отражены основные положения эстетики европейского классицизма: подражание образцовым писателям (после их перечня выдвигается требование — «последуем таким писателям великим»); соблюдение строгой регламентации жанров по содержанию и стилю:

Знай в стихотворстве ты различие родов
И, что начнешь, ищи к тому приличных слов,
Не раздражая муз худым своим успехом:
Слезам Талию, а Мельпомену смехом;

признание руководящей роли разума («Кто пишет, должен мысль прочистить наперед», «Нечаянно стихи из разума не льются»); подчинение формы содержанию («не должно, чтоб она (рифма.— В. Ф.) в плен нашу мысль брала, Но чтобы нашею невольницей была»); утверждение дидактической направленности художественной литературы («Как должен представлять творец пороки нам И как должна цвести святая добродетель»); требование правдоподобия действия и естественности изображения чувств, чтобы тронуть не только разум, но и сердце (так, например, чтобы правдиво воспроизвести любовные переживания, Сумароков советует поэту: «Коль хочешь то писать, так прежде ты влюбись!»).

В «Эпистоле о стихотворстве» Сумароков выступил сторонником равноправия всех жанров, предусмотренных поэтикой классицизма, в отличие от Ломоносова, утверждавшего ценность только «высокой» литературы:

Все хвально: драма ли, эклога или ода —
Слагай, к чему тебя влечет твоя природа...

Эту программу и осуществлял Сумароков в своем творчестве.

* * *

Первые печатные опыты Сумарокова в качестве одописца особых лавров ему не принесли (по собственному признанию поэта, «крылатый мне там конь был несколько упорен»). Он оказался вначале учеником Тредиаковского, используя для оды его «российский пентаметр» и сплошную парную женскую рифмовку («Как теперь начать Анну поздравляти, Не могу когда слов таких сыскати»). А затем очень скоро (с 1743 года) выступил в этом жанре последователем Ломоносова, взяв четырехстопный ямб и одическую строфу «российского Пиндара»:

Оставим брани и победы,
Кровавый меч принял покой,
Покойтесь, мирные соседы,
И защищайтесь рукой...

Популярность Сумарокову принесла его любовная лирика. И здесь поэт выступил подлинным новатором, сразу же найдя себе немало подражателей и последователей. Любовная лирика, появившаяся еще в петровское время, стала уже модной частью нового быта, особенно в среде светского общества. И Сумароков ответил на эту потребность много удачнее своих предшественников — безымянных поэтов первых десятилетий XVIII века и Кантемира с Тредиаковским.

Любовная лирика создавалась Сумароковым чаще всего в жанрах песни, эклоги, идиллии и элегии. В эклогах и идиллиях еще много условного и несовершенного. Условен «пейзаж» вводной части эклог, условно-схематичны сами пастухи и пастушки, поверяющие тайну своей любви. Эклоги, как правило, заканчивались кратким описанием «цитерских забав», но не флигельные зарисовки были конечной целью поэта. Это была попытка воссоздания «золотого века дней» «той пасторальной утопии, которая должна была увести и поэта и его читателей из мира прозы, мира страшных и безобразных сцен действительности, из душного, чумного города (большая часть эклог, изданных Сумароковым в 1774 году, была, по его свидетельству, написана в Москве во время чумной эпидемии 1771 года)»¹. Так, например, пастушка Эмилия в одной из эклог того же названия говорит пастуху Валерию, что в городах

Притворство — дружеством, обман — умом зовут,

Что в шуме хитрого и лъстивого народа

Преобразилась совсем у них природа,

Что кончились там золотого века дни.

Храним, Валерий, их лишь только мы одни.

¹ Берков П. Н. Жизненный и литературный путь А. П. Сумарокова. — В кн.: Сумароков А. П. Избр. произв. Л., 1957, с. 29.

Более успешными были выступления Сумарокова в жанре песен, где ему нередко удавалось выйти за рамки образно-языковой системы, определенной классицистской регламентацией. В лучших песнях поэта выражалась целая гамма человеческих переживаний — неразделенная и торжествующая любовь, тоска, разлука, ревность. Сумароков в равной степени мог выступить как от лица мужчины, так и женщины (причем в последнем случае, пожалуй, удачнее). Так, безответная любовь женщины побуждает ее с горечью произнести: «Ты ко мне, как камень, Я к тебе, как пламень». Достаточно тонко для своего времени передает Сумароков психологию полюбившей девушки и стыдливо старающейся скрыть свое чувство от «хищника» ее «вольности»:

Зреть тебя желаю, а узрев мятуся
И боюсь, чтоб взор не изменил,
При тебе смущаюсь, без тебя крушусь,
Что не знаешь, сколько ты мне мил.
Стыд из сердца выгнать страсть сию стремится,
А любовь стремится выгнать стыд.
В сей жестокой брани мой рассудок тьмится,
Сердце рвется, страждет и горит.

Сумароков смог подметить также неосознанное еще полностью ощущение зарождающейся любви «Отчего трепещет сердце, отчего пылает кровь? Иль пришло уже то время, чтобы чувствовать любовь?»). Искренней грустью наполнены стихи о разлуке двух влюбленных. («Не плачь так много, дорогая, Что разлучаюсь я с тобой. И без того, изнемогая, Едва владею я собой»).

Подлинная поэзия и истинная грусть звучат в признании женщины, разлученной со своим возлюбленным («Не грусти, мой свет! Мне грустно и самой...») и терзаемой старым ревнивым мужем:

Сокрушил злодей всю молодость мою;
Но поверь, что в мыслях крепко я стою;
Хоть бы он меня и пуще стал губить,
Я тебя, мой свет, вовек буду любить.

Противник ханжеской морали и светского лицемерия, Сумароков с неподдельным сочувствием выразил трагедию женщины, вынужденной, «к сокрытию стыда девичества», лишиться жизни еще неродившегося внебрачного «младенчика» (сонет «О существа состав, без образа смешенный...»).

Однако Сумароков, чье творчество было связано с «больными» вопросами его времени, не мог ограничиться в интимной лирике только любовной тематикой. В некоторых его стихотворениях отражены раздумья о кратковременности человеческой жизни и тленности земного существования («На суету человека», «Ода на суету мира»), страх перед смертью («Плачу и рыдаю...», «Часы»). Порой возникает образ человека одинокого и гонимого, нигде не находящего покоя и тщетно взывающего к заступничеству всевышнего (ода «Противу злодеев» — «На морских берегах я сижу...», сонет «На отчаяние» и др.).

Подобные мотивы в лирике Сумарокова не случайны. Его энергичная борьба с общественным пороком не давала желанного результата, а усиление самодержавного деспотизма и обострение классовой борьбы (все больше поднималась волна крестьянских выступлений) заставляли поэта усомниться в возможности сословной гармонии в дворянском государстве. Сумароков начинает искать некое «срединное» решение обострившихся непримиримых противоречий. Миру зла и насилия противопоставляется красота добродетели, и не столько в гражданско-государственном ее значении (как это было в его трагедиях торжественных одах или боевых сатирах), сколько в смысле требования внутреннего, морального самосовершенствования человека, умеренности его желаний, сдерживания своих страстей в соединении с разумным пользованием природными радостями жизни. В этом отношении наиболее характерной является «Ода о добродетели» из цикла «духовных стихотворений» Сумарокова, где дается предупреждение не вверять «страстям себя», не желать «другому доли Никакой, противу воли: Тако, будто бы себе» и вместе с тем не исключаются «забавы» («Строги стои ки! Не ваши Проповедуя дела, Я забав не отмечаю...»).

Весь этот лирический аккорд Сумарокова не вмещался в рамки классицистских ограничений. Здесь начинали зарождаться новые тенденции, которые получают дальнейшее свое развитие позже — в творчестве М. М. Хераскова, Державина и других готовивших (в разной мере и разных аспектах, разумеется) утверждение новых эстетических принципов.

Чтобы несколько полнее представить себе значение лирики Сумарокова в развитии русской поэзии, следует отметить еще ее жанровое разнообразие, богатство строфики и ритмики, от носительно простой, нередко близкий к разговорному языку, а также в ряде случаев тесную связь с народным творчеством (и таких песнях, например, как «В роще девки гуляли...», «О ты крепкий, крепкий Бендер-град!..», «Прости, моя любезная, мой свет, прости...» и др.).

Многое из лирики Сумарокова пришлось по вкусу демократическому читателю, о чем свидетельствует проникновение ее в рукописные сборники.

* * *

Одна из насущных задач в России 40—50-х годов XVIII века — создание национального публичного театра. Первая такая попытка при Петре I оказалась малоудачной. В последующие десятилетия после смерти Петра придворный театр оказался в руках заезжих иностранных трупп. Немецкая труппа Каролинь Нейберг и французская труппа Сериньи смогли познакомить придворного зрителя за короткий срок почти со всем лучшим зарубежным классицистским репертуаром (от пьес Корнеля Расина и Мольера до пьес Вольтера). Но нужно было в первую очередь создать свой, отечественный репертуар, так как

представления на русском языке в частных городских и «школьных» театрах все еще ограничивались показом «школьных» драм или инсценировок любовно-авантюрных повестей и романов.

Рождение новой русской драматургии связано с именем Сумарокова, превратившего сцену национального театра в трибуну пропаганды высоких нравственных и политических идеалов «просвещенной монархии». За свою творческую жизнь он написал 9 трагедий: «Хорев» (1747), «Гамлет» (1748), «Синав и Трувор» (1750), «Артистона» (1750), «Семира» (1751), «Димиза» (1758), (позже переделанная в «Ярполк и Димиза»), «Вышеслав» (1768), «Димитрий Самозванец» (1771) и «Мстислав» (1774), принесших ему подлинную славу среди современников. Недаром Н. И. Новиков сказал о нем: «Хотя первый он из россиян начал писать трагедии по всем правилам театрального искусства, но столько успел во оных, что заслужил название северного Расина».

Успех трагедий Сумарокова, впервые разыгранных кадетами в шляхетном корпусе, а затем представленных на сцене придворного театра, во многом способствовал открытию Русского публичного театра в 1756 году.

Трагедии Сумарокова выдержаны в строгих правилах поэтики классицизма.

Для Сумарокова основное содержание трагедии должно было состоять не только в представлении «плача и горести» от «Венерина гнева» (т. е. любви), но и в показе таких событий, которые могли бы, действуя на чувства, морально воспитывать зрителя («Принудить чувствовать чужие нам напасти И к добродетели направить наши страсти»). Этого можно добиться только при соблюдении трех единств: единства действия —

Не представляй двух действ к смешению мне дум,
Смотритель к одному свой устремляет ум.
Ругается, смотря, единого он страстью
И беспокоитует единого напастью;

единства времени —

Не тщишь глаза и слух различием прельстить
И бытие трех лет мне в три часа вместить:
Старайся мне в игре часы часами мерить,
Чтоб я, забывшись, возмог тебе поверить,
Что будто не игра то действие твое,
Но самое тогда случившись бытие;

единства места —

Не сделай трудности и местом мне своим,
Чтоб мне театр твой зря имеючи за Рим,
Не полететь в Москву, а из Москвы к Пекину,
Всмотрясь в Рим, я Рим так скоро не покину.

В трагедиях Сумарокова персонажи резко разделены на положительных и отрицательных; характеры статичны, и каждый из них воплощает в себе какую-либо одну страсть. Трагедии имели стройную пятиактную композицию и небольшое число действующих лиц, сюжет развивался экономно и в направлении раскрытия

За варварство злодей утратил, наконец,
Безвременно и жизнь, и скипетр, и венец.

Не менее красноречивы и автохарактеристики «героя»: «Зла фурия во мне смятенно сердце гложет. Злодейская душа спокойна быть не может»; «Я к ужасу привык, злодейством разъярен, Наполнен варварством и кровью обогрен». Димитрий тиранствует и по «страстям» и сознательно:

Перед царем должна быть истина бессловна;
Не истина, царь — я, закон — монарша власть,
А предписание закона царска страсть.
Невольник тот монарх, кто презрит те забавы,
В которых вольности препятствуют уставы...

Надругательством над своими подданными звучит приводимое заявление Самозванца:

ст 61

Блаженство завсегда народу вредно:
Богат быть должен царь, а государство бедно.
Ликуй, монарх, и все под ним подданство стоны!
Всегда способные к труду нежирный конь,
Смиримый бичом и частою ездой
И управляемый крепчайшею уздой.

Однако характерно, что Сумароков, осудив Димитрия за все его антигосударственные и антинародные злодейства, совсем не ставит ему в вину его «самозванство». Не «порода», а дела венчают монарха:

Когда бы ты не царствовал злонравно,
Димитрий ты иль нет, сие народу равно.

В этой трагедии отразились также и антиклерикальные настроения драматурга. Правда, из-за цензурных соображений Сумароков нападает на католичество.

В речах положительных героев (Ксении, Шуйского, Георгия, Пармена) проступает концепция добродетельного монарха, заботящегося о своих подданных, строго соблюдающего законность.

Миссию освободителя государства от тирана Сумароков возлагает на «народ». Однако под народом драматург скорее всего имел в виду «сынов» отечества, то есть дворянский корпус.

Сказалась сословная ограниченность Сумарокова и в том, что даже в самых патетических местах «Димитрия Самозванца» речь шла лишь о замене царя-тирана «добродетельным» монархом («Народ, сорви венец с главы творца злых мук! Спеши, исторгни скипетр из варваровых рук, Избавь от ярости себя, непобедимый И мужа украси достойна диадимой!»). Однако объективное воздействие трагедии (особенно при знакомстве с ней читателей и зрителей из демократических слоев) могло оказаться шире субъективного, классово-ограниченного замысла драматурга.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что, когда в Париже в 1800 году появился ее перевод, трагедия русского драматурга была воспринята почти как революционная пьеса.

«Димитрий Самозванец» положил начало русской политической трагедии.

Для трагедий Сумарокова как жанра, кроме отмеченных особенностей, были характерны следующие. Основными персонажами были обычно властитель и любящие друг друга герой и героиня. Властители, «тиранствуя» по разным причинам (под влиянием доносов лукавых приближенных или собственной любовной страсти), препятствовали соединению влюбленных. Трагический конфликт заключается в борьбе чувства с долгом, преимущественно гражданским долгом, но в иных случаях и кровным, семейным. Развитие действия осложняется подчас вмешательством лукавых царедворцев.

Молодой герой и молодая героиня выступают в качестве жертв. Образ героя эволюционирует от пассивного Хорева к волевому, мужественному Оскольду. Герой пассивен в тех случаях, когда он только «любовник», но, когда он движим общественным долгом, как Гамлет, мстящий за отца, или особенно Оскольд, сражавшийся за свой народ, он — герой в полном смысле слова.

Мастер любовного диалога, Сумароков был не меньшим мастером патриотической, общественной патетики.

Разнообразны в трагедиях Сумарокова и женские образы. Это или кроткие, нежные, лирические «любовницы» (Офелия), или мужественные, волевые героини (Семира). Но каждый раз перед нами женщина высоких нравственных качеств, способная на самопожертвование, прямая и чистая. Драматургом созданы и образы женщин-злодеек (такова Федима в «Артистоне»), и женщин добродетельных по натуре, но поддавшихся соблазнам (Гертруда в «Гамлете»)¹.

Кроме трагедий, Сумароковым в разное время было написано 12 комедий, драма «Пустынник» (1757), тексты опер «Цефал и Прокрис» (1755) и «Альцеста» (1758).

Комедии Сумарокова пользовались меньшим успехом, чем его трагедии, так как были чаще всего добавлением («петипьесой») к основной части спектакля. Сумароков так и не написал ни одной «высокой», пятиактной комедии в стихах (такой, как, например, «Мизантроп» Мольера), считавшейся в поэтике европейского классицизма образцовой. Из 12 комедий Сумарокова только 4 имеют по три действия, остальные — по одному. Все же в процессе становления русской национальной драматургии комедии Сумарокова сыграли свою положительную роль.

Прежде всего нужно отметить, что Сумароков считал обязательным общественно-воспитательную направленность комедии, о чем в эпистоле «О стихотворстве» сказано категорично:

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

Это значительно острее сформулировано, чем соответствующее пожелание Буало (для которого комедия должна «поучать без желчи и яда»). В своей эпистоле Сумароков не ограничивает

¹ Несколько подробнее об этом см. в кн.: *Всеволодский-Гернгросс В.* Русский театр. От истоков до середины XVIII в. М., 1957, с. 230—231.

ся рекомендацией осмеивать только определенные общечеловеческие характеры, смешные сами по себе («чудака, и мота, и леница, и фата глупого, и старого ревнивца», как это было у Буало) а требует подвергнуть осмеянию реальных общественных врагов в русской действительности:

Представь бездушного подьячего в приказе,
Судью, что не поймет, что писано в указе.
Представь мне щеголя, кто тем вздымает нос,
Что целый мыслит век о красоте волос,
Который родился, как мнит он, для амуру,
Чтоб где-нибудь к себе склонить такую ж дуру...

А если вспомнить осмеиваемых персонажей в комедиях Сумарокова, то этот перечень должен быть существенно увеличен. В эпистоле «О стихотворстве» Сумароков, вслед за Буало, с аристократическим пренебрежением высказывается о народных «игрищах» фарсах («Для знающих людей ты игрищ не пиши: Смешить безразума — дар подлая души»), но сами комедии Сумарокова во многом опирались на традиции предшествующей драматургии: из-за связи с репертуаром русского народного театра, «шутовской комедией», интермедиями, фарсовыми сценками, а также с итальянской комедией (знакомой Сумарокову по постановкам при дворе Анны Иоанновны) несомненна. Требуя, как и Буало, наличия «здорового смысла в смешном», Сумароков в то же время отказался в своих комедиях от галантности стиля («хранить изящный вкус»): язык в большинстве случаев в комедиях Сумарокова сочный, близкий к разговорному, порой просторечный и даже грубоватый, пересыпанный пословицами и поговорками. Отметим, наконец, что введение в комедии Сумарокова «подлинников» (т. е. реально существовавших лиц) и их осмеяние также шло вразрез с нормативами «Поэтического искусства» Буало — «не называть имен и прекратить наветы».

Связь комедий Сумарокова с отечественной традицией не исключала воздействия на них зарубежных комедиографов, в первую очередь Мольера и датского драматурга Гольберга, что отметили еще современники Сумарокова (например, Тредиаковский) а позднее исследователи. Наиболее сурово по этому поводу высказался Пушкин, для которого Сумароков — «слабое дитя чужих уроков». Все же не следует преувеличивать эту зависимость: ни использование некоторых сюжетных элементов или сценических положений, ни близость некоторых сумароковских персонажей к зарубежным образцам не помешали ему прежде всего осмеивать отрицательные стороны русской действительности. На тесную связь своих комедий с отечественной жизнью указал и сам драматург: «Мне прозаические комедии сочиняти, имея и теорию и практику и видя ежедневные новые в невежах глупости и заблуждения, очень легко»¹.

¹ Летописи русской литературы и древности. М., 1861, т. III, кн. 6 отд. III, с. 84.

Комедии Сумарокова принято делить на три группы, в соответствии с временем их создания и характерными особенностями. В первую группу должны быть включены комедии 1750 года: «Тресотиниус», «Ссора мужа с женой» (позже переименованная в «Пустую ссору»), «Чудовищи» первоначальное название «Третий суд»). Это комедии памфлетного характера, со слабо разработанным сюжетом. В них действующие лица раскрывают свой характер преимущественно в диалогах.

Наиболее ярким примером памфлетной комедии Сумарокова является «Тресотиниус». В ней драматург зло осмеял своего литературного противника Тредиаковского. Сумароков использовал созвучие фамилии «подлинника» и его сценического двойника и ввел ряд деталей, недвусмысленно намекавших на Тредиаковского. Так, уже в первом явлении Клариса объявляет своему отцу Оронту, что лучше ей «век быть в девках, нежели за Тресотиниусом», и берет под сомнение его ученость: «Хотя он и клянется, что он человек ученый, однако в этом никто ему не верит». На это Оронт восклицает: «Безумная, он знает по-арабски, по-сирски, по-халдейски, да диво не знает ли он еще по-китайски, и на всех этих языках стихи пишет, как на русском языке» (переводческая деятельность Тредиаковского к этому времени была достаточно известна). Сумароков наделяет речь Тресотиниуса характерными для Тредиаковского оборотами: «прекрасная красота», «приятная приятность», «преобидных мне обид». Собираясь прочитать Кларисе стихи своего сочинения, Тресотиниус говорит: «Песенка сочинена очюнь, очюнь, подлинно говорю, что очюнь хорошо», что тоже напоминает речи Тредиаковского. А чтобы в этом плане уже никаких сомнений не оставалось, к приведенным только что словам Тресотиниус добавляет: «да еще и хорическими, сударыня, стопами» (хорей был излюбленным размером Тредиаковского). Сама песенка Тресотиниуса оказывается удачной пародией на стихи Тредиаковского:

Красоту на вашу смотря, распалился я, ей-ей!
Ах, изволь меня избавить ты от страсти тем моей..
Бровь твою меня пронзила, голос кровь мою зажег,
Мучишь ты меня, Климена, и стрелою сшибла с ног.
Видеть мне тебя есть драго,
О богиня всей любви!
Только то мне есть не благо,
Что живешь в моей крови...

И все же в первой комедии Сумароков не ограничился лишь осмеянием своего личного противника. Драматург осмеял здесь и схоластическую науку. Совершенно бесполезным был представлен зрителям спор двух ученых педантов, Тресотиниуса и Бобемиуса, о «литере твердо» (о букве т)—«которое твердо правильное, о трех ногах или обо одной ноге».

Выступил Сумароков и против «славенщизны». Третий педант Ксаксоксимениус употребляет как раз те обветшалые славянизмы, против которых выступил драматург в своей эпистоле «О русском языке». Среди других персонажей этой комедии следует от-

метить хвастливого офицера Брамарбаса, отъявленного тру
Брамарбас тоже претендует на руку Кларисы. Он быстро про
няет одного из своих «соперников» — еще более трусливого, ч
он сам, Тресотиниуса.

Не уверенный в склонности к себе Кларисы и в поддержке
стороны ее отца Оронта, Брамарбас пытается прибегнуть к обхо
ному маневру. Он хочет заручиться поддержкой в своем сват
стве слуги Кимара, обещая за помощь произвести его в капрал
Однако наделенный житейской мудростью, Кимар совсем не
бирался стать военным: ему, по его словам, хочется еще пожи
по крайней мере, лет тридцать. В обращении Брамарбаса к К
рисе в какой-то степени предвосхищается речь Бригадира в сце
его ухаживания за Советницей из комедии Фонвизина: «Мы л
бим так, — говорит Брамарбас, — как наша должность велит
по-солдатски. Идем напрямиком. Однако я думаю, что мне ле
крепость взять и победить армию, нежели победить и взять сер
ваше» (явление X).

Неприязнь Сумарокова к «крапивному семени» недвусмысл
но отразилась в характеристике «приказной души» — подьяче
Так, когда подьячий начинает попрошайничать («А не имеет
ли для нашего брата у вашего милосердия в остатках; ...а у ме
жена родила, так как же и нас посещают патроны»), Сумаро
устами Брамарбаса замечает: «...когда вы рождаетесь, то ра
ваться нечему». Но подьячий выведен далеко не жалкой фигур
Сумароков хорошо знал силу и возможности «ябедников», си
собных на любую кляузу и подлог. Поэтому его подьячий быст
переходит от просьб к угрозам («...я буду на вас бить челом, и
ты мне заплатишь бесчестьем»), отчетливо представляя себе, ч
является надежным оружием в руках ему подобных («Это не
хоть и не так остро, однако иногда колет сильнее шпаги»). Да
развязка комедии оказалась в полной зависимости от подьяче
в брачном контракте он совершил подлог, вписав в него вме
имени Тресотиниуса имя Доронта — «любовника» (возлюбленной
Кларисы.

Из других комедий этой группы следует отметить «Ссору
жа с женой», где сатирически представлены галломанствующ
щеголи и щеголихи, антипатриотичность которых стала уже
малым социальным злом. Значение этой комедии возрастает е
и потому, что в ней впервые делается попытка изобразить
сцене молодого невежественного деревенского дворянина (перв
подступы к образу фонвизинского Митрофана). Содержание ко
дии довольно несложно. У Деламиды, дочери Оронта и Салми
два жениха — петиметр Дюлиж и простак Фатюй. Оронт держ
сторону Фатюя, а Салмина — Дюлижа. На этой почве у Салми
с Оронтом происходит ссора, причем, по признанию Оронта, С
мина его «убила (т. е. побила. — В. Ф.), да еще велела прине
розог, да как малого ребенка сечь его хотела». Далее идет сме
ная фарсовая сценка, когда Салмина с «драничкой» (с тони
палкой) наступает на Оронта, не стесняясь при этом в выб

слов в адрес своего супруга («Не станешь ли ты, свинья, впредь бегать от меня?»), а погнавшись за ним, падает на пол.

Используя приемы внешней развлекательности, Сумароков вместе с тем включает в комедию эпизоды более значительного содержания. Он одним из первых в русской литературе осмеивает макаронический жаргон петиметров, показывает их внутреннюю пустоту и полную общественную бесполезность. Так, петиметерка Дюфиза «делает прожект», по которому следует «ввести в моду, чтобы дамы, как кавалеры, кошельки носили», «чтобы только в одном ухе серьга была», «чтоб одна щека была нарумянена, а другая нет», «чтобы одна половина головы была напудрена, а другая нет», «чтоб «сударь» и «сударыня» не говорить, а говорить бы «monsieur» и «madame». Еще глубже, пожалуй, разоблачается антинародная сущность петиметра Дюлижа. Он «оскорбляется» тем, что Фатюй называет его русским человеком («Ежели ты мне эдак вперед скажешь, так я тебе конец шпаги покажу»). Очень своеобразно, мягко говоря, понимает Дюлиж народную пользу. Уличив Фатюю в неумении завиваться по-модному, рассерженный Дюлиж восклицает: «На что эдакие люди рождаются, *какая от них народу польза* (выделено мною. — В. Ф.)? Не умеют ни одеться, ни молвить, как должно галантому, ни шпаги пониже спустить, ни о дамских говорить уборах, да думают еще, что это и не надобно». «Новомонирное» щегольство и низкопоклонство, как показывает Сумароков, — явление и антинациональное, и аморальное. Так, Деламида заявляет: «Любить мужа, ха! ха! ха! это посадской бабе прилично!»

Еще резче обличается петиметр-галломан (по имени тоже Дюлиж) в комедии «Чудовищи». От «чудовищности» Дюлижа, заявившего: «Для чего я родился русским? О натура! Не стыдно ль тебе, что ты, произведя меня прямым человеком, произвела меня от русского отца?» — прямая дорога к Иванушке из «Бригадира» Фонвизина.

Ко второй группе комедий Сумарокова относятся «Опекун» (1764—1765), «Лихоимец» (не позднее 1768), «Приданое обманом» (1769)¹, «Ядовитый» (1769)². Сохраняя памфлетный характер этих комедий, автор добивается в них все же большей многогранности и типизации в создании главных действующих лиц. Это в первую очередь относится к основным персонажам своеобразной трилогии о скупом: Чужехвату («Опекун»), Кашею («Лихоимец») и Салидару («Приданое обманом») ³. Им всем вместе со скупостью свойственны ханжество, невежество и озлобленность. Эти комедии принято считать «комедиями характеров»; в них заметно увеличивается бытовой элемент, появляются «черты критики го-

¹ Существует текст «Приданого обманом» 1756 г. См.: Берков П. Н. А. П. Сумароков. Л.—М., 1949, с. 75.

² Хронологически к этой группе относят комедию «Три брата — совместники», являющуюся переводом-переделкой комедии Лафонтена «Три брата Лизимоны».

³ В этих комедиях осмеивается шурин Сумарокова — А. И. Бутурлин.

сударственных порядков тогдашней России»¹ (прежде всего ро- товщичества, а также несправедливости, строгости цензуры и др. Определенные достижения Сумарокова в этой группе комедий бы- ли связаны с начавшейся борьбой в литературно-театральных кругах за создание национального комедийного репертуара, при- ведшей к появлению фонвизинского «Бригадира».

Влияние «Бригадира» Фонвизина заметно ощущают на послед- них комедиях Сумарокова, в особенности на лучшей из них — «Рогоносце по воображению» (1772)², по праву считавшейся бы- товой комедией. Вот краткое ее содержание. К захолустным про- винциальным дворянам Викулу и Хавронье приезжает граф Кас- андр, оказавший Хавронье в Москве услугу. Викул приревновал свою шестидесятилетнюю жену к графу и «разбил бабу ни дай не вынеси зашто». Однако вскоре выясняется, что Касандр собира- ется жениться на бедной дворянке Флоризе, живущей в доме Хавроньи и Викула, и подозрения Викула в неверности Хавроньи рассеиваются. В эту незамысловатую сюжетную схему Сумароков сумел вложить живые красочные картины быта невежественных мелкопоместных дворян. Особенно удался Сумарокову образ Хав- роньи, чей кругозор и род занятий достаточно полно охарактери- зован в реплике дворецкого: «Бову, Еруслана вдоль и поперек знает, а жать такая мастерица... да и в домашнем-то быту: и ка- пушту солит сама, и кур щупает, и свиней кормит». Простодушие и откровенность Хавроньи порой переходят границы приличия. Так, графу Касандру она доверительно сообщает: «А я выпил: за здоровье вашего высокоосиетельства чашечку кофию; да штот: на животе ворчит, да полно это ото со вчерашнева вечера: я поела жареной платвы и подлещиков, да ботвиньи обожралася, я пуще всего от гороху это, а горох был самый легкой; и на тарелочке тертой мне подали; да и масло к нему было ореховое; а не какое другое».

С большим мастерством воспроизводит Сумароков язык своих главных «героев» — грубоватый, просторечный, меткий, порой пси- хологически мотивированный (связан с резкими переходами в на- строении говорящих).

Так, в моменты затишья Викул называет Хавронью «моим со- кровинцем», «алмазным камешком», а она его «сильным могучим богатырем»; во время их частых ссор Хавронья именуется «на- возной кучей», «дурищей», а Викул — «дурачищей». В большом количестве встречаем мы в «Рогоносце по воображению» посло- вицы и поговорки. Вот далеко не полный их перечень: «Для ми- лого дружка и серюшка из ушка»; «Не красна изба углами, я красна пирогами»; «Конь о четырех ногах, а и тот спотыкается»; «С сильным не борись, а с богатым не тяжись»; «Кто старое по- мянет — тому глаз вон».

¹ Берков П. Н. А. П. Сумароков. Л.— М., 1949, с. 82—88.

² К этой группе принадлежат еще две комедии: «Мать — совместница дочери» и «Вздорщница».

В последних комедиях Сумароков проявляет неприкрытый интерес к положению крепостных крестьян. В «Рогоносце по воображению» Хавронья оказывается прижимистой крепостницей. На вопрос графа Касандра: «Заживны ли крестьяне ваши?»— дворецкий отвечает: «Почти все по миру ходят... Боярыня наша праздности не жалуется, а ежечасно крестьян к труду принуждать изволят... собирая деньги, белую денежку на черный день берегут».

В этом плане примечателен и диалог в комедии «Вздорщица» между помещицей Бурдой и слугой Розмарином:

Бурда. Да лошадей-то и без вины стегают.

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

Бурда. Да вить между неблагороднова-то человека и лошади и разности-то не много.

Розмарин. Мы, сударыня, ни воропегими, ни гнедопегими никогда не рождаемся: да все такими же шерстями, какими и вы, и сена не ядим.

Бурда. Как то ни есть: да вы не дворяня.

Розмарин. Не дворяня, не дворяня! Будто дворянское-то имя и первое на свете достоинство! Будто его великое тогда титул, когда я лицом ко ставцу сесть не умею.

Бурда. Да ты посмотри различие и осанки нашей...

Розмарин. Индейский петух и вас осанистее; да вить не говорить же о нем: его превосходительство.

Отметим, наконец, еще одну существенную особенность комедий Сумарокова: в них, как правило, слуги оказываются морально выше, умнее, находчивее, энергичнее, чем их господа. Объекты сатирического осмеяния в комедиях, попытки индивидуализации речи их персонажей, создание в лучших из них (в первую очередь в «Рогоносце по воображению») колоритных сцен из быта помещного дворянства позволяют видеть в Сумарокове одного из предшественников Д. И. Фонвизина.

* * *

❗ Сатирико-обличительная направленность творчества Сумарокова наиболее ярко проявилась в таких сатирических жанрах, как стихотворные сатиры, сатирические хоры, басни, эпиграммы, пародии. ❗

❗ Наибольшей популярностью из его произведений у современников Сумарокова пользовались басни (притчи, как их еще называли в то время). ❗ Сумароков охотно писал в этом жанре в течение почти всей своей творческой жизни (им написано около 400 басен) и выступил здесь подлинным новатором! Он сумел придать басням характер живых, порой драматических сценок, наполнил их злободневным содержанием, выступил в них против многих общественных пороков и людских недостатков! Большой социальной заостренностью отличаются, например, такие басни, как «Безногий солдат» и «Терпение». В первой из них Сумароков утверждает, что только трудовому люду свойственны сочувствие и сострадание к обездоленным. Солдат, «которому в войне отшибли ноги», поки-

дает монастырь, где с ним строго обходились, и отправляе просить милостыню. Но ни дворянин, игравший в шахматы, «набожная» купчиха ничего не подали ему. И только работн который целый день копал на огороде гряды, «встретившись счастному сему, Что выработал он, все отдал то ему». Бас «Терпение» направлена против жестоких и жадных помещик моривших голодом своих крепостных.

Ряд басен явился откликом на политические события. Так басне «Война Орлов» описано соперничество братьев Орлов в борьбе за место екатерининского фаворита. Концовка бас «Мид» («Хотя хвала о ком неправо и ворчит, История о нем и закричит»), как полагают исследователи, направлена против Е. Е. Ериной. Осмеивал в баснях Сумароков и своих литературн противников: Тредиаковского («Жуки и Пчелы», «Сова и рмач»), Ломоносова («Обезьяна-стихотворец», «Осел во льви коже»), М. Д. Чулкова («Парисов суд») и др. Немало басен с священо осмеянию взяточничества приказных, жульничества купщиков, мотовства и низкопоклонства дворян. В некотор баснях Сумарокову удалось зарисовать живописные, колоритн картины из народной, деревенской жизни («Два прохожие», «Д ревенские бабы»).

По справедливому наблюдению Н. Л. Степанова, басни (марокова — «это не рационалистически ясный и закономерный м классицизма, а живой, грубовато-правдоподобный быт, гротес напоминающий присказки и прибаутки»¹. Простой разговорны с включением просторечных слов язык и метрика (разностопн ямб) басен, афористичное звучание их концовок были значител ным достижением Сумарокова по сравнению с его предшественн ками в этом жанре: Кантемиром, Тредиаковским, Ломоносовы «Сокровищем российского Парнаса» назвал басни Сумароко Н. И. Новиков.

Именно Сумарокова следует считать родоначальником стихо ворного басенного жанра, ставшего одним из популярнейших XVIII века, что, несомненно, во многом подготовило басенн творчество И. А. Крылова.

Наибольшим достижением сатирического творчества Сумар кова следует признать его «Хор ко превратному свету». Почти в социальные языы современной Сумарокову русской действител ности подверглись обличению в этом хоре. Синица, прилетевш «из-за полночного моря, из-за холодного океана», рассказывает какие существуют порядки в заморской стране. И все, что с этом узнает читатель, оказывается полнейшим контрастом пол жения дел в Российском государстве:

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

¹ Степанов Н. Л. Русская басня XVIII и XIX вв. — В кн.: Русская басн Л., 1948, с. XXIII (Б-ка поэта. Большая серия).

Лучше работающий там крестьянин,
Нежели господин туняец.

Так обличается злоупотребление крепостным правом в России. Люди «за морем» преисполнены чувства гражданского долга («Все люди за морем трудятся, Все там отечеству служат»), глубокого уважения к родному языку и национальным обычаям. Там «только в презреньи те невежи»,

Кои свой язык уничтожают,
Кои, долго странствуя по свету,
Чужестранным воздухом некстати
Головы пустые набивая,
Пузыри надутые вывозят.

Чиновники там честные («сахар подьячий покупает»), «в подядах не крадут», «откупы за морем не в моде». Наука там — лучшее достоинство. Учатся там и «девки». Плохих стихов поэты не пишут. «За морем не любятся за деньги... Пьяные по улицам не ходят, И людей на улицах не режут».

Этот хор замечателен также и своей почти народной формой. И это не случайно. Он был написан для исполнения на маскараде «Торжествующая Миневра» в связи с коронацией в Москве Екатерины II в 1763 году. По улицам города должны были проходить участники маскарада с пением песен, хоров. «Хор ко превратному свету», таким образом, был адресован не только дворянству, но и широкому демократическому зрителю-слушателю.

Писатель-просветитель, поэт-сатирик, всю жизнь боровшийся с общественным злом и людской несправедливостью («Доколе дряхлостью иль смертью не увяну, Против порока я писать не перестану!»), пользовавшийся заслуженным уважением Н. И. Новикова и А. Н. Радищева, Сумароков в истории русской литературы XVIII века занимает видное место. Позже многие русские писатели отказывали Сумарокову в литературном таланте, но все же прав был Белинский, заявивший, что «Сумароков имел у своих современников огромный успех, а без дарования, воля ваша, нельзя иметь никакого успеха ни в какое время»¹.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956, т. X, с. 124.



В 1760—1770-е годы в России внутри феодально-крепостнической системы начинают заметно увеличиваться элементы капиталистических отношений. Рост торговли и промышленности повлеч за собой еще большую эксплуатацию крепостных — и помещичьих и приписанных к частным и государственным предприятиям. «Понимая, что без крепостных не может существовать государство, согласно божеским и всенародно установленным законам, требует, чтобы никто не выступал из пределов своего звания и должности, то и намерены мы помещиков при их имениях нерушимо сохранить, а крестьян в должном повиновении содержать», — заявляет она в манифесте от 3 июля 1762 г. Вслед за этим следуют указы, с одной стороны, о праве помещиков без суда и следствия отправлять крепостных на каторжные работы (1765), с другой — о запрещении крестьянам подавать жалобы на своих господ (1767). Народное недовольство растет, количество крестьянских волнений все увеличивается. Крестьянская война под руководством Пугачева (1773—1775) потрясла феодальный мир России.

В это же время русское просветительство вступает в свой и более радикальный период развития, который принято называть эпохой русского Просвещения.

Коренным вопросом становится вопрос о положении крепостного крестьянства, об определении отношений между помещиками и крестьянами.

Ввиду слабости русской буржуазии, ведущее место в русском Просвещении заняло передовое дворянство.

В такой напряженной, предгрозовой обстановке правительница Екатерина II понимала, что ограничиться только репрессивными мерами нельзя. Началось лавирование и «либеральное» игривание, которые должны были показать, что на престоле сидит «просвещенная» императрица.

В 1767 году была созвана Комиссия по составлению новых законов. Подавляющее число депутатов было от дворянства, и другие сословия (исключая только помещичьих крепостных крестьян, т. е. большинство тогдашнего населения России) избирали своих представителей в Комиссию. Хотя с юридической точки зрения результат работы Комиссии оказался нулевым (какого нового свода законов составлено не было), она показала

что общественное мнение русского общества созрело и во многом носит оппозиционный характер по отношению к правительственному курсу, а состоявшиеся дебаты по вопросу о положении крепостных крестьян и прав помещиков на них свидетельствовали о том, что в числе депутатов было немало искренних защитников угнетенного крестьянства.

Так, Григорий Коробьин, представлявший козловское дворянство, заявил: «Как известно, что земледельцы есть душа обществу, следовательно, когда в изнурении бывает душа общества, тогда и самое общество слабеет: итак, от изнеможения души общества недействительными через то самое остаются и члены общества: т. е., разоряя крестьян, разоряются и все прочие в государстве». Неограниченная власть помещиков над крестьянами и их собственностью, по Коробьину,—зло, «и для того всячески трудиться должно разрушить сие начало».

Под предлогом начавшейся войны с Турцией Комиссия в декабре 1768 года была распущена и вновь никогда не собиралась, но ее деятельность сыграла заметную роль в развитии русской общественной мысли, тем более что на заседаниях в качестве секретарей присутствовали будущие писатели — Н. И. Новиков, М. И. Попов, А. А. Аблесимов, Г. Р. Державин; обсуждение крестьянского вопроса из залов заседания было перенесено на страницы сатирических журналов Н. И. Новикова.

Пристальное внимание передовых писателей к социальным порокам российской действительности ведет за собой расцвет сатиры — «живой струи всей русской литературы» (Белинский). Активизируется процесс демократизации художественной литературы и читательской среды. Все более заметную роль начинают играть в литературе «третьесословные» писатели, выступавшие против эстетики классицизма. Развитие прозаических жанров и усиление реалистических тенденций расшатывали фундамент классицизма.

Другие писатели ищут выход из создавшихся обстоятельств вне сферы социальной деятельности. В их творчестве появляются признаки будущего литературного направления — сентиментализма, ранние романтические веяния. Резкое деление писателей на два лагеря (на тех, кто активизировался в обличении конкретных общественных пороков, и на тех, кто предпочел уйти от обострившейся социальной борьбы в мир личных переживаний) произвести нелегко: в их творческой практике обе эти ведущие тенденции нередко сочетались.

Развитие русской литературы, естественно, не может быть ограничено лишь формированием, эволюцией, взаимодействием, борьбой и сменой классицизма сентиментализмом. Интенсивность процесса демократизации русской литературы XVIII века, связанной с этапами развития русского просветительства, раскрывается в большей мере в явлениях, закладывавших фундамент для других идейно-эстетических систем, и в первую очередь для реализма. Именно на этом пути (особенно начиная с 60-х годов XVIII века)

русскую литературу ожидали большие и малые эстетические открытия и находки.

Сложным и все еще спорным является вопрос о том, какие еще (кроме классицизма и сентиментализма) литературные направления оформились в XVIII веке. Быть может, прав был П. Н. Берков, когда писал:

«Литературно-стилистическое выражение четвертого периода — эпохи русского Просвещения — суммарно можно было бы назвать «постклассицизмом»: здесь мы встречаем и элементы сентиментализма в классицизме, и перерастание классицизма в реализм, и черты преромантизма. Было бы, однако, ошибкой прямолинейно называть это многообразие стилистических исканий каким-либо одним термином, например сентиментализмом, реализмом или преромантизмом. Это сильно обеднило бы наше представление о художественной, эстетической жизни последней трети XVIII в.»¹. (Дело здесь, конечно, не в термине «постклассицизм», а в правомерности постановки самого вопроса.)

В процессе дальнейшей демократизации литературы участвовали и писатели-классицисты. Здесь уместно вспомнить совет (или требование) Сумарокова о необходимости разрабатывать всю жанровую систему классицизма — и высокие и низкие жанры. Причем жанры высокие и низкие (составляя единую систему) были противопоставлены друг другу и по объекту изображения, и по стилистическому оформлению. В конечном итоге это диалектическое единство привело к исчезновению классицизма, но оно же обеспечило ему сравнительно продолжительную жизнь. Жанры высокие требовали героизации, абстрагирования характера и его идеализации. Истинным героем трагедии и оды классицизма был «человек, героически отказавшийся от самого себя во имя идеала государства»². Но эта идеализация не дает оснований считать, что трагедия и ода были оторваны от действительных интересов читателей. В трагедии велся нелицеприятный разговор о том, каким должен быть монарх и его приближенные, каковы должны быть взаимные обязанности правителя и подданных. В одах тоже, хотя и в комплементарной форме, велось поучение монархов, проводилась прямая защита просвещения, намечалась обширная программа общественного благоустройства (прежде всего в одах Ломоносова). К тому же в трагедиях достаточно удачно дан психологический анализ человеческих чувств (особенно чувства любви), борьбы страстей с разумным началом, чувством-долга. Не случайно много лет спустя С. Н. Глинка вспомнил «голос душевный» в трагедиях Сумарокова³.

¹ Берков П. Н. Основные вопросы изучения русского просветительства. — В сб.: Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.—Л., 1961, с. 26.

² Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 85.

³ Глинка С. Очерки жизни и избр. соч. А. П. Сумарокова. СПб., 1841, ч. I, с. 21—22.

Конечно, в высоких жанрах классицизма находили свое отражение идеи, порожденные окружающей действительностью, а не окружающий мир в «форме самой действительности».

Низкие жанры непосредственно обращались к эмпирической действительности. А если учесть, что низкие жанры в значительной мере были сатирическими, то прежде всего в них литература классицизма сближалась с действительностью.

Развитие сатирического направления в эти годы сопровождалось появлением пародийных жанров в поэзии. Здесь прежде всего надо отметить творчество В. И. Майкова (1728—1778). Как и на большинство писателей этого времени, на Майкова оказало большое влияние участие в работе Комиссии по составлению нового уложения. Вскоре после этого, в обстановке общественного подъема, он принимает участие в «Трутне» Новикова, выступая вместе с ним против «Всякой всячины» Екатерины. В 1766—1767 годы он опубликовал свои «Нравоучительные басни и сказки» в двух частях. В них он осмеивает лихоимство подьячих, невежество суеверов, кичливость дворян. Не сомневаясь в нецелесообразности сословного неравенства (басня «Общество»), он все же дал возможность однажды одному из слуг, отпущенных барином на волю на тонущем корабле, горько посетовать: «Пожаловал ты нам свободу, только поздно». Известность пришла к поэту в связи с созданием им ирон-комических поэм. Еще в эпистоле «О стихотворстве» Сумароковым были узаконены два вида этого жанра:

Еще есть склад смешных геройских поэм,
И нечто помянуть хочу я и о нем:
Он в подлу женщину Дидону превращает
Или нам бурлака Энеем представляет,
Являя рыцарями буянов, забияк.
Итак, таких поэм шутливых склад двояк...

Первая шутливая поэма Майкова «Игрок ломбера» (1763) относится ко второму «складу»: о неудачном исходе картежной игры молодого дворянина Леандра рассказывается высоким стилем.

Во второй поэме — «Елисей, или Раздраженный Вакх» (1771) — Майков нарушает правила классицизма, смешивая в одном произведении оба «склада», но в основном пользуется низким стилем.

Новаторство «Елисея» заключалось и в новом понимании комического. Комическое — не только смешное, нарочитое несоответствие формы содержанию, но прежде всего — сами смешные ситуации и поступки героев. Комизм ситуаций и положений в поэме Майкова был сочувственно отмечен Пушкиным в письме к Бестужеву в 1823 году: «Елисей истинно смешон. Ничего не знаю забавнее обращения поэта к порткам:

Я мню и о тебе, исподняя одежда,
Что и тебе спастись худа была надежда!..»

«Уморительным» нашел великий поэт разговор Зевеса с Меркурием и «весь образ седалища», напечатанный в песне после падения героя.

Шутливая поэма Майкова была не лишена политической остроты: в ней не только осмеиваются жадные откупщики, низкопоклонники, подьячие, но и частично пародируется «Энеида» Вергилия, переложенная В. П. Петровым для прославления Екатерины под видом мудрой Дидоны. Петров умолчал об эпизоде бегства Энея от Дидоны. Но как раз об этом рассказывает Майков, только вместо целомудренной Дидоны фигурирует любвеобильная начальница Калинкинского дома для распутных девиц, а роль Энея отведена Елисею. Обличение подьячих, откупщика, осмеяние галломании ставит поэму Майкова в один ряд с сатирическими журналами 1769 года. Высокого обличительного пафоса достигает Майков в описании полицейской тюрьмы:

...Там зрелися везде томление и слезы,
И были там на всех колодки и железы;
Там нужных не было для жителей потреб,
Вода их питье, а пища только хлеб,
Не черновидные стояли тамо ложи,
Висели по стенам циновки и рогожи,
Раздранны рубища — всегдашний их наряд,
И обоняние — единый только смрад...

Поэму Майкова отличает также ее связь с древней русской литературой и устным народным творчеством (с сюжетом жарт о лукавых женах, с мотивами повести о Фроле Скобееве и др.; с былинным стилем в описании кулачного боя, с народной песней в описании одежды Вакха, в использовании из народных сказок образа шапки-невидимки, пословичного фонда — «а утро вечера всегда помудреннее» и т. п.).

Особенно важно отметить демократизацию героя, других действующих лиц и языка поэмы. На классицистический Парнас «взошел» ямщик Елисей, пьяница и забияка, стилистический регламент классицизма не только был нарушен, но и начинал разрушаться.

Примечательны жизненные перипетии, выпавшие на долю жены Елисея. Лишившись поддержки мужа, выгнанная из дома его брата, она отправилась в столицу, где ее постигла участь, сходная с судьбой Мартоны из романа Чулкова «Пригожая повариха» (1770): она тоже оказалась вынужденной продавать свои прелести. Правдивость такой ситуации, подтвержденной двумя писателями почти одновременно, не может вызывать сомнений. То, что содержанием поэмы Майкова была простонародная жизнь, отметил в начале XIX века А. А. Шаховской. Отдав должное дарованию поэта, его прекраснейшим стихам, он осудил его за «буйственные действия его героев», за описание «само простонародных происшествий», за несоблюдение «благопристойной шутливости».

В поэме Майков допускает сочетание разнородных лексических пластов — от высоких славянизмов до просторечья и диалектизмов. Вот отрывок из описания рукопашного побоища:

...Иной противника дубиною огрел,
Другой поверг врага, запяв через колено,
И держит над спиной взнесенное полено,

Но вдруг, повержен быв дубиной, сам лежит
И победителя по-матерны пушит...
Лишь только под живот кто даст кому тычка,
Ан вдруг бородушки не станет ни клочка,
И в ней распишется рука другого вскоре.

Совершает Майков и самый тяжкий грех против теории «трех штилей», ставя рядом «высокие» и «низкие» «речения» («А ныне паки я гудочек мой приемлю»).

Поэма Майкова заслужила высокую оценку Пушкина («Елисей истинно смешон»), отдавшего ей предпочтение перед своей «Гавриилиадой». Вспомнил Пушкин о «Елисее» и тогда, когда работал над «Евгением Онегиным».

После Пугачевского восстания, напуганный его размахом, Майков отказывается от оппозиции Екатерине II и включается в нестройный хор «певцов», идиллически изображавших взаимоотношения помещиков с крестьянами. В его комической опере «Деревенский праздник, или Увенчанная добродетель» (1777) крестьяне поют:

...Дав оброк с нас положенный,
В жизни мы живем блаженной
За господской головой.

* * *

Еще в большей степени процесс демократизации охватил творчество тех писателей, чьи эстетические установки в той или иной степени были направлены против художественных принципов классицизма.

В жанровом отношении борьба с ограничительными канонами классицизма повелась в прозе и драматургии (в жанрах повести, романа, комической оперы, «слезной» драмы). В литературный процесс начинают включаться «третьесословные», «мелкотравчатые» (как сам себя называл Чулков) писатели. Вместе с ними в литературу приходит новый герой — человек из демократических слоев общества, изображаемый со всей серьезностью и сочувствием.

В этом плане характерной фигурой является М. Д. Чулков (ок. 1743—1792). Он учился в гимназии для разночинцев при Московском университете, был актером, придворным лакеем, издателем журналов, с 1772 года — чиновником. Он подчеркнуто афиширует свое недворянское происхождение и материальную скудость («Дому я не имею, хозяином не слывал от рождения и, может быть, до самой смерти не буду иметь сего названия»).

В «Стихах на Семик» Чулковым, хотя и в шутливой форме, произведена переоценка ценностей классицизма. По его «тарифу» самым дешевым жанром оказывается ода, да и остальные жанры недорого стоят:

Копейка мадригал, с полушкой эпиграмма,
Три денежки рондо, а пять копеек драма,
Елегия алтын, пять денежек сонет,
Идиллия хоть грош, полушка за билет,
Дешевле всех стихов спускаю с рук я оды.

В качестве прозаика Чулков начал свою деятельность выпуском «Пересмешника, или Славенских сказок» (1766—1768), близкого к авантюрно-волшебной рукописной повести XVII—начала XVIII века. В этом направлении он был поддержан М. И. Поповым и позже В. А. Лёвшиным¹. Принято считать, что эти писатели, в отличие от своих предшественников, начали проявлять сознательный интерес к народности в литературе². Примечательно также то, что Чулков опирается на жанр занимательных, приключенческих романов, отвергнутых поэтикой классицизма.

В «Пересмешник», наряду с развлекательными новеллами, фантастическими рассказами с идеализацией славянской старины, с собранием «слов и речей», включены и жанровые образования типа плутовского романа («Сказка о рождении тафтяной мушки»), реально-бытовые повестушки.

На крестьянскую тему, ставшую одной из центральных в русской литературе с конца 60-х годов, автор откликнулся в пятой части «Пересмешника», вышедшей в 1789 году, повестью «Горькая участь». В этой же части были помещены сатирические повести «Прянишная монета» и «Драгоценная шука».

В «Горькой участи» резко противопоставлены объявленная писателем в начале повести ценность крестьянства для отечества и судьба конкретного крепостного крестьянина Сыся Фофанова сына Дурносопова. Для Чулкова «крестьянин, пахарь, земледелец, все сии три названия, по преданию древних писателей, в чем и новейшие согласны, означают главного отечеству питателя во время мирное, а в военное крепкого защитника и утверждают, что государство без земледельца обойтись так, как человек без головы жить, не может». На долю такого «главного отечеству питателя» и «крепкого защитника» выпали голодное детство («воспитан хлебом и водою»), тяжелая работа до 25 лет («ворочал он на полях землю глыбами и в поте лица своего употреблял первобытную ж свою пищу, то есть хлеб и воду, со удовольствием»), а затем незаконная сдача в солдаты, организованная за взятки «сдугами» (вероятно, первое упоминание в литературе о деревенских кулаках), потеря на войне правой руки. Когда же Сысой возвратился домой в деревню и пришел в избу своих родителей, то застал страшную картину: «...по середине двора висел в петле прищепленный к перекладу, удушенный хозяин... посредине полу лежала хозяйка, голова у которой прорублена была топором, который лежал подле ее окровавленный, за занавескою в повешенной колыбели лежала зарезанная по горлу девочка месяцев трех,

¹ См.: Попов М. И. Славянские древности, или Приключения славянских князей. СПб., 1770—1771, ч. 1—3; Лёвшин В. А. Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие... приключения. М., 1780—1783, ч. 1—10.

² См.: История русского романа в 2-х т. М.—Л., 1962, т. I, с. 53. Постоянный интерес Чулкова к фольклору увенчался выходом в свет в 1770—1774 годы сборника в четырех частях: «Собрание разных песен» (в его составлении принимал участие М. И. Попов).

спеленанная, а подле ее окровавленный нож; в печи нашли мальчика лет четырех мертвого, у коего волосы на голове все сотлели и местами от жару истрескалось тело...» Так и остался «несчастный воин» без родных, «без скота и хлеба» и «без правой руки своей», без которой «и половины доброго и прилежного крестьянина составить не мог». Эта повесть, появившаяся за год до публикации «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, свидетельствует о причастности Чулкова к антифеодальным настроениям, усилившимся в этот период в нашей литературе.

Противопоставление художественных принципов Чулкова эстетике классицизма явно просматривается и в его романе «Пригожая повариха, или Похождение развратной женщины»¹. Судьба Мартоны, ее падения и взлеты зависят от обстоятельств, понимаемых автором как цепь случайностей («Я держалась всегда такого мнения, что все в свете непостоянно»), когда фортуна невсегда увенчивает достойного («Счастье никому не дает отчету в своих делах, вольно ему пожаловать и осла губернатором, а филина произвести в воеводские товарищи»).

В этих условиях героине романа надо выжить, найти свое место в этом мире любой ценой, для чего моральные установки только бы мешали ей. «Добродетель мне была и издали незнакома», — говорит о себе Мартона и полагает, что и без «благодарности» «прожить на свете возможно». Чулкову важно, чтобы читатель понял его героиню, а уже затем дал ей оценку («увидит свет, увидев разберет: а разобрав и взвесь мои дела, пускай наменует меня, какою изволит»).

Сюжетные линии «Пригожей поварихи» близки европейскому нравоописательному авантюрному («Моль Флендерс» Дефо, «Манон Леско» Прево) и плутовскому роману («Жиль Блас» Лесажа). Но роман Чулкова, в отличие от двух первых, лишен нравоучительности.

Исповедальная форма «Пригожей поварихи» носит лишь внешний характер, проявляясь в неограниченной откровенности Мартоны, и не используется писателем ни для облегчения ее души, ни тем более в назидание читателю. Поэтому автор не преследует цели глубоко раскрыть психологию героини, его больше интересует ее судьба как женщины из демократических слоев, не получившей нравственного воспитания, но чистой от природы, столкнувшейся с низменным бытом общества и не устоявшей на стезе добродетели. Мартона быстро усвоила, что «богатство рождает честь»; а каким путем достигается богатство — неважно; Чулков показал отношения людей как отношения купли-продажи, подвел читателя к мысли о том, что виной всему оказываются социальные условия, бесправное положение женщины. Повествование в

¹ Первая часть вышла в 1770 году, вторая часть или была запрещена цензурой, или не была написана, что вероятнее, так как характер Мартоны к концу романа начал меняться в сторону добродетели (ср. также предсмертное раскаяние Ахалы), а это неизбежно привело бы к назидательности, от которой Чулков демонстративно отказывался.

романе, как и в «Пересмешнике», пересыпано многими пословицами и поговорками, сочными и употребленными к месту. Так, Мартона, когда ее избила и изгнала жена ее очередного любовника, с горечью произносит: «Не прав медведь, что корову съел, не права и корова, что в лес забрела».

Отказываясь от дворянской эстетики, Чулков теряет свойственное классицизму стремление к типизации (хотя и рационалистически абстрактной), но на пути создания индивидуального характера в его конкретности добивается определенных успехов, сосредоточивая свое внимание на одном из двух начал в человеческой природе (разумного и эмоционального) — на изображении страстей.

Литературу, близкую по художественным принципам творчеству Чулкова (М. Попов, А. Аблесимов, М. Матинский и др.), называют литературой наивно-бытового, эмпирического реализма. И дело здесь не в терминах, а в отграничении этого направления от классицизма. Писателей этого лагеря объединяли стихийный демократизм, чувство ущемленности и социальной неполноправности; но осознанной борьбы за права личности с каких-то определенных идеологических позиций они не вели.

Эмпиризм в осознании действительности, неопределенность политической программы у писателей этого направления не могут исключить их произведения из общего движения литературы к реалистическому изображению окружающего мира.

Эстетические принципы «бытового» реализма, сближаясь в ряде случаев с чувствительностью сентиментализма, противопоставлены эстетике классицизма в характере отбора действительности, эстетического идеала и типизации; однако преодолеть в структуре художественного образа одноплановость, схематизм классицизма ему еще не удалось.

* * *

Рост удельного веса демократического читателя в общей читательской массе начинает ставить успех литературной «продукции» в прямую зависимость от отношения к ней широкой демократической среды». Это засвидетельствовал Н. И. Новиков в третьем издании «Живописца». («...у нас только те книги третьими, четвертыми и пятыми изданиями печатаются, которые сим простосердечным людям, по незнанию их чужестранных языков, нравятся... Напротив того, книги, на вкус наших мещан не попавшие, весьма спокойно лежат в хранилищах, почти вечною для них темницею назначенных»).

Большой популярностью у массового читателя пользовался «Письмовник» (название первого издания 1769 года — «Российская универсальная грамматика, или Всеобщее письмословие...»), составленный Н. Г. Кургановым (1725—1790) — преподавателем Морского корпуса. Кроме грамматических правил по Ломоносову, в нем давались сведения из самых различных областей знания, приводились пословицы и поговорки (среди которых и резко сати-

рические: «Близ царя — близ чести, близ царя — близ смерти»; «Закон, как паутина, — шмель проскочит, а муха увязнет» и т. д.); включены были в его состав также «Краткие замысловатые повести» по типу сатирических и бытовых анекдотов. Все это характеризовало составителя как поборника широкого образования, как просветителя.

Для литературы этого периода характерны не только выступления писателей, сочувствующих судьбам народа, но и создание значительных письменных памятников в самой народной среде. Это прежде всего «Плач холопов». Крестьянский поэт, ясно поняв классовый характер правительственного законодательства («Барин умертвит слугу, как мерина, холопью доносу и в том верить не велено»), создал ужасающую картину издевательства над народными массами и призвал «холопов» «выводить» «всяческую неправду» и «злых господ корень переводить». Написанный незадолго до Пугачевского восстания, «Плач холопов» хорошо отражал настроения крепостного крестьянства кануна огромного социального потрясения.

Яркие образцы общественной сатиры были напечатаны в журналах Новикова.

* * *

Не сумев подавить оппозиционные настроения с помощью Комиссии по составлению нового уложения, Екатерина II обращается к журналистике, стремясь с помощью нового средства подчинить целям самодержавно-крепостнической политики русскую общественную мысль. Журнал под названием «Всякая всячина» начал выходить в январе 1769 года. Официально издателем считался секретарь императрицы Г. В. Козицкий, но всем было известно, что за его спиной стояла сама Екатерина II. Журнал был объявлен сатирическим, и «бабушка» выражала надежду, что ее почин будет подхвачен: «Мой дух восхищен: я вижу будущее. Я вижу бесконечное племя Всякия Всячины. Я вижу, что за нею последуют законные и незаконные дети». Желая выпускать журналы разрешалось не открывать своих имен.

Вслед за «Всякой всячиной» действительно появились журналы: «И то, и сию» М. Д. Чулкова, «Ни то, ни сию в прозе и стихах» В. Г. Рубана, «Поденщина» В. В. Тузова, «Смесь» (издатель в точности не установлен), «Трутень» Н. И. Новикова, «Адская почта» Ф. А. Эмина. Большинство из них прекратило свое существование в 1769 году. На 1770 год перешли только «Трутень» и «Всякая всячина» (выходила под названием «Барышок всякой всячины»).

Издателем «Трутня» был выдающийся русский просветитель Николай Иванович Новиков (1744—1818). Он родился в селе Тихвинском под Москвой в семье богатого дворянина. Учился в гимназии при Московском университете, затем находился на военной службе. В 1767—1769 годы Новиков — письмоводитель в

Комиссии по составлению нового уложения. После роспуска Комиссии в январе 1769 года будущий писатель был уволен в чине поручика и поступил на службу в Коллегию иностранных дел в качестве переводчика. В 1774 году Н. И. Новиков уходит в отставку и целиком отдается литературной и издательской деятельности. Один за другим выходят сатирические журналы Новикова: «Трутенъ» (1769—1770), «Пустомеля» (1770), «Живописец» (1772—1773), «Кошелек» (1774). После разгрома Пугачевского восстания Новиков, ставший в 1775 году масоном, издает философский журнал «Утренний свет», где большое место занимали вопросы нравственного воспитания. В 70-е же годы писатель предпринимает издание ряда фундаментальных литературоведческих трудов, не потерявших значения до настоящего времени,— таковы «Опыт исторического словаря о российских писателях» (1772) и «Древняя российская Вивлиофика» (1773—1775)—многотомное собрание старинных памятников, многие из которых впервые увидели свет благодаря Н. И. Новикову.

Широкая просветительская деятельность продолжается и в 80-е годы. Основанная издателем «Типографская компания» печатает переводы произведений выдающихся западноевропейских писателей. Выходят такие периодические издания, как «Городская и деревенская библиотека» (1782—1786), журнал «Детское чтение» (1785—1789), газета «Московские ведомости» (1779—1789). Значителен вклад Н. И. Новикова, издававшего учебные книги, и в развитие школьного дела. Прекрасный организатор, Н. И. Новиков содействует распространению книжной торговли, открывает в Москве библиотеку-читальню, во время голода в 1787—1789-е годы собирает средства для помощи крестьянам.

Деятельность Новикова, а также его связь с масонством, к которому крайне подозрительно относилась Екатерина II, навлекают на просветителя гнев императрицы. В 1792 году Новиков был арестован и осужден на 15 лет заключения в Шлиссельбургской крепости. В 1796 году Павел I освободил писателя, но не разрешил ему вернуться к общественной и издательской деятельности, к тому же Новиков был тяжело болен и совершенно разорен. Последние два десятилетия он не занимался активным литературным трудом, что, однако, нисколько не умаляет той огромной роли, которую ему довелось сыграть в истории русской литературы.

Первым журналом Н. И. Новикова был «Трутенъ». «Всякая всячина» и «Трутенъ» представляли собой две кардинально противоположные общественно-политические программы, выражали antagonистические точки зрения на задачи литературы. Различие позиций этих журналов проявилось прежде всего во взгляде на характер и задачи сатиры.

Объявив «Всякую всячину» сатирическим журналом, издатели, однако, стремились подменить серьезную сатиру иллюзией критики. В письме за подписью Афиногена Перочина провозглашалось: «1) Никогда не называть слабости пороком; 2) Хранить во

всех случаях человеколюбие; 3) Не думать, чтоб людей совершенных найти можно было, и для того 4) Просить бога, чтоб нам дал дух кротости и снисхождения». Журнал рекомендовал лишь слегка критиковать общечеловеческие пороки, но не задевать конкретных носителей зла, в особенности не касаться недостатков социально-общественной системы. В частности, «Всякая всячина» отвергала такую исконную тему русской сатирической литературы, как обличение взяточничества: подьячие (чиновники в суде), берущие взятки, по ее словам, ничуть не виновнее, чем те, кто их дает, и поэтому «бабушка» рекомендует к приказным вообще не обращаться, а полюбовно, без суда, разрешать конфликты со своими противниками. «Снисхождение», «человеколюбие», «всепрощение» — качества, необходимые писателю, по мнению Екатерины II. «Добросердечный сочинитель» лишь «изредка касается к порокам», «слабости человечества» он исправляет не обличением, а изображением героев, украшенных «различными совершенствами, то есть добронравием и справедливостью». Заявляя, что можно быть «смешливым», но нельзя быть «насмешником», «Всякая всячина» публикует соответствующие этим принципам материалы: осуждаются, например, «многие молодые девушки», которые «чулков не вытягивают, а когда сядут, тогда ногу на ногу кладут, через что подымают юбку так высоко, что я сие приметить мог, а иногда и более сего». Осмеивается громкий голос, привычка много пить чаю или кофе, обилие мебели в комнатах и т. д. Призывая к человеколюбию и добросердечию, сама «Всякая всячина» отнюдь не придерживалась их, когда речь шла об ее идейных противниках. Так, в «Сказке о мужичке», которому нужно было сшить новый кафтан, злобно изображались некие «дерзкие и нахальные мальчишки», которые, вместо того чтобы помогать портным, «зачали прыгать и шуметь», мешая шить кафтан. «Нетрудно видеть, что в этой весьма прозрачной аллегории «Всякая всячина» выражала свое (и, разумеется, царицыно) недовольство работой Комиссии по составлению нового уложения. «Мужику» — населению России — затеяли шить новый кафтан, т. е. приводить в порядок законы, а дерзкие мальчишки (читай: группа сочувствовавших крестьянам депутатов) сорвали полезную деятельность «портных», которую те начали по указанию «дворецкого» — самой императрицы. «Мужик» остался без кафтана, он продолжал мерзнуть, но в этом вина не правительства, а добровольных народных заступников, утверждала «Всякая всячина», и нужно негодовать против них, а не против государственной власти¹.

Против «улыбательной» сатиры императрицы выступил Н. И. Новиков в первых же номерах «Трутня». «Буду издавать, — писал он в предисловии, — все присылаемые ко мне письма, критические и прочие, ко исправлению нравов служащие, что таковые сочинения исправлением нравов приносят великую пользу». Сатира — это зеркало, которое для того и делается, «чтоб смот-

¹ Западов А. В. Русская журналистика XVIII века. М., 1964, с. 81.

рящиеся в него видели свои недостатки и оные исправляли». Новиков (под псевдонимом Правдолюбова) отстаивал боевую, общественно направленную сатиру, стремился обличать не пороки вообще, а их конкретных носителей. Он утверждал, что только тогда сатира может приобрести общечеловеческое значение, когда она писана «на лицо»: «Меня никто не уверит... в том, чтобы Мольеров Гарпагон писан был на общий порок. Всякая критика, писанная на лицо, по прошествии многих лет обращается в критику на общий порок; осмеянный по справедливости Кашей со временем будет общий подлинник всех лихоимцев». Больше того, писатель вообще утверждает, что противопоставление слабости пороку, которое делала «Всякая всячина», — бессмысленно: «Слабость и порок, по-моему, все одно, а беззаконие дело иное», — говорит писатель, вводя, таким образом, новое понятие. Именно беззакония в русской действительности должны стать, по Новикову, главным объектом сатиры.

Различие взглядов «Всякий всячины» и «Трутня» на сатиру выявилося не только в теоретических декларациях, а и в живой полемике: из номера в номер оба журнала возвращались к вопросу о сатире, оспаривая друг друга. В этом споре неизменно верх брал Новиков, который, делая вид, что не знает, кто скрывается под псевдонимом «Всякой всячины», не останавливался перед язвительными насмешками по адресу самой разгневанной монархини. «Госпожа Всякая всячина на нас прогневалась, наши нравоучительные рассуждения называет ругательствами. Но теперь я вижу, что она меньше виновата, нежели я думал. Вся ее вина в том, что на русском языке изъясняться не умеет и русских писаний обстоятельно разуместь не может», — намекал издатель «Трутня» на плохое знание русского языка императрицей-немкой. На слова «Всякой всячины», что она «уничтожает» ругательства дерзкого журнала, Новиков не побоялся ответить, что слово «уничтожать» есть слово, «самовластною свойственное».

В полемике приняли участие и другие журналы. Так, на стороне «Трутня» открыто выступали «Смесь» и «Адская почта».

Основным беззаконием, с которым боролся «Трутень», был полицейский произвол. Не посягая на основы монархии и самого института крепостнических отношений, Новиков резко выступает против злоупотреблений крепостным правом, открыто заявляя о своем сочувствии крестьянам.

Он значительно глубже своих предшественников раскрыл истинное положение крепостного крестьянства. Картины, воссоздающие безудержный произвол крепостников, становятся яркой иллюстрацией к известной характеристике В. И. Ленина, данной им российскому крепостничеству: «Вряд ли найдется другая страна в мире, где бы крестьянство переживало такие страдания, такое угнетение и надругательство, как в России»¹.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 10, с. 80.

Антагонизм крестьян и помещиков фиксируется в эпитафии к первой части «Трутня»: «Они работают, а вы их труд ядите».

Антикрепостническая тема открывается в листе VI «Трутня» зарисовкой портрета «неосновательного» человека Змеяна, который, «ездя по городу, надсаяся, кричит и увещевает, чтоб всякий помещик, ежели хорошо услужен быть хочет, был тираном своим служителям; ...чтоб они и зора его боялись... были голодные, наги и босы и чтоб одна жестокость содержала сих зверей в порядке и послушании». Галерея портретов крепостников продолжена в листах XXIII, XXIV, XXVII. Вот Недоум весь в негодовании: ему приходится пользоваться «воздухом, солнцем и месяцем, которыми пользуется простой народ». Поэтому он желает, «чтоб простой народ был вовсе истреблен». Для Безрассуда «крестьяне не суть человеки... а крепостные, его рабы», «они для того и сотворены, чтобы, претерпевая всякие нужды, и день, и ночь работать и исполнять» его волю «исправным платежом оброка», почитать в нем тирана и перед ним «трепетать». А Злорад убежден, что слуг к исполнению своих обязанностей необходимо принуждать «зверством и жестокими побоями», которые необходимы рабам, «как и дневная пища».

Резкая конфликтность ситуации, раскрытие жестокого характера крепостнического гнета все время подчеркивается антитезой «тираны — рабы». Но для разрешения этого конфликта предлагается филантропический путь — надо последовать примеру «помещиков-отцов», которые не превращают «нужное подчинение в несносное иго рабства».

В «Рецепте г. Безрассуду» «от сей вредной болезни» (от жестокости и тиранства) Новиков предлагает ему «всякий день по два раза рассматривать кости господские и крестьянские до тех пор, покада найдет он различие между господином и крестьянином». Здесь Новиков выступает сторонником естественного равенства людей, но выводы его из этого просветительского постулата оказываются ограниченными. На неполноту выводов Новикова указал Добролюбов: «Вместо прямого вывода: «крестьяне тоже человеки, следовательно, помещики не имеют над ними никаких прав», поставлен другой, очень неполный: «крестьяне тоже человеки, следовательно, не нужно над ними тиранствовать»¹.

Портреты извергов-помещиков даны пока еще абстрактно, а их жертвы и вовсе безлики. Типизация обобщенного образа крепостника-тирана носит механистический характер, близкий к способу портретной галереи в некоторых сатирах Кантемира. На уровне поэтики «Рецепты» Новикова еще не вышли за пределы классицизма (если не иметь в виду использование внелитературного жанра для художественных целей).

Тема крестьянского бесправия и помещичьего произвола наиболее выразительно раскрыта в «Копиях с отписок». Автор произ-

¹ Добролюбов Н. А. Русская сатира в век Екатерины. — Полн. собр. соч. М., 1935, т. II, с. 170.

ведения использует жанр деловой переписки: «бьют челом» барину Григорию Сидоровичу крестьяне, а он в свою очередь шлет им свой господский указ. Из отчета старосты Андриюшки вырисовывается в полной мере картина деревенской нищеты и бесправия: «...бог посетил нас скотским падежом, скотина почти вся повалилась; а которая и осталась, так и ту кормить нечем... и крестьяне твои, государь, многие пошли по миру. Неплательщиков по указу твоему господскому на сходе сек нещадно, только оброку не заплатили, говорят, что негде взять».

Из крестьянских судеб особо выделена «горькая участь» Филатки. В скупых строках доношения старосты и челобитной самого неплательщика почти полностью предстает биография бедняка, не имеющего сил из-за болезни вспахать землю, потерявшего детей и лишившегося всего немудреного крестьянского имущества, чтобы заплатить недоимку барину. «Он (Филатка), лето прохворав, хлеба не сеял, работать в доме некому, лошади пали», — сообщает о нем староста. Недоимки он не заплатил, «клети» (избы) его проданы, также и корова. И все это за бесценок. Ребята большие померли, остался он с четырьмя ребятишками мал мала меньше, кормить их нечем. И если бы не помощь собратьев-крестьян («над ребятишками сжалился мир... дал им корову»), то и младшие дети Филатки не избежали бы участи старших. Не менее впечатляющи и «Копии с помещичьего указа», где несколькими штрихами нарисован портрет жестокого и алчного землевладельца. Челобитную барину Филатка заканчивает проникновенной просьбой смилостивиться над ним: «Неужто у твоей милости каменное сердце, что ты над моим сиротством не сжалишься?» В ответ же Филатке приказ поступил, «чтобы он впредь пустыми своими челобитными не утруждал и платил бы оброк без всяких отговорок бездоимочно».

«Копии с отписок» и «Копии с помещичьего указа» написаны сравнительно с «Рецептами» в другой стилистической манере. В них абстрактность уступает место конкретности и нарочитой безыскусственности изложения.

Характерно, что помещик в этом цикле не носит условного «говорящего» имени (Недоум, Безрассуд и т. п.), а назван Григорием Сидоровичем, что бездушие и невероятное корыстолюбие дано реалистично. Никаким «отцом» своим крестьянам он быть не может, да и автор не поручает ему такой роли. Больше того, с Антошки, назвавшего его в челобитной «отцом», а не господином (как выяснилось, Антошка «это сказал с глупости»), взято пять рублей и он еще был высечен на сходе.

«Копии с отписок» так удачно воспроизводили содержание и стиль действительных документов, что у Добролюбова возник вопрос: «не подлинники ли они?».

Крестьянской темой идейное содержание «Трутня» не ограничивалось. В журнале Новиков затронул и другие отрицательные стороны русской действительности. В частности, он ополчается на продажность суда, обличает лихоимство, в борьбе с которым ока-

зался совершенно беспомощным сенатский указ 1763 года. Жизненная философия взяточника раскрывается в письме дяди к племяннику. «Судейская наука,— поучает он,— вся в том состоит, чтобы искусненько пригибать указы по своему желанию». Следуя этой науке, дядюшка нажил около трехсот душ крестьян, «не считая денег, серебра и прочей домашней рухляди». Таков же судья из рассказа о подрядчике, ложно обвиненном в краже: золотые часы, принадлежащие судье, были не куплены, а «судейским насилием вымучены» у бедной вдовы. С большим мастерством создает Новиков обобщенный сатирический образ Правосудия в виде нескольких секретарей, которые опивают и объедают богатого купца, ждущего судейского решения: «У сего Правосудия глаза не были завязаны, они ими смотрели на стол, для них приготовленный, по нескольким обнадеживаниях, что купецкое дело решено будет скоро».

Ядовиты насмешки Новикова и над «чужебесием» русских дворян. Он рекомендует родителям поспешить с приглашением в качестве учителей к своим детям только что приехавших иностранцев — ничего, что «многие из них жили в превеликой ссоре с парижской полицией» и чудом избежали тюрьмы. Выразителен портрет «молодого российского поросенка, который ездил по чужим землям для просвещения своего разума и который, объездив с пользою, возвратился уже совершенною свиньей».

Тиранам-помещикам, легкомысленным вертопрахам, нечистым на руку судейским крючкам Новиков противопоставляет своего положительного героя — честного и неподкупного разночинца. Таков один из претендентов на важное служебное место, сын «добродетельных и честных мещан», обладающий «природным разумом» и «просвещенный долговременным учением». Но в сословном обществе все его достоинства ничего не значат и этому «любителю человечества» предпочтут «дворянина без разума и без души».

Создавая портреты крепостников-дворян, взяточников-чиновников, щеголей и щеголих, Новиков, как отмечено, опирался на традиции русского классицизма. Их образы схематичны, они являются носителями какой-либо одной черты; широко используются значащие имена: Забыл-Честь, Безрассуд, Змеян, Криводушин, Несмысл, Недоум — с одной стороны, судья Правдолюбов и мещанин Чистосердов — с другой. Но, как пишет Г. П. Макогоненко, «использовал Новиков этот опыт творчески, своеобразно подчиняя его задаче создания общественной, социальной сатиры. Каждый образ у Новикова поэтому памфлетен. Главное в нем — конкретность и точность изображения порока, Новикову чуждо представление о пороке общечеловеческом. Он всегда бичует пороки, терзающие Россию, и бичует вместе с тем носителей их, русских дворян и чиновников»¹.

¹ Макогоненко Г. П. Новиков и русское Просвещение XVIII века. М.—Л., 1951, с. 157.

Сатира Новикова, прямо метившая в представителей господствующей верхушки, вызвала резкое недовольство со стороны правительственных кругов. Поэтому «Трутень» второго года издания открывался уже другим эпиграфом: «Опасно наставленье строго, где зверства и бездумства много». Новиков вынужден был обращаться к менее «опасным» темам — усилились, в частности, нападки на щеголих, одна из которых рассказывает о повседневных занятиях: «Ни день, ни ночь не давала я себе покоя, но, сидя перед туалетом, надевала корнеты, скидывала, опять надевала, разнообразно ломала глаза, кидала взгляды, румянилась, притиралась, налепливала мушки». Вместо умного и честного разночинца появляется «мужчина низкого происхождения», который нашел случай приплестись в родню «знатной фамилии». Именно он, а не «знатная фамилия» и делается на этот раз объектом осмеяния.

Новиков понимал, что «Трутень» «стал совсем не тот», но он пытался спасти журнал. Однако все было тщетно: уже 27 апреля 1770 года издатель расставался с читателями, многозначительно начиная свое прощание словами: «Против желания моего, читатели, с вами разлучаюсь».

Летом этого же года Новикову, действуя через подставное лицо, удалось напечатать два номера журнала «Пустомеля». Во втором номере появилось стихотворение Д. И. Фонвизина «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке». Тут же помещалась статья «Завещание Юнджена, китайского хана, к его сыну», где рассматривалась очень популярная в XVIII веке проблема долга и обязанностей монарха. Очевидно, эти материалы и явились причиной закрытия второго журнала.

Свой третий сатирический журнал — «Живописец» — Н. И. Новиков издавал с 1772 по 1773 год. Первый номер открывался посвящением сочинителю комедии «О время», вышедшей анонимно, но написанной (что всем было известно) Екатериной II, где она, как и во времена «Всякой всячины»; осуществляла принципы «улыбательной» сатиры. Новиков, однако, имея собственные соображения, приписывает произведению качества, которых оно ничто лишено. «Издатель журнала объявляет перо сочинителя равным Мольеру, говорит о «едкости сатиры», «о благородной смелости», с которой автор якобы нападает на пороки. Проложив дорогу критике, Новиков вновь поднимает вопрос не только о борьбе с пороками чисто нравственными, но и с их конкретным проявлением в русской действительности¹. Писателю необходимо, говорит он, истребить из своего сердца всякие пристрастия и не взирая на лица. Разумеется, это была программа самого сатирика, а не императрицы, усыпить бдительность которой он тем не менее старался.

Как и в «Трутне», главной темой делается обличение крепост-

¹ Кулакова Л. И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968, с. 115.

нического произвола. На страницах журнала «Живописец» появляются такие выдающиеся образцы антифеодальной сатиры, как «Отрывок путешествия в***И***Т***» и «Письма к Фалалею».

«Отрывок путешествия в***И***Т***» состоит из двух частей, которые объединены общим заглавием и подзаголовком: «Глава IV». Это как бы продолжение предыдущего повествования.

В этом путевом очерке (в отличие от «Копии с отписок», где была показана судьба крестьян одной деревни у одного помещика) дана широкая картина мужицкого рабства. Путешественник ехал целых три дня, останавливаясь «во всяком почти селе и деревне», и что же он видел? «Бедность и рабство повсюду встречались со мною в образе крестьян. Непаханые поля, худой урожай хлеба возвещали мне, какие помещики тех мест о земледелии прилагали рачения». Виновниками всеобщего разорения крестьян были помещики — таков вывод путешественника, не пропустившего ни одного селения, где бы он ни расспрашивал «о причине бедности крестьянской».

Создав обобщенную картину повсеместного рабства, давшую необходимый настрой всему произведению, автор «с великим содроганием чувствительного сердца» начинает на конкретном материале подтверждать свой главный тезис. Читатель теперь не должен воспринимать деревню Разоренную как явление единичное, исключительное.

Тягостно впечатление от первого знакомства с деревней этой («Дворов около двадцати, стесненных один подле другого, огорожены иссохшими плетнями и покрыты... сплошь соломою», «улица покрыта грязью, тиною и всякою нечистотою, просыхающая только зимним временем»). Кругом не видно ни одного человека: все на барщине. Автор спешит назвать описываемую деревню «обитающим плачем». Несколькими выразительными штрихами обрисованы жители деревни от мала до велика: пяти- — семилетние дети, которые были «дики и застрашены именем барина», взрослые — они «возвращались с поля в пыли, в поте, измучены и радовались, что для прихотей одного человека... много сработали». Особенно выделяется описание страданий трех младенцев, брошенных на произвол судьбы, так как матери были на барщине. У одного упал рожок с молоком, и он испытывал муки голода; другой задыхался, уткнувшись «лицом к подушонке из самой толстой холстины», и «не только что посинел, но и, почернев, был уже в руках смерти»; третьего немилосердно мучило множество мух, покрывших «лицо его и тело». Оказав им помощь, чувствительный путешественник разразился гневной тирадой по адресу «жестокосердного тирана, отъемлющего у крестьян насущный хлеб и последнее спокойствие». Устами младенцев закрепощенные крестьяне требовали «необходимо нужного только пропитания», «чтоб только не отнимали у них жизнь» и «чтобы их не мучили». Автор понимает, что «мертвый в законе» (как позже скажет Радищев) взрослый крепостной не сможет даже и этого потребовать: «Кричите, бедные твари, — сказал я, проливая слезы, —

произносите жалобы свои! наслаждайтесь последним сим удовольствием во младенчестве: когда возмужаете, тогда и сего утешения лишитесь».

Исследователи вправе считать этот эпизод «теоретическим» или «философским» центром «Отрывка». Вместе с тем в эстетическом плане здесь несомненное углубление психологизма; автор рассчитывал вызвать большее сочувствие читателя к положению крепостных: к судьбе детей труднее остаться равнодушным. Удачно использована художественная деталь: «красный кафтан» путешественника вызывает панический страх у крестьянских «робятишек», так как их барин, совершая набеги в свою деревню, сопровождаемые всеобщим ограблением и расправой, тоже был в красном кафтане («...на етом барине красный кафтан... ето никак наш барин... он нас засечет», — говорил мальчишка, «трясучись от страха»).

Сам помещик непосредственно в «Отрывке» не показан, но образ его присутствует в патетических восклицаниях автора, гневно клеймящего бесчеловечность господина по отношению к своим рабам: «жестокосердный тиран», «жестокосердные господа», «дикие звери» — выражения, передающие чувство справедливого гнева путешественника.

Со стороны поэтики, стиля «Отрывок путешествия...» характерен для начала переходного периода: настойчивое стремление к изображению жизненного факта («Истина пером моим руководствует!»), абстрактно-классицистическое обобщение и реакция чувствительного путешественника, хотя и не достигшие органического сплава, подчинены единой цели — выступить в защиту поработщенного крестьянства.

Добролюбов в статье «Русская сатира в век Екатерины» выделил «Отрывок» из числа других сатирических произведений. Критик-шестидесятник отметил, что здесь «слышится уже ясная мысль о том, что вообще крепостное право служит источником зол в народе», берется под сомнение «законность самого принципа крепостных отношений».

Вопрос об авторе произведения, скрывшемся за инициалами И*** Т***, является предметом давнего спора. Идеино-стилистическое сходство «Отрывка» с главами «Пешки» и «Любани» из «Путешествия из Петербурга в Москву» навело ряд исследователей на мысль, не был ли Радищев автором «Отрывка», представлявшего собой как бы первую редакцию знаменитого «Путешествия». Эту точку зрения, впервые высказанную сыном писателя П. А. Радищевым, подробно обосновал В. П. Семенников, к которому присоединились позже Я. Л. Барсков, В. Десницкий, Л. И. Кулакова, П. Н. Берков, С. Ф. Елеонский, А. В. Западов¹.

¹ См.: Семенников В. П. Радищев. Очерки и исследования. Пг. 1923; Барсков Я. Л. Материалы к изучению «Путешествия из Петербурга в Москву». М., 1935; Десницкий В. Радищевцы в общественности и литературе начала XIX века. — В кн.: Поэты-петрашевцы. М., 1935; Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.—Л., 1952; Елеонский С. Ф. «Отрывок

По другой гипотезе, осторожно высказанной в прошлом веке Л. Н. Майковым и энергично защищаемой в наше время Г. П. Макогоненко и Л. В. Крестовой¹, буквы И. Т. обозначают «Издатель «Трутня», т. е. самого Новикова, который, следовательно, и является автором рассказа о деревне Разоренной.

Логика обличения злоупотреблений крепостным правом требовала от Новикова-издателя не ограничиваться показом только жертв этого гнета, но и поместить в журнал произведения, полностью разоблачающие в живой, конкретной форме и виновников крестьянской каторги. Таким произведением в «Живописце» был цикл, условно названный «Письма Фалалею». В нем выведены не безликие Безрассуды и Недоумы, а живые и колоритные фигуры поместных дворян. Связанные между собой семейными узами, они во многом явились предшественниками семейства Простаковых—Скотининых из «Недоросля» Фонвизина. Как и их «потомки» из комедии Фонвизина, они нещадно эксплуатируют и обирают своих крестьян. Так, уже в первом письме этого цикла («Письмо уездного дворянина к его сыну») автор в форме неторопливого сказа про жите-бытие живо рисует биографию и образ мыслей провинциального землевладельца, цель которого — сколотить побольше «достаточек». Естественно, что средством ее достижения является зверская эксплуатация крестьян. Трифон Панкратьевич мимоходом, среди множества других предметов, затрагиваемых в письме, сообщает сыну: «С мужиков ты хоть кожу сдери, так немного прибыли. Я, кажется, таки и так не плошал, да что ты изволишь сделать: пять дней ходят они на мою работу, да много ли в пять дней сделают? Секу их нещадно, а все прибыли нет; год от году все больше мужики нищают». С едкой иронией дано автором «разделение» труда (по Трифону Панкратьевичу) между дворянами и крестьянами: «Они на нас работают, а мы их сечем, ежели станут лениться, так мы и равны». Такова и Акулина Сидоровна, мать Фалалея, которая розгами всем дворовым «кожу спустила»; в подобном духе воспитан и Фалалеюшка. «Как, бывало, примешься пороть людей,—умиляется Трифон Панкратьевич во втором письме,—так пойдет крик такой и хлопанье, как будто за уголовье в застенке секут, таки, бывало, животики надорвем со смеху».

Из писем Трифона Панкратьевича, его супруги Акулины Сидоровны и родственника Ермолая Терентьевича совершенно оче-

из путешествия в*** И*** Т***» и «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева.— В кн.: Елеонский С. Ф. Изучение творческой истории художественных произведений. М., 1962; Западов А. В. Русская журналистика XVIII века. М., 1964; Кулакова Л. И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968.

¹ См.: Майков Л. Н. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889; Макогоненко Г. П. Николай Новиков и русское Просвещение XVIII века. М.—Л., 1952; Крестова Л. В. Кто был автором «Отрывка путешествия в*** И*** Т***» и «Писем к Фалалею». — Исторические записки, 1953, № 44.

видно, что люди с подобными нравственными понятиями не могут быть ни полезными гражданами своего же дворянского государства, ни хорошими семьянинами. Трифон Панкратьевич цинично советует сыну поскорее выйти в отставку, когда идет война: «пропадешь ни за копейку» — таков «патриотизм» уездного дворянина. Бывший приказный, он с удовольствием вспоминает о всех хитростях, к которым приходилось прибегать, чтобы получить «барашка в бумажке», — таково его отношение к государственной службе. Акулина Сидоровна потихоньку от мужа копит деньги для Фалалея, обучая его при этом следующим житейским правилам: «Ведь это не какой грех, не чужого будешь обманывать, своего; и все дети не праведники: как перед отцом не солгать».

Адресаты Фалалея разоблачают себя своими поступками и мыслями, здесь не требуются авторские пояснения. Положено начало самораскрытию образа. Красочен и сочен язык персонажей. В нем сочетаются просторечие, пословицы с церковнославянской лексикой, используемой для сатирического осмеяния. Существенную роль играет прием «зоологизации». Так, дядя Фалалея Ермолай Терентьевич, сообщая своему племяннику о смерти его матери и о реакции его отца, пишет: «Отец твой, сказывают, воет, как корова. У нас всегда так: которая корова умерла, так та и к удою была добра. Как Сидоровна была жива, так отец твой бивал ее, как *свинью*, а как умерла, так плачет, как будто по любимой *лошади*»¹. Прием «зоологизации» дворян станет устойчивой нормой в изображении помещиков у Фонвизина, Крылова, Радищева и других писателей. Им начинается раскрытие в литературе процесса разрушения личности в среде паразитирующего дворянства. В итоге помещики будут признаны «мертвыми душами».

Автором этого превосходного цикла П. Н. Берков с уверенностью называет Д. И. Фонвизина².

Как и в «Трутне», в «Живописце» крестьянская тема занимала главное место, но не единственное. Новиков, возлагавший большие надежды на просвещение, помещает статьи, направленные против плохого воспитания, — одна из них так и называется «Следствия худого воспитания». В одной из статей Новиков развивает тему первой сатиры Кантемира и выводит образы хулителей наук.

Продолжаются нападки на щеголей и щеголих, на преклонение русского дворянства перед Западом.

На втором году издания «Живописец», как некогда «Трутень», вынужден был смягчить резкость своих нападок, а в конце июня или начале июля 1773 года закрылся совсем.

¹ Курсив мой. — В. Ф.

² См.: Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.—Л., 1952, с. 194.

Вопрос об авторстве Новикова «Копий с отписок», «Отрывка путешествия...», «Писем к Фалалею» до сих пор остается в литературоведении дискуссионным. В данном случае ответ на этот вопрос не имеет первостепенного значения. Важен сам факт помещения этих произведений в журналах Новикова.

В 1774 году Новиков издает последний из своих сатирических журналов — «Кошелек». Писатель уже не имел возможности столь же смело обнажать главные пороки современного ему общества — шла крестьянская война под руководством Пугачева, и всякое выступление в пользу крепостных рабов могло рассматриваться как пособничество «бунтовщикам». Предметом сатиры в новом журнале делается галломания, о чем свидетельствует и его название: кроме обычного значения, слово «кошелек» означало мешочек, в котором хранилась коса парика. При этом сатира теряет ту «горечь» и «соль», которые были свойственны первым трем журналам.

В историю литературы Новиков вошел прежде всего как издатель и в значительной степени автор произведений, напечатанных в «Трутне» и «Живописце». Они «стали не только фактами крупнейшего значения в истории русской общественной мысли, но и важным этапом в движении русской художественной литературы на пути к реализму. Исключительное разнообразие сатирических форм, которыми пользовался в своих журналах Новиков (сатирический очерк, сатирическое письмо, сатирическое путешествие, пародия на деловой документ, «ведомости», «рецепты», письмо к издателю, примечание от редакции и т. п.), открывало новые возможности для русской сатиры»¹. Ими пользовались и современники Новикова (в первую очередь Фонвизин), и писатели следующего поколения (Крылов, например). Огромна заслуга Новикова также в том, что он пресек попытку Екатерины II увести отечественную литературу с магистральных путей развития в сторону «улыбательной» сатиры, превратить ее в официально-верноподданническую. Отстаивая сатиру «на лицо» (т. е. невзирая на лица) вместо сатиры «на порок» (как правильно, на общечеловеческий, абстрактный), Новиков, по сути, требовал от писателей высокого мужества и пристального внимания к самым существенным сторонам общественной жизни. Это мужество проявил и сам писатель, осмеивая не только литературную продукцию императрицы, но и подвергнув самовластие хлесткой политической критике.

* * *

Развитие сатирической линии, усиливавшей реалистические тенденции, не было единственной характерной особенностью литературы данного периода. В поэзии, прозе и драматургии начинают зарождаться элементы новой эстетической системы — сентиментализма. В поэзии это обнаруживается прежде всего в творчестве Хераскова и его окружения.

Один из плодовитейших поэтов XVIII века, создатель русской национальной эпопеи — самого значительного и почитаемого жанра в поэтической системе классицизма, М. М. Херасков родил-

¹ История русской литературы в 3-х т. М.—Л., 1958, т. I, с. 495.

ся 25 октября 1733 года в Переяславле на Полтавщине. Образование М. М. Херасков получил в Сухопутном шляхетном кадетском корпусе. Затем, после трехлетней военной службы и кратковременного пребывания в Коммерц-коллегии, Херасков в 1755 году был определен на службу в Московский университет в чине коллежского асессора, а с 1763 до 1770 года был куратором университета. В Московском университете Херасков совместно с объединившимися вокруг него молодыми писателями стал издавать первые московские литературные журналы — «Полезное увеселение» (1760—1762), «Свободные часы» (1763).

В 1770 году Хераскова перевели в Петербург вице-президентом Берг-коллегии, ведавшей горной промышленностью, и в 1775 году уволили в отставку, после чего Херасков вернулся в Москву. Возможно, что перевод в Петербург и отставка Хераскова были вызваны его масонскими связями. Все же в 1778 году Херасков снова оказался в Московском университете в должности куратора (что было выше должности директора), на которой пробыл до 1802 года. Вскоре после своего назначения Херасков добился открытия при Московском университете Благородного пансиона, где позже получат образование В. А. Жуковский, А. С. Грибоедов, В. Ф. Одоевский, М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев, и передал в аренду на 10 лет университетскую типографию известному просветителю Н. И. Новикову, широко развернувшему издательскую деятельность.

Умер Херасков 27 сентября 1807 года и похоронен в Москве на кладбище Донского монастыря.

Ранние опыты Хераскова следовали требованиям классицизма. Но вскоре он сделает значительное отступление от канонов классицизма. В своей первой трагедии «Венецианская монахиня» (1758) Херасков выведет на сцену не высокопоставленных особ, а обычных рядовых людей, для которых любовь окажется сильнее долга, сюжет ее будет основан на происшествии из современности. «Венецианская монахиня» будет значительно ближе к новому для того времени жанру «буржуазной» драмы, чем к классицистической трагедии.

И в дальнейшем, наряду с созданием трагедий в классицистическом роде («Борислав», 1774; «Идолопоклонники, или Горислава», 1782, и др.), Херасков еще не раз выступит в жанре «слезной» драмы («Друг несчастных», 1771; «Гонимые», 1775, и др.), несмотря на резкое осуждение этого «нового пакостного рода» со стороны Сумарокова, которого Херасков считал своим учителем. В лирических жанрах Херасков и его литературное окружение откажутся от яркой гражданской направленности поэзии Ломоносова, от «надутости» одического слога у его эпигонов, сгладят и обличительный пафос, характерный для сатирических произведений Сумарокова, поставив в центре своего творчества мотивы личного самосовершенствования, темы житейской суеты, бренности земного, загробной жизни. Херасков откровенно признается, что ему

...тихое вздыханье
Стенящих горловиц мило;
Мне тихие потоки,
Мне рощи, мне долины
Приятней лирна гласа.

Однако нельзя не отметить у Хераскова и его молодых друзей (Ржевского, Домашнева и др.) наличие сатиры, причем иногда не уступающей по резкости Сумарокову (заметнее всего в университетских журналах).

Поэт и драматург, Херасков написал также политическую утопию «Нума Помпилий, или Процветающий Рим» (1768), выступив в защиту принципов просветительской философии, а позже (в 1786 г.) аллегорический роман «Кадм и Гармония», где сделал выпады против философов-материалистов. В последнем романе, приключенческом и тоже аллегорическом, — «Полидор, сын Кадма и Гармонии» (1794) — Херасков враждебно изобразил французскую революцию.

Наибольшую известность у современников Хераскову принесли его поэмы, среди которых особо выделяется «Россияда» (1779), которая написана с целью воспеть «знаменитые подвиги не только одного государя, но всего российского воинства». Посвященная важному историческому событию в жизни русского народа — взятию Казани Иваном Грозным — как завершающему этапу в свержении татарского ига, «Россияда» вместе с тем на материале прошлого одобряла современную войну России с Турцией, осуждала распущенность царского двора Екатерины.

Кроме «Россияды», Херасковым были созданы поэмы «Плоды наук» (1761), «Чесмесский бой» (1771), «Владимир» (1785), «Вселенная» (1790), «Пилигримы» (1795), «Царь, или Спасенный Новгород» (1800), «Бахариана» (1803).

В творчестве Хераскова отразились характерные изменения в литературном процессе второй половины XVIII века. Творец бессмертной «Россияды», один из столпов русского классицизма, ученик и последователь Сумарокова, Херасков в то же время оказался предшественником сентименталиста Карамзина, а затем и его учеником (Хераскову-издателю посвящена специальная глава).

* * *

Во второй половине XVIII века происходит развитие русской прозы, в частности романа. Расцвету этого гонимого классицистами жанра способствовала, в первую очередь, деятельность Ф. А. Эмина. Писатель смело защищает роман, который, по его мнению, удовлетворяет познавательные интересы читателей разного возраста и общественного положения и развлекает их при помощи «увеселительных действий» и «шуточных сказок».

Первый роман Эмина «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда» (1763) опирается на давнюю литературную тра-

дицию как в Западной Европе, так и на Руси. Герой, как и положено герою приключенческого романа, путешествует по разным странам, терпит кораблекрушение, попадает в плен и т. д. Автор, сторонник «просвещенной монархии», высказывается против тирании (хотя и очень умеренно), он защищает права купечества и выступает против злоупотреблений крепостным правом: «Трудится бедный крестьянин ежедневно, чтоб, питая других, и самому себе кусок хлеба заработать, но как скоро боярин его увидит, что житницы у него полны, то, выдумав на него какую-нибудь вину, всего лишает и последний кусок хлеба сего бедного похищает».

О роли третьего сословия Ф. А. Эмин пишет и во втором своем романе «Приключения Фемистокла, или Разные политические, гражданские, философические и военные его с сыном разговоры, постоянная жизнь и жестокость Фортуны, его гонящей» (1763). Писатель говорит о важных экономических проблемах: о развитии национальной промышленности, об освоении окраин России и т. д. «Приключения Фемистокла» — политико-сатирический роман. Перенеся его действие в античную древность, Эмин дал ярко сатирические зарисовки продажных судейских чиновников. Он говорил, что они «имели философский вид, но дела, которые они решали, не имели даже письменных доказательств, а за правого почитали того, у кого руку видели в кармане».

Важным этапом в развитии русской прозы было появление эпистолярного произведения Эмина «Письма Эрнеста и Доравры» (1766) о любви аристократки и бедного дворянина. В нем нет традиционного счастливого конца, на что специально указывает Эмин в предисловии к книге: писатель мог бы окончить роман «в удовольствие всех, соединяя Эрнеста и Доравру; но такой конец судьбе не понравился, и я принужден написать книгу по ее вкусу».

Находясь под значительным влиянием «Новой Элоизы» Руссо, Ф. А. Эмин предпочтение отдает изображению внутреннего мира героев, которые в письмах делятся друг с другом своими радостями и надеждами, горестями и сомнениями. В этом плане «Письма Эрнеста и Доравры» являются произведением, начинающим русскую сентиментальную прозу.

Эстетические принципы, противоположные классицизму, начинают появляться и в драматургии. Новый жанр «слезной» комедии, «мещанской» драмы (если не считать «Венецианской монахини» (Хераскова) связан с именем В. И. Лукина (1737—1794). Теоретик «прелатического» направления, требовавший «склонения на русские нравы» зарубежных пьес, Лукин пытался решить задачу демократизации театра, создания отечественного репертуара общественно-воспитательной, а не развлекательной направленности. Лукин нарушает традиции классицизма и в конструировании образов: его Добросердов из комедии «Щепетильник» (1765) «имеет доброе сердце и с ним соединенное легковерие». Сочувственно относясь к крепостному крестьянству, Лукин вместе с тем создает в образе слуги Василия в комедии «Мот, любовью исправленный» примерного холопа, который отказыва-

ется от отпускной, «презирает вольность и остается при господине своем»; к тому же Лукин заявляет, что Василий должен «произвести ему подобных, и он должен служить образцом». Здесь уже Лукин объединялся с охранительным лагерем, что явилось причиной для нападков на него в сатирических журналах.

В эти же годы в русской литературе появляются романтические веяния — ранний этап подготовки романтизма.

Классицизм и романтизм в своем завершенном виде воспринимаются как две полярные друг другу системы. Такому их противопоставлению исторически способствовала та резкая критика классицизма романтиками (особенно французскими), когда все новое, жизнеспособное в искусстве связывалось с термином «романтизм», а на долю классицизма оставалось все косное, мешавшее развитию творческого процесса. В наше время антагонизм между этими системами поддерживается типологическим подходом к изучению тех или иных идейно-художественных явлений, конструирующим их обобщенно-абстрактные модели, а также определенными методическими приемами, преследующими достижение большей наглядности с помощью антитезы. Так, раскрывая сущность сентиментализма, отмечается, что если для классицизма на первом месте было «государство», то для сентиментализма — «человек»; всеподчиненность «разуму» в классицизме уступает место господству «чувства» в сентиментализме и т. д. Романтизм же отличается от классицизма с его «обезличенностью» и рационализмом прежде всего всепроникающим «личностным» началом, интуитивизмом.

Такое сопоставление правомерно и может достаточно отчетливо выявить ведущие тенденции в том или ином методе, литературном направлении, стиле. Но нельзя только им ограничиться: иначе историко-литературный процесс распадается на ряд оторванных друг от друга этапов. А между такими этапами и в области идеологической, гносеологической, и в области поэтики существуют тесные связи: каждое новое явление начинает зарождаться в недрах предшествующего. Также следует не упускать из виду, что всякая система как конкретно-историческая реальность оказывается противоречивей, сложнее и богаче (с выходами в другие системы и с включением ряда «элементов» из них), чем ее абстрагированный тип. Все это присуще и русскому классицизму.

Классицизм — система, не только воспроизводящая (пусть со значительными ограничениями) действительность, но одновременно и пересоздающая ее, часто в своих художественных структурах подменявшая сущее должным, действительное возможным (или желательным).

Следует иметь в виду также, что в творчестве писателей-классицистов рационально-логический путь воздействия на своего адресата (через разум пробуждать чувства) не был единственным. Если он был характерен для Кантемира, Сумарокова, то Тредиаковский и особенно Ломоносов направляли первоначальное воз-

действие на эмоциональную сферу читателя, а через нее и на разум. К тому же эти принципы не так уж последовательно выдерживались писателями. Так, Сумароков, не раз категорически заявлявший, что «ум здравый завсегда гнушается мечты», «кто пишет, должен мысль прочистить наперед» и т. д., принял структуру оды Ломоносова, с ее повышенной метафоризацией, с «сопряжением далековатых идей». А в стихотворении «Недостаток изображения» (1759) Сумароков вообще отказывается в звании поэта тому, «кто только разумом своим лишь разум заражает», «кто только мысль изображает, холодную имея кровь». Истинный же поэт, по его мнению, «сердце заражает и чувство изображает, горячую имея кровь». А заканчивает автор это стихотворение совсем поразительным признанием. Обращаясь к «царице муз» — любви, Сумароков с сожалением констатирует:

Парнасским жителем назваться я не смею.
Я сладости твои почувствовать умею;
Но, что я чувствую, когда скажу, — солгу,
А точно вымолвить об этом не могу.

Оказывается, и у поэта-классициста может быть свое «невывразимое».

В творческой производительности русский классицизм раскрывается как явление более противоречивое, чем его типологическая модель, построенная на основе классицистических теоретических трактатов и манифестов. Именно в художественной практике осуществлялось корректирование ряда канонов классицизма (и даже отказ от них), строгое следование которым привело бы его к полной изоляции от художественных систем, стилей как предшествующей, так и последующей (что для нас наиболее существенно) эпохи в идейно-эстетическом развитии общества.

Наличие противоречий в русском классицизме было отмечено Г. А. Гуковским: «К шестидесятым годам XVIII века в русской литературе установилось временное и непрочное господство классицизма, определившего стилистический характер творчества ведущих дворянских писателей этого времени, Сумарокова и его учеников, повлиявшее и на мощное творчество Ломоносова. Но уже те же 1760-е годы принесли первые веяния нового стиля — сентиментализма и предромантизма, и с этого же времени начался распад классицизма, подтачивание его устоев и изнутри, его собственными противоречиями, и извне»¹.

Эта картина русского литературного процесса 60-х годов, намеченная исследователем, нуждается в некоторых уточнениях. «Собственные противоречия» классицизма были присущи ему и до 60-х годов и вели классицизм не просто к «распаду», но и к дальнейшей его эволюции, к последующим стадиям его развития.

Внутри классицизма существуют такие ингредиенты, которые окажутся родственными некоторым характерным особенностям

¹ История русской литературы в 10-ти т. М.—Л., 1947, т. IV, ч. 2, с. 34—35.

сентиментализма, предромантизма и даже самого романтизма. Но, безусловно, что не только из них сложится последующая идейно-эстетическая система, но в своем развитии они волеются в нее, обретая в новом сплаве и новые качества.

Личностное начало в романтизме, разочарованность романтиков в окружающей действительности уходят некоторыми своими корнями и к определенным жанрам классицизма, и к творчеству (вернее, части творчества) ряда писателей — «классиков».

В какой-то мере личностное начало было присуще даже одам Ломоносова. Его лирическая индивидуальность («я» поэта) ярко проявилась в эмоциональной гамме: от восторженного ликования до гневного обличения («гневного вдохновения», как назвал его Державин). С примерами такого обличения мы уже встречались в оде 1762 года, посвященной Екатерине II, где поэт резко осудил антинародную политику Петра III, антинациональную деятельность иностранцев в России и предупредил «державных» правителей (в том числе и новоявленную императрицу) об опасности, которая их подстерегает, если от них отвернутся подданные. Но и в более ранних одах можно было услышать порой «гневное негодование» Ломоносова. В этом плане Державин особо выделял «Оду 1742 года на прибытие... Елисаветы Петровны из Москвы в Санкт-Петербург по коронации». В ней глубокому осуждению подверглась Швеция за развязанную без каких-либо причин войну с Россией. Не дань холодной риторике, а искренняя убежденность звучит в приводимых стихах Ломоносова:

Народы, ныне научитесь,
Смотря на страшну гордых казнь,
Союзы разрушать блюдитесь,
Храните искренню приязнь...

Романтик В. Кюхельбекер в статье 1824 года «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» в число «поколения лириков, коих имена остались стяжением потомства, коих творениями должна гордиться Россия», включил много одописцев, начиная с Ломоносова. Реабилитируя оду как ведущий лирический жанр, Кюхельбекер отмечал, что ее отличают «сила, свобода, вдохновение — необходимые три условия всякой поэзии», а «лирическая поэзия вообще не что иное, как необыкновенное, то есть сильное, свободное, вдохновенное изложение чувств самого писателя».

Вводились Ломоносовым в структуру торжественной оды и глубоко «личные» (биографические) мотивы. Так, из его од 1760-х годов мы узнаем о «преклонном веке» (возрасте) и тяжелой болезни («гонящем в гроб недуге») поэта.

Личные воспоминания из юности помогли Ломоносову воспроизвести в оде 1761 года переживания мореплавателя, наконец достигшего «брега желанного», а в поэме «Петр Великий» создать впечатляющую картину морской бури:

Тут ветры сильные, имея флот во власти,
Со всех сторон сложась к погибельной напасти,

На Запад и на Юг, на Север и Восток
 Стремятся и вертят мглу, влагу и песок;
 Перуны мрак густой сверкая разделяют,
 И громы с шумом вод свой треск соединяют;
 Меж морем рушился и воздухом предел;
 Дождю на встречу дождь с кипящих волн летел;
 В сердцах великой страх сугубят скрипом снасти.

Несомненно, по собственным многократным наблюдениям удалось поэту впоследствии изобразить северные ночи в летний период:

Достигло дневное до полночи свегило,
 Но в глубине лица горящего не скрыло;
 Как пламенна гора казалось меж валов
 И простирало блеск багровый из-за льдов.
 Среди пречудных при ясном солнце ночи
 Верхи златых зыбей пловцам сверкают в очи.

Об этих стихах из поэмы «Петр Великий» младший современник Ломоносова историк И. Н. Болтин заметил: «Что может быть прекраснее, великолепнее сего изображения летних ночей тамошнего северного края?»

Эти строки и им подобные в некоторых других произведениях (прежде всего в двух «Размышлениях...») дали основание Кюхельбекеру утверждать, что «в творениях поэта всегда, нередко даже без его на то согласия, отражается он сам, отсвечиваются его собственный образ мыслей, его чувства, опыты, наклонности любимые занятия. Так, например, многие места в одах Ломоносова являют его истинным сыном Севера, воспитанным на берегу Ледовитого океана, умом, который в младенчестве поражался грозными, дивными огнями и призраками полуношного неба»¹

Автобиографичность темы борьбы с врагами некоторых переложений псалмов (в них поэт, одинокий и гонимый, может уповать только на заступничество всевышнего) отметила Д. К. Мотольская². В них Ломоносов хотя и стремился оставаться в пределах подлинника, все же порой включал автобиографические детали. Так, если в тексте 26-го псалма сказано: «Яко отец мой и мать моя остависта мя», — то в переложении читаем: «Меня оставил мой отец И мать еще в младенстве». Известно, что Ломоносов лишился матери в раннем детстве.

Приведенные выше примеры из произведений Ломоносова, разумеется, не дают каких-либо серьезных оснований переводить его в разряд сентименталистов или предромантиков. Здесь существенно наметить другой аспект. Переход к «субъективной» поэзии не мог проходить без развития «самовыражения», индивидуального начала в творческом процессе. И на эту сторону поэтического наследия Ломоносова указал еще К. Аксаков; «Ломоносов был автор, лицо индивидуальное в поэзии, первый, восставший как лицо из мира национальных песен, в общем национальном характере поглощавших индивидуума; он был освободившийся».

¹ Сын Отечества, 1825, № 16, с. 362.

² См.: Мотольская Д. К. Ломоносов. — В кн.: История русской литературы. М.—Л., 1947, т. III, с. 340—342.

индивидуум в поэтическом мире, с него началась новая полная сфера поэзии, собственно так называемая литература»¹. И все же надо иметь в виду, что личностные проявления в одах Ломоносова отражали прежде всего его отношение к объективной, событийной стороне жизни, а в переложении псалмов он еще неразрывно сочетал «переживания» и за свою личную судьбу, и за судьбу «общественного» человека, оказавшегося окруженным повсеместным «злом», в водовороте враждебных ему «страстей».

В ином ключе развивалось личностное начало в творчестве А. П. Сумарокова и его последователей, а также поэтов следующего поколения — М. М. Хераскова и его молодого окружения.

Лирическая струя в творчестве Сумарокова (в том числе и в его трагедиях!) была связана прежде всего с любовной темой. И если условный мир любовных утех, предусмотренных поэтикой классицизма, воспроизводился им в традиционных жанрах идиллии и эклоги, то мир искренних душевных переживаний раскрылся в его песенном творчестве. Не получивший благословения французского законодателя классицизма Буало, жанр песни как раз сыграл немалую роль в развитии русской поэзии. Это справедливо отметила Л. И. Кулакова: «Допуская на классический Парнас песню, Сумароков открыл путь в поэзию «обыкновенному человеку» как личности и ускорял возможность дальнейшего движения литературы на пути к сентиментализму и предромантизму»².

Как уже было отмечено, Сумароков в своем творчестве (прежде всего в песенном жанре) сумел представить многообразную и сложную гамму любовных переживаний. И это было не случайным, а закономерным явлением: поэт был убежден, что «любовь — источник и основание всякого дыхания, а вдобавок сему — источник и основание поэзии».

Сумароков чаще всего воспроизводил драматические любовные ситуации: разлуку, измену, безответную любовь, драму возрастного несоответствия в законном браке, трагические последствия невенчанной любви и т. п.

Убедительные доказательства глубокой любви лирического героя приведены в одной из песен. Этот влюбленный страдает не только от разлуки с любимой (к тому же в ее верности у него никаких сомнений нет). Его «тоску сугубят» и «умножают жар» ее «воздыханье» и «слезы», вызванные тоже разлукой. Такая любовь может исчезнуть только со смертью героя:

Знай, что по тебе я в сей страдаю муке,
Помня верность и любовь твою.
Не услышишь вечно, что я переменялся,
Или б не грустил, тебя забыв,

¹ Аксаков К. Ломоносов в истории русской литературы и русского языка. М., 1846, с. 62.

² Кулакова Л. И. Радищев и вопросы художественного творчества в русской литературе XVIII в. (Из истории русской эстетической мысли). М., 1954, т. I, с. 204.

Но, хотя тебя я уже и лишился,
Твой, мой свет, покамест буду жить.

Любовь у Сумарокова оказывается сильнее рассудка («Вся кровь бунтуется, ум страсти уступает, Рассудок мой погиб...»), она захватывает всего человека, и он уже не властен над ней даже тогда, когда, кроме страданий, она ничего не приносит («Ты хотя меня забыла, мне нельзя тебя забыть. Я изменой за измену не могу тебе платить»).

Искренность и нравственное начало в любовной лирике поэта во многом обусловлены связью ее с народной песнью. И нет необходимости сводить эту связь только к частичной «стилизации» под фольклор, к использованию лишь некоторых средств и выражений из арсенала народного творчества.

Еще задолго до романтиков «ортодоксальный» классицист Сумароков начал поиски национальных форм искусства, глубоко убежденный в том, что «природное чувства изъяснение есть лучшее» («О стихотворстве камчадалов», 1759).

В контексте одной из стереотипных в последующем тем романтизма (прощальные раздумья поэта) должно найти свое место одно из ранних стихотворений Сумарокова, где «несчастный» призывает свою возлюбленную посетить его будущую могилу:

Внемли, несклонная, мой томный глас внемли
И по конце моем на месте той земли,
Где будет тлеть мой прах, взгляни на гробный камень,
Вздохни, вообрази, как зрак твой был мне мил,
И молвь: «Я помню то, как он меня любил»¹.

Подлинным чувством грусти и скорби проникнуты «мортирологи» поэта, написанные на смерть близких или почитаемых им людей («К г. Дмитревскому. На смерть Ф. Г. Волкова»—1763 г.; «К г. Дмитревскому. На смерть Гаттаны Михайловны Троепольской, первой актрисы Императорского придворного театра»—18 июня 1774 г., и др.).

Встречаются у Сумарокова произведения, где объектом творчества становится субъект, т. е. подлинные эпизоды биографии поэта и связанные с ними переживания. Если бы мы захотели восстановить в общих чертах творческий путь поэта, то смогли бы это сделать (не обращаясь к трудам историков литературы) по его элегии 1768 года «Страдай, прискорбный дух! Терзайся, грудь моя!..» Начал Сумароков не вполне удачно с жанра оды («Крылатый мне там конь был несколько упорен»), но преуспел в любовных песнях («Эрата перва мне воспламенила кровь, Я пел заразы

¹ Ср. с действительным предсмертным призывом к друзьям «первого» (по Боброву) отечественного романтика Г. П. Каменева:

Придите! древних сосн в тенях
Надгробный камень там белеет;
Под ним ваш друг несчастный тлеет:
Слезой его почтите прах!
Почувствуйте в душе унылой,
Как над безмолвною могилой
Во мраке ночи веет ветер...

глаз и нежную любовь»), затем обратился к драматургии («Ко Мельпомене я впоследствии обратился, И, взяв у ней кинжал, к театру я пустился»); отстраненный в 1761 году от театра, Сумароков в следующем году выпустил две книги притч (басен): «Когда лишился я прекрасной Мельпомены И стихотворства стал искать перемены, Де Лафонтен, Эсоп в уме мне были вид» и т. д. В другом стихотворении («Жалоба», начало 1770 годов) самолюбивый поэт не постеснялся поведать своим почитателям о своей крайней материальной нужде:

Слаба отрада мне, что слава не увянет,
Которой никогда тень чувствовать не станет.
Какая нужда мне в уме,
Коль только сухари таскаю я в суме?
На что писателя отличного мне честь,
Коль нечего ни пить, ни есть?

Негодованием преисполнен писатель в элегии «Все меры пре-
зошла теперь моя досада...» (1770), написанной в связи с прова-
лом постановки «Синава и Трувора» при прямом подстрекатель-
стве московского главнокомандующего П. С. Салтыкова.

Включение Сумароковым в структуру некоторых стихотворе-
ний событий из собственной жизни предвосхищало одно из основ-
ных художественных открытий Державина, а в повышенной ав-
торской экспрессии в них предугадывалась одна из ведущих то-
нальностей романтического стиля.

Сумароков, объявивший своим творческим credo: «Доколе
дряхлостью иль смертью не увяну, Против пороков я писать не
перестану!»— и на деле осуществлявший его в течение всей своей
жизни, одним из первых стал готовить почву для русского дво-
рянского варианта «руссоизма». Так, еще в 1759 году в письме
«О красоте природы» читателю было предложено следующее ли-
рическое излияние: «Оставь меня, мой друг, в моем уединении и
не привлекай меня видеть великолепие города и пышность бога-
тых... Огромные здания, потолки и стены, испещренные жи-
вописью, мраморные полы, сады, бьющие кверху и многою хит-
ростью понуждаемые ключи: все то, на что в городе смотрят лю-
ди, с удивлением нахожу я здесь не в подражании, но в естестве.
Какое здание столько меня удивить может, как огромная вселен-
ная? Какой потолок прекраснее свода небесного, с которого бли-
стает луна и пригвожденные к небу звезды блещут перед очами
моими? Какие стены могут быть толь украшены, как роща и
дубрава?.. Какая музыка может уподобиться пению прославляю-
щих свободу птичек?.. Приятней мне вечер на бережках журча-
щих и по камушкам быстро текущих потоков сладко утомляет
мысли и радостно возбуждает сердце... Притворства я здесь не
вижу. Лукавство здесь неизвестно. Одеваюся я, как мне покойно,
говорю и делаю, что я хочу, и в поведении своем, кроме себя,
никому не даю отчета. Что делается на свете, я знать не любо-

пытствую, и удалившаяся света в простоте и в моем уединении обретаю время златого века»¹.

Здесь мы сталкиваемся с искренним восхищением естественной природой, с воспроизведением эмоционально-личностных переживаний освобожденного от общества авторского «я». Это противопоставление свободного пребывания человека в естественных условиях, на лоне природы, его жизни в городе (как символа цивилизованного общества) с его лживостью, лицемерием, «железными» законами общежития продолжается и в последующем творчестве писателя (см., например, его эклоги 1771—1774 годов).

Наиболее энергично по этому поводу Сумароков высказался в оде духовной «О люблении добродетели» (около 1768 года):

О люты человеки!
Преобратили вы златые веки
В железны времена
И жизни легкости в несносны бремена.
Сокроюсь в лесах я темных
Или во пропастях подземных.
Уйду от вас и убегу,
Я светской наглости терпети не могу...

Антитеза «златого века» современной действительности и разочарование во всемогуществе разума, наметившееся в некоторых произведениях Сумарокова, значительно большей степени достигли в творчестве М. М. Хераскова и его молодого окружения.

Сумароков мог порою увести своего читателя на лоно природы, но это диктовалось его стремлением нагляднее выявить отрицательные стороны окружающего социального бытия, чтобы продолжить с ними решительную борьбу, отнюдь не превращая «златой век» в необходимую норму общежития во все времена. Он мог иногда усомниться в возможностях и роли разумного начала в жизни общества, но он вряд ли выступил бы с осуждением или признанием бесполезности, а тем более вреда разума.

С иных позиций стали подходить к решению этих проблем М. Херасков и его единомышленники. Хотя не следует забывать, что группа Хераскова нередко в своих произведениях осмеивала и даже обличала общественные пороки в духе «гражданского рационализма» Сумарокова, приближаясь в ряде случаев и к его энергичному сатирическому стилю. Но обратимся к другой стороне их творчества: изображая погрязший в пороках свет, рисуя картины человеческой жизни, отличающейся «развращенностью чувств», наполненной «мерзостными желаниями»², лицемерием, гордостью, ненавистью, — они открыто выражали свое неприятие такой действительности.

С искренней болью удалось выразить это отношение к окружающему обществу И. Богдановичу в стихотворении «Стансы». Горечь и сожаление поэта вызывают все стороны человеческой

¹ Трудолюбивая пчела, 1759, май, с. 512—514.

² См. элегию М. М. Хераскова «На человеческую жизнь», опубликованную в «Полезном увеселении» в марте 1760 года (с. 99—100).

жизни: нарушается «спокойствие», исчезают «честь» и «дружба», а любовь «становится порочной»:¹

Не стремись добродетель напрасно
От неправды злодеев унять:
В них пороки плодятся всечасно
И нельзя их ничем извинять.
Если правда гонима такими,
Что не могут приблизиться к ней:
Для чего же гоняться за ними
И учить непослушных людей?
Их ничем невозможно исправить,
Обличеньем их злоба растет,
Так не лучше ли, если оставишь
В развращенных обычаях свет.
Но нельзя не иметь сожаленья
И нельзя удержаться от слез,
Что невинности нет утешенья,
Что закон справедливый исчез.
Милосердия нет без заплаты,
Правосудия нет безо мзды.
Времена утекая крылаты,
По себе оставляют следы...

Столь же неприглядным оказывается современное им общество и во многих произведениях других писателей — участников изданий М. Хераскова «Полезное увеселение» и «Свободные часы» — А. Ржевского, А. Карина, В. Санковского, А. Нарышкина и др. Далекие от художественного совершенства, их поэтические упражнения все же дают основание утверждать наличие писателей, стоящих на более или менее одинаковой идейно-художественной платформе. По их произведениям жизнь человеческая предстает перед нами ежедневным повторением («Боже мой, боже! Всякий день то же») и бессмысленных, и злобно-порочных деяний, когда «рвут, как тираны, люди людей», когда один «богатится», другой «наг бредет», «тот веселится, слезы тот льет», всех же мучат «строги устасы» и все жаждут «денег и славы». В итоге «век» человека признается «бременем», а всякое проявление активной деятельности суетным.

Время, о! время,
Что ты? Мечта.
Век наш есть бремя,
Все суета,—

заключает М. Херасков свои «Стансы» («Только явятся...»)².

Вслед за Херасковым эти мотивы разрабатывают и другие поэты московских журналов. Так, В. Санковский опубликовал свои стихи под характерным названием «Все на свете суета». В нем поэт утверждает:

Не постоянен свет, все в свете суета,
Проходит все, как дым, сон краткий и мечта.
Нет постоянного на свете совершенно...
Нет твердой радости, покою в свете нет,

¹ Полезное увеселение, 1761, октябрь, с. 126—128.

² Там же, июнь, с. 186—188.

Все в свете суета, не постоянен свет.
Богатство, слава, честь, народное почтение,
Прах, ветер, дым, ничто и только огорченье¹.

Умножить подобные примеры из творчества Хераскова и его окружения не составило бы большого труда, но в этом нет необходимости, и так ясно, что участники московских журналов порицали не только бесполезные забавы и поступки людей, несущие вред окружающим, но и отказывались от гражданских идеалов классицизма, предлагая взамен удовлетвориться скромной, неприметной жизнью в тишине, скрывшись от житейских бурь на лоне природы. Раз человеческий род не способен достигнуть совершенства, то всем, кто «мысль взводит выше», рекомендовалось «только лучше жить потише» (Херасков²), переводя «добродетель» как категорию общественно-гражданскую, требующую борьбы с социальным злом, в категорию моралистическую, смысл которой заключался прежде всего в непричастности к этому злу. Так, А. Ржевский хочет,

Чтоб добродетель нам вождем всегда была,
Чтоб не были ни в чем причастниками зла,
Чтобы подобного себе не утесняли...³.

Однако в сознании писателей этого круга зло моральное и зло социальное могло нередко сливаться воедино, особенно когда оно было порождено властью денег, «злата» («Деньги, деньги вопиют, Честь и разумы дают»), стремлением человека к богатству и роскоши. Из-за денег правители начинают кровопролитные войны, чинят «разбои», «обманы», люди отказываются от родных и друзей, все становится продажным. Человек попросту превращается в «скота»:

Но то же делаем: мы злато обожаем,
Как бога в жизни сей его мы почитаем.
О злато! доколи нас ты будешь ослеплять
И будешь из людей в скоты преобращать⁴.

В исторической же ретроспективе «всеобщих бед источником» объявляется тот,

Кто первый был на свете,
Который медь и злато
Преобратил в монеты...⁵.

Поэтому вполне закономерной оказывается идеализация патриархальных форм жизни, когда, по Хераскову, «естественны уставы управляют общи нравы», а

Земля плоды свои, как щедрая всем мать,
В приличны времена обильно приносила,
Не нужно было им к посеянью пахать,
Земля сама поля плодами богатила.

¹ Полезное увеселение, 1761, февраль, с. 49.

² Там же, 1762, февраль, с. 94.

³ Там же, 1761, январь, с. 9.

⁴ С... Н... Письмо.— Полезное увеселение, 1760, июнь, с. 221.

⁵ Херасков М. О злате.—В кн.: Новые оды. М., 1762, с. 67.

Но так как «златой век» в его первоизданном виде не возратить (это понимали писатели), то подвергается идеализации современная им сельская жизнь. Появляются заманчивые картины душевного успокоения и физического отдохновения от городских соблазнов и постылых служебных обязанностей в деревенской тиши. Создаются в духе будущего сентиментализма пейзажные зарисовки и описания радостного крестьянского труда:

Когда на рощи, на долины,
На чистые поля смотрю,
Приятнее моей судьбины
В пространном мире я не зрю.
Здесь птички по лесам порхают,
Там в роще соловьи поют,
Стада на паствах отдыхают,
При них венки пастушки вьют...
Текущим потом и работой
Крестьянин сердце веселит.
Влечет по нивам плуг с охотой,
Что пищу он ему сулит.

В том же духе говорится о сельской жизни в «Стансе» А. Ржевского¹ (в подзаголовке любопытное уточнение: «Сочинен 1761 года июля 19 дня по выезде из деревни господина Хераскова»). В нем выражено сожаление, что автор вынужден покинуть «приятное теперь уединение», ведь только там он «чувствовал прямое утешение, свободу и покой», потому что

Гражданска² суета мой дух не возмущала,
Любезна простота
Селян незлоблिवых меня там утешала
И место красота.

Начинают появляться и стихотворения, близкие к сентиментально-предромантическому характеру, в них пейзаж окутан туманной дымкой, «ночная тень» — спасительный заслон от «мечтаний светских», а человек призывается жить по велению «натуры»:

Туман сгущается над чистою рекой:
Журчащие ручьи всем ночь предвозвестили,
И звезды на луга сквозь бледну тень светили.
Уединением чтоб мысли насладить,
Часы прохладные с утехой проводить,
Высокия горы взошел я на вершину.
Повсюду тишина, куда я взор не кину.
О, ты, ночная тень, покрой меня теперь
И затвори ко мне мечтаньям светским дверь.
Натура! Хладною ты всех моча росой,
То сделай, чтобы все пленилися тобою,
Чтоб слабым суетам оставили служить
И чтоб все жили так, как ты велела жить³.

Бегство от душной, шумной «градской» цивилизации, приобщение к природе могли бы оказаться выходом из того тупика, в

¹ Полезное увеселение, 1761, август, с. 54—55.

² То есть городская.

³ Херасков М. Приятная ночь. — Полезное увеселение, 1761, июнь, с. 214—215.

котором очутилась определенная часть образованного общества. Тем более что «в реальной жизни русского дворянства бегство от суеты городской жизни осуществлялось очень просто — путем переезда из города в деревню, в усадьбу»¹, особенно после Указа о вольности дворянской. Однако философско-этические искания и размышления кружка Хераскова над коренными вопросами мироздания и бытия брали под сомнение возможность и такого выхода.

Задумываясь о смысле бытия, писатели прежде всего обращали внимание на непрочность, быстротечность и переменчивость всего сущего. Это относилось и к природе (к макрокосму), и к человеческой жизни (микрокосму).

Подобные мысли можно было встретить еще в журнале «Ежемесячные сочинения», начиная с 1755 года в некоторых стихах Сумарокова, несколько чаще в его «Трудолюбивой пчеле» («Часы», «Час смерти», «Море и вечность», где говорится, что, как «невские струи» не возвратятся «из моря никогда», «так наши к вечности судьбина дни преводит, И так оттоле жизнь обратно не приходит»). Но в журналах Хераскова их количество не только значительно возросло, но и может быть принято за некое подобие философско-этической системы. Человек ищет счастье (это право у него не оспаривается), но в чем оно может состоять и достижимо ли в земной жизни, если с самого рождения на долю человека падают беды и невзгоды, разочарования и мучения, а в конце пути поджидает его неумолимая смерть? Вот тот круг мучительных раздумий, которыми заполнены многие произведения «Полезного увеселения» и «Свободных часов». Характерно, что уже в первом номере «Полезного увеселения» был напечатан перевод Хераскова из Ж.-Б. Руссо², в котором намечалась тематика для последующих поэтических упражнений молодых поэтов:

Смертный в жизни представляет
Зеркало тоски и бед;
Лишь родится он, рыдает,
Так как скорбь предузнает.
Слезы юности всечасно
Без причины отрок льет:
Там мучитель занапрасно
Бедного младенца бьет.
Пылка юность повергает
В пущия беды ево,
Он любовниц избирает
И не мыслит ничего.
Как возрос — другая лишность
Кратка века часть займет:
Честь, богатство, слава,
пышность

Дух колеблет и мятет.

¹ Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970, с. 175.

² Творчество Ж. Б. Руссо пользовалось широкой популярностью в XVIII веке как на Западе, так и в России: к нему обращались Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков, Державин и другие, хотя интерпретировали его по-разному.

Старика всяк презирает:
Крепость жизни потеряв,
Мучится он и страдает,
Дряхл, задумчив и не здоров.
Мысль мы к мысли прибираем,
Ищем счастья своего,
Наконец все умираем,
Вот родимся для чело¹.

Очень близким по содержанию к этому «Стансу» Хераскова оказался «Сонет» Елизаветы Херасковой (дочери поэта)². Здесь также утверждается, что

Родимся мы в слезах, растем покорны власти...
Вдруг старость все твои желанья уничтожит,
К напастям и бедам болезни приумножит:
Она надежду всю со днями унесет.

А в заключительном терцете юная поэтесса выражает еще большее отчаяние, чем Ж.-Б. Руссо и его переводчик:

Весь век наполнен наш мученьем и тоскою,
Ничто нас в жизни сей от бедства не спасет,
О! Смерть, в тебе одинй ишу себе покою.

О быстротечности жизни, неустойчивости ее благ и, что еще трагичнее, о ее бесследности, как и всего сущего в этом мире, неустанно повторяли многие поэты. В их произведениях наряду с настойчивым предупреждением *memento mori* (помни о смерти) все чаще стал появляться мотив «жизнь есть сон», характерный для искусства эпохи барокко и достаточно распространенный в предромантической и даже собственно романтической литературе.

Так, А. Карин уподобляет жизнь человеческую розе, которая «быстро вянет, сохнет и падает», или «току быстрых вод», который оставляет после себя только шум. Человек несчастлив потому, «что в жизни жадно не хватаем, То с грустью после остав-
ляем, Когда косою смерть сразит», а

Вся наша жизнь как сон проходит,
Смерть все дела в мечту приводит,
На век от глаз сокрывши свет³.

В другом его произведении утверждается, что

Все на свете ломко, как стекло;
То вянет в ночь, что днем цвело;
Нет прочного: все прекратится⁴.

А. Ржевский сравнивает жизнь человека с дымом от трубки, бесследно исчезающим, с маленькой кучкой пепла:

За дымом следуя, всегда я примечаю,
Что равно я и сам, как дым твой, исчезаю;
Сей жизни бытие, как пепел, и мое⁵.

¹ Станс г. Руссо.— Полезное увеселение, 1760, январь, с. 63—64.

² Полезное увеселение, 1761, июнь, с. 191—192.

³ Ода «О суете мира». — Полезное увеселение, 1760, декабрь, с. 197—200.

⁴ Сонет. — Полезное увеселение, 1761, март, с. 150.

⁵ Сонет. Перевод с французского. — Полезное увеселение, 1760, март с. 105.

В. Санковский неоднократно повторяет, что в жизни человека все проходит, «как дым, сон краткой и мечта», да и сама «жизнь наша миг один, и весь минута век»¹.

Место и роль человека во вселенной до крайности ничтожны уже хотя бы потому, что и сама земля по сравнению с «бесконечным миром», «как капля в океане вечном, как бренный лист в густых лесах», «пылинка» и «точка». Проникнуть человеку в тайны мироздания, выяснить, «на что же все мы сотворены», не дано, утверждает Херасков в философской оде «Ничтожность» («Такие тайны сокровенны от рассуждения моего»²).

Грустные размышления о смертности человека, вызывающие ужас и страх, вписываются в трагические картины гибели земли, всемирных (глобальных) катастроф, всепоглощающего бега времени. В этом плане очень характерно стихотворение Хераскова «Время»³. В нем поэт показывает, как время, подобно огненному потоку, смывает и разрушает на своем пути все: горы и леса, поля с плодами, страны с городами и самого человека; на месте солнца оказывается «пустота»; и даже память о прошлых деяниях людей уничтожается вместе с человеком огненной рекой времени. «Всех обща в свете часть — забвение и смерть» — таков конечный вывод, к которому приходит М. Херасков.

Интересно отметить, что к разработке этих тем оказался причастен и «рационалист» Сумароков. Что послужило этому причиной, ответить трудно. Связи ли Сумарокова с масонами (как и Хераскова) или эволюция общественного сознания захватила его в большей степени, чем принято предполагать, а может быть, в этом проявилось его стремление поддержать молодой «московский Парнас» и выступить с ним в одной тональности? Но фактом является «Ода к М. М. Хераскову» в мартовском номере «Свободных часов» (1763). В этой оде (отнюдь не классической) делается предупреждение человеку о том, чтобы он «среди игры, среди забавы, среди благополучных дней воспоминал» о своей смертности, так как «все сие как дым проходит, природа к смерти нас приводит». «Смертным части» (т. е. людям) «предписано» уже из «мертвой утробы» являться с «горьким стоном» и пройти «беды, напасти и разны мира суеты». В свете все непостоянно: «Пременой естество играет, Оно дарует, отбирает; Свет только образ колеса». Включается картина космической катастрофы:

Не грянет гром, и ветер не дохнет,
Земля падет, вода иссохнет
И разрушатся небеса⁴.

«Жизнь и свет» — только «мечта», а все, что делает человек, — «сон».

¹ Все в свете суета. — Полезное увеселение, 1761, февраль, с. 52.

² Херасков М. Философские оды или песни. М., 1769, с. 65.

³ Полезное увеселение, 1761, ноябрь, с. 179—180.

⁴ Свободные часы, 1763, март, с. 172—174.

Если жизнь только сон (ср. еще у Хераскова в стихотворении «Непостоянство»: «Так знать, что счастье наше В сем веке только сон»), если человек ежеминутно должен помнить о смерти, то ему ничего другого не остается, как готовить себя к «истинной», загробной жизни добродетельным поведением, равнодушием к переменам в своей судьбе, гуманно-религиозным отношением к окружающим:

Что здесь кто посеет,
То тамо сожнет;
Там мзду всяк имеет,
За то, как живет¹.

И здесь писателями овладевали порой откровенно-мистические настроения, когда в их произведениях появлялось неопределенное «там»; а смерть воспринималась как избавление от земных мук и как средство достижения вечного блаженства. «Есть мир земного краше; Какой? — на небе он», утверждает Херасков. Поэтому неудивительно, что мы можем встретиться с просьбой молодого поэта к своему другу не жалеть о нем после его смерти, так как он ушел из тяготившей его жизни с «радостью» и вручает свою богу «с веселием и почтением»².

Обострение контрастов в социальной жизни, отсутствие желаемого эффекта от воспитательного воздействия слова (время идет, а человек не становится лучше), ощущение быстротечности и тленности окружающего мира, отказ от попыток познать законы вселенной, устрашающее воздействие ее тайн на человека приводили поэтов-херасковцев порой к утверждению бесполезности «разума» и даже его вреда.

Подобная оценка разума встречается в произведениях Хераскова «О разуме», «К Евтерпе», «О вреде, происшедшем от разума» и др. В них высказаны взгляды, близкие к идеям Ж.-Ж. Руссо (сравни его ответ Дижонской академии). Как и Херасков, сомневается в возможности морального, нравственного исправления людей и установлении гармонии в общественной жизни путем распространения просвещения и науки А. Ржевский («Что будет век златой, как люди просветятся, Но страсти никогда во всех не истребятся»). В «Письме к А... Н...» он объявляет всякий научный поиск и бесполезным, и бессмысленным:

Пускай надменный век в познании трудится,
Который шар вокруг которого вертится,
Что солнце иль земля в середине всех планет
И кто из них стоит, и кто из них течет,
Коперника почесть иль верить Птолемею,
Ньютон ли превзошел системою своею.
Пускай трудится кто в познание естества
И неизвестны нам толкует существа.
Пусть свойства всех вещей воздушных

познавает,

Пусть выше облаков он смыслом взлетает,

¹ Ода (без подписи). — Полезное увеселение, 1760, декабрь, с. 233—235.

² Ржевский А. Письмо к А... Н... — Полезное увеселение, 1761, январь, с. 7—12.

Но есть ли из того какая польза нам,
Что мыслей возлетим к безоблачным местам¹.

Здесь оговоримся еще раз, что из всего сказанного не следует делать вывод о полном разрыве Хераскова и его молодого окружения с идеями Просвещения и с гражданским содержанием литературы русского классицизма. Так, Херасков в годы издания им журналов написал поэму «Плоды наук», а на страницах «Полезного увеселения» утверждал, что сатира «изображением страстей она жива, Одушевляется чрез острые слова». Он создал вместе со своими последователями немало ярких и острых сатирических произведений.

Отмечая переменчивость в судьбе отдельного человека и мироздания в целом, группа Хераскова подтачивала один из характерных канонов классицистической эстетики — «аналитический» подход к явлениям, когда эти явления рассматривались в «статичном» состоянии. Больше того, писатели-херасковцы, как бы предвосхищая художественные открытия Державина, порой могли почувствовать диалектическое единство противоречий. Так, например, в одном из своих стихотворений Херасков утверждал:

Земля, что носит нас, колеблется, дрожит.
И воздух перемен премножество имеет:
И стужу нам дает, и в ту ж минуту греет².

Новые стороны личной и общественной жизни человека, ставшие содержанием многих произведений участников «Полезного увеселения» и «Свободных часов», вызвали и появление новых жанровых форм.

Среди таких жанровых новообразований прежде всего следует отметить жанр «письма» и «социальной элегии» (по удачному определению Г. Н. Пospelова). В них писателям оказалось удобнее выразить свои размышления и переживания по поводу «частных» и «общественных» явлений в жизни человека. Жанр «письма» в журналах М. Хераскова часто приближался к более позднему «дружескому посланию», нередко имеющему конкретного адресата (правда, в большинстве случаев скрытого за инициалами, не поддающегося в наше время легкой расшифровке), отличался интимной тональностью, часто отказываясь от прямой назидательности многих классицистических эпистол.

С еще большим основанием в разряд медитативной лирики (особенно свойственной сентиментализму и романтизму) следует включить социальную и философскую (а чаще — социально-философскую) элегию Хераскова и его молодых последователей. По этому поводу Г. Н. Пospelов справедливо заметил, «лирика и в ее пределах социальная элегия, идиллия и философская элегия — таковы родовые и жанровые формы, сразу же найденные Херасковым для его нового идейного содержания и вполне ему отве-

¹ Полезное увеселение, 1761, сентябрь, с. 89.

² Там же, 1762, май, с. 225.

чающие»¹. Вот, к примеру, один из ранних образцов «социальной» элегии Хераскова:

Прошел уж к вечности текущий прошлый год.
И ввек он к нам оттоль не может возвратиться.
Дождавшись нового, народ
О бывшем не крушится,
Но жаль, от сердца жаль, что время протекло,
А за собою дел худых не повлекло.
От жизни убыл год у нас;
Но время нет дороже.
В год прошлый разум наш в делах бесплодных
гас,
Днесь делаем мы то же;
Течет все, как текло,
Что время дел худых с собой не повлекло².

Из произведений этого жанрового ряда особенно следует отметить «К Евтерпе» Хераскова³. В этом стихотворении сконцентрированы ведущие темы элегий и идиллий поэта. Основная проблема этого произведения — вопрос о том, в чем же заключается людское счастье, в чем смысл человеческой деятельности. Однако рационалистическому оптимизму в нем места не нашлось. «Прелесть счастья лжива», а само «счастье слепое» и в высшей степени непостоянное:

Познал я суету и лживу прелесть счастья
И проходящую высоких титулов тень.
Они подобие осеннего ненастья,
Пременного сто раз в единый день.
О! разнovidная мечта непросвещенных,
Слепое счастье, скажи мне, что ты есть?
Ты кажешь умными людей, ума лишенных;
В бесчестных кажешь честь.
Отрава лютая и язва смертных рода,
Превратность естества,
Тобой взволнована приятная природа,
Ты ужас божества.

Муза поэзии, полагает поэт, тоже считает, что «все обмануты мы счастья мечтой», что счастье «не в титулах» и «не в казне златой». Далее следует, ставшее почти обязательным, противопоставление «сельской» жизни «городской» («Но кто счастливее и ближе кто к природе: Надменный господин или простой пастух?» и т. д.). А после утверждения о том, что «разум» «помрачен» «сиянием злата», «сердце» ревнует «счастью чужому», а «наш дух» «огорчен» «вечной суетой», следует весьма пессимистический вывод:

Коль жизни таковой вообразим течение,
То что есть человек?
Соборище сует и сам себе мученье,
Несчастнейшая тварь, в тоске влекуща век.

И наконец, в заключительном аккорде слышится неверие в воспитательную силу слова, в преобразующие возможности разума:

¹ Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970, с. 189.

² Полезное увеселение, 1760, декабрь, с. 239—240.

³ Свободные часы, 1763, октябрь, с. 593—596.

Позволь, Евтерпа, мне еще сказать яснее,
Что я сказать хочу:
Но люди будут ли по сих словах умнее?
Ты скажешь: «Никогда»,— я лучше замолчу.

В лирике Хераскова 60-х годов, как отмечено исследователями, наряду с традиционными появляются новые формы образного мышления — «проявления эмоциональной рефлексии, приводящие к психологизму в построении лирических образов», «метонимическое изображение чувства не как подъема мысли, а как самодовлеющего переживания, как движения «сердца», «души»¹.

Идейно-содержательные мотивы лирики Хераскова и поэтов его окружения готовили почву для сентиментализма и романтизма. Но словесно-образительные средства ее будут закреплены преимущественно в сентиментальной поэзии («дух томный усыпили», «лужок», «цветочки», «приятных птичек с пеньем», «печальное», «нежное» сердце, «сладость», почерпнутая «из самых натур», «нежные», «тихие» «зефиры», «приятные роши», «чистые потоки», достаточно частое употребление междометий «Ах!», «О!» и т. п.).

В отличие от Хераскова-лирика, Херасков-драматург создавал свои пьесы или в жанре сентиментальной «слезной» драмы или в духе классицистической трагедии. Однако его первая трагедия «Венецианская монахиня» была близка литературе «Бури и натиска». Действие в трагедии происходит в Италии (в Венеции), частично в ночное время, на фоне мрачного монастыря («Театр представляет часть монастыря святой Иустины и часть дому послов европейских», — указывает автор). А трагическая и жестокая развязка (включая и сцену «ужасов»: Занета появляется перед зрителями с выколотыми глазами) воспринимается как обвинительный акт религиозному фанатизму и «государственным» законам, приведшим к гибели двух горячо и глубоко любящих друг друга людей. Херасков выступает здесь защитником естественного свободного чувства, не приемля суровый «рационалистический долг».

В последующем своем творчестве Херасков не отказывался от традиционных жанров классицизма, но вместе с тем продолжал поиски новых путей в создании идейно-жанровых структур художественных произведений: его внимание привлекают «волшебные» элементы, внесет он определенный вклад в разработку проблемы историзма и национальных форм поэзии, в развитие прозаических жанров.

О своем новаторстве в области идей и слога, об отступлении от канонов писатель сказал во вступлении к поэме «Пилигримы» (1795):

Но я в моих стихах намерен быть развязан,
Во слогах вольный ход поэтам не заказан;
Как новых стран искал Колумб, преплыв моря,
Так ищем новых мы идей, везде паря;

¹ Пospelов Г. Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970, с. 191.

Творенья наших чувств суть верные оселки;
Я пел и буду петь героев и безделки¹.

Хераскову и его молодому окружению не удалось сокрушить жизнестойкость классицизма, а позже преодолеть полностью его инерцию. К тому же многочисленные призывы херасковцев довольствоваться малым, замкнуться в личных переживаниях, оградиться от житейских бурь оставались чаще декларациями, без практического воплощения: большинство участников кружка Хераскова продолжало принимать деятельное участие в литературно-общественной жизни России, а некоторые из них смогли успешно продвинуться по служебной лестнице. Поэтому в творчестве Хераскова и его последователей и в период их участия в журналах «Полезное увеселение» и «Свободные часы» и позже наблюдаются как бы «челночные» движения от классицизма к новым стилям и обратно. Но именно в конце 50-х — начале 60-х годов XVIII века следует искать истоки зарождения сентиментализма и ранние веяния предромантизма.

Вслед за Херасковым большой вклад в развитие сентиментально-романтических настроений в русской литературе был внесен М. Н. Муравьевым (1757—1807).

Литературное наследие талантливого поэта невелико и до сих пор полностью не собрано. Дневниковые записи и частные письма, которые содержат его идеи о новых путях развития литературы, опубликованы не были. Однако надо иметь в виду широкий круг литературных знакомств поэта. В числе его наставников и покровителей были В. И. Майков и М. М. Херасков. В начале 1770-х годов в Измайловском полку он сближается с И. П. Тургеневым, В. В. Ханыковым, Н. А. Львовым, несколько позже с И. И. Хемницером, В. В. Капнистом, Б. Я. Княжнинным, Г. Р. Державиным и с другими. Разумеется, что свои литературные взгляды М. Н. Муравьев не скрывал от друзей и его воздействие на них не ограничивалось только печатным текстом. А если еще учесть, что в доме Муравьева воспитывался его двоюродный племянник — будущий поэт К. Н. Батюшков, то можно говорить о воздействии М. Н. Муравьева и на поэтов последующего поколения.

Муравьев относится сочувственно к крестьянам: «Меня поразила мысль, что в тот же самый день простой крестьянин внушил в меня почтение, когда я взирал с презрением на знатного, недостойного своей породы. Оно одно принадлежит человеку и возвышает всякое состояние»². Подобно Новикову, виновником разорения крестьян он считает бессердечного и надменного помещика. Муравьев настойчиво повторяет, что богатство человеческой натуры в ее «душевных» и «сердечных» качествах («титлы мои должны быть в сердце» и «величество мое в душе моей, а не в производстве, не в чинах, не в мнениях других»). Здесь очень характерно не столько восприятие писателем общепросветительской

¹ Творения Михаила Хераскова, ч. 1—12. М., 1796—1802, ч. 3, с. 158.

² *Муравьев М. Н.* Полн. собр. соч. СПб., 1819, т. I, с. 101.

идеи внесловной ценности человека, сколько вычленение индивидуального личностного начала из потока общественного мнения.

Эта одна из основных посылок во взглядах Муравьева естественно повлекла за собой постановку в центр творчества поэта его собственной личности, его чувств и душевных переживаний.

Творческий путь Муравьева — непрекращающийся поиск новых тем и форм в художественной литературе. Ему удастся во многом преодолеть предшествующую поэтическую традицию, свершить ряд художественных открытий. Отказ от метафизического подхода к сущности явлений, от ряда некоторых эстетических канонов классицизма не привел М. Н. Муравьева к разрыву с просветительскими идеями: писатель сохранил до конца своих дней веру в прогрессивное развитие человеческого общества на основе всеобщего просвещения. Эту его уверенность в пользе просвещения и науки, в значительной степени поддержанную деятельностью и личностью Ломоносова, не поколебали ни Пугачевское восстание, ни Французская революция. Мы не располагаем какими-либо прямыми высказываниями писателя о крестьянской войне в России, но в данном случае можно учитывать, что для Муравьева «бунт — обыкновенное следствие народных неудовольствий». Не высказал Муравьев отрицательного отношения (ни печатно, ни в личной переписке) и к революционным событиям во Франции, хотя получить такую возможность при откровенно реакционном режиме Екатерины II было очень просто. Кроме того, человек мягкий по натуре, М. Н. Муравьев в официальном документе (в докладе Комитета по рассмотрению уставов учебных заведений 1802 года) осудил Екатерину за враждебное отношение к просвещению после Французской революции: «Но напоследок — потрясение славного просвещением государства... к несчастью, слишком приписываемое философам и писателям, послужило, кажется, к остановлению сей монархини посреди ее таковых подвигов. С тех пор науки и произведения их представляются в некотором противоположении с общественным благосостоянием. Они понесли наказание за употребление их во зло несколькими извергами»¹.

Отход от поэтики классицизма стал заметен у Муравьева уже в середине 70-х годов. Так, в «Опыте о стихотворстве» (1775), не нарушая регламентаций Буало и Сумарокова, Муравьев значительно расширяет объект творчества:

Бегите ложного искусства и ума:
Природа красоты исполнена сама.
Вкус должен избирать, но все отверсто дару:
Он может по всему царить свободно шару...
Любимец чистых муз все вымыслить

свободен,—

и хотя здесь же свобода вымысла несколько ограничивается («однако вымысел сей быть должен с правдой сходен»), последующий

¹ Кулакова Л. И. Поэзия М. Н. Муравьева. — В кн.: Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967, с. 14.

путь достижения истины уже ничего общего с классицизмом не имеет:

И в своенравиях мгновенны мечты
Явите истины великие черты.

Призыв поэта: «пускай лишь сердце пишет» — снимает руководящую роль разума, характерную для творческого процесса писателей-классицистов. Несвойственными для классицизма будут и один из советов Муравьева начинающим поэтам («Страстей постигнуть глас и слогу душу дать, Сердечны таинства старайтесь угадать») и его утверждение («Движение — жизнь души, движение — жизнь и слога, И страсти к сердцу суть вернейшая дорога»).

Новые пути в поэзии с достаточной очевидностью были намечены Муравьевым в его сборнике «Оды» (1775). Здесь, кроме военных тем, есть ряд мотивов, близких поэзии Хераскова (о скоротечности жизни и др.) и, наоборот, оправдывающих «суету страсти» в жизни человека. Но, пожалуй, самыми примечательными оказались заключительные строки (ставшие почти хрестоматийными) десятой оды — «Весна. К В. И. Майкову» (одного из первых пейзажных произведений о пробуждающейся природе в русской литературе):

Я прежде пел сраженья звучны,
А днесъ гласил растенья тучны,
В полях биющие ключи;
Ты брани петь меня наставил,
А я тебе сей стих составил
Во знак чувствительной души.

«Чувствительная душа», «излучины сердец», фиксация стремительно сменяющихся переживаний, взгляд «алчными глазами» на мир станут основным объектом творчества поэта. «Выдвигая на первый план индивидуальность и окружающий ее чувственный мир, Муравьев верно угадал тенденцию эпохи», — отмечает Л. И. Кулакова.

Если в пределах ортодоксального классицизма «мечта», «мечтания» воспринимались как бранные термины, то Муравьев не смущается объявить, что «жизнь — мечтание прекрасно», «сие мечтание прелестней бытия» («Скоротечность жизни», «Обаяние любовью» и др.).

Внешней объективности видения окружающего мира у классицистов Муравьев противопоставляет восприятие явлений, неразрывно связанное с субъективным настроем человека. Сделав открытие в стихотворении «Время», «мгновенье каждое имеет цвет особый», поэт связывает эту окраску с сердечным состоянием («от состояния сердечна занятой», когда «он мрачен для того, чье сердце тяжко злобой, Для доброго — златой»).

Творчество Муравьева с его культом личности и чувства, с его «поэтикой сладостного» (Гуковский) в значительной степени оставалось в пределах развивающегося сентиментализма. Но явное предпочтение Шекспира французским драматургам («Против него

все французы — живописцы в миниатюре и едва ли живописцы»); понимание античного искусства как выражения не общечеловеческих (во все времена и для всех народов) качеств, а конкретно-исторического национального периода приближают его к взглядам, характерным для эпохи романтизма. И совсем уже в романтическом духе звучит его требование полного раскрепощения творческого процесса от контроля разума:

Не размышление творит
Своим исчисленным и соразмерным шеством,
Но чувствование всесильным сумашеством
Чудес рождение скорит —

и утверждение теории гениальности поэта в стихотворении «Сила гения»:

Не может тяжкий труд и хладно размышленье
Мгновенным гения полетам подражать...
Сей огонь божественный, сие одушевленье,
Которое творит,—
Он, он его своим возлюбленным дарит.

По поводу стихотворения И. И. Дмитриева «Ермак», где в оссиановском духе изображался пейзаж, выведены были шаманы и пр., Белинский писал: «Дмитриев потому только не был прозван романтиком, что тогда не существовало еще этого слова». Думается, что это определение великого критика в еще большей степени применимо к приведенным выше стихам Муравьева.



Последняя четверть XVIII века — напряженный период в истории русского народа. Общественная жизнь русской нации протекала в атмосфере социальных взрывов и потрясений: начало этого периода было озарено крестьянской войной под руководством Пугачева. Не прошли бесследно для русского общества и революционные события за рубежом (американская; а затем французская революция, похоронившая феодализм в европейской стране, с которой у русских людей уже давно были установлены достаточно прочные идейно-культурные связи). Все эти события коренным образом расшатывали самодержавно-крепостнические устои Русского государства и свидетельствовали также и о непреклонном стремлении народов добиваться освобождения.

Екатерина II и консервативное дворянство, желая любой ценой сохранить в неизменном виде самодержавную власть и власть помещиков над крестьянами, установили в стране откровенно реакционный режим. В то же время наиболее передовые представители русской общественной мысли и культуры утрачивают веру не только в возможность установления «просвещенной монархии», но и в общественную пользу самих ее принципов. Русские просветители все больше и больше задумываются о необходимости существенных перестроек в здании самодержавно-крепостнического государства, а в канун последнего десятилетия XVIII века А. Н. Радищев уже выскажется за снос этого здания, выступит с пропагандой народного восстания.

Последние десятилетия XVIII века отмечены замечательными художественными достижениями в нашей литературе, в ней стремительно готовились романтизм и реализм.

По пути, открытому Н. И. Новиковым, в той или иной степени пойдут все писатели последних десятилетий XVIII века. Наибольших успехов добьются Фонвизин, Державин и Радищев. Их творчество явится результатом прежде всего дальнейшего развития лучших национальных традиций, и вместе с тем ими будут учтены новые завоевания европейской эстетики (Вольтера, Дидро, Лессинга, Мерсье и др.).

Первым объектом реорганизации в зарубежном искусстве оказалась драматургия. Нарушая классицистическую систему драматических жанров, Дидро рекомендует создавать «серьезную комедию» о «добродетели и обязанности человека» и трагедию, «предметом которой могли бы послужить наши домашние не-

счастья», выступает против того, что «искусство перегружалось правилами и авторы подчинялись им рабски», определяет роль обстоятельств, заставляющих добродетельного человека стать преступником («нужно винить жалкие условности, развращающие людей, а не человеческую природу»). Искусство должно воспроизводить «правду природы», а для осуществления этой задачи надо быть «наблюдателями на улицах, в садах, на рынках, дома, и вы составите себе правильное представление о настоящем движении во всех жизненных действиях»¹.

С достаточно резкой критикой канонической классицистической трагедии выступил Вольтер. В «Проекте посвящения трагедии «Олимпия» И. И. Шувалову» он утверждал, что персонажи «должны говорить так, как люди говорят в действительности»², и осудил ложный пафос и неестественность поведения действующих лиц: «Мы долго созерцали отцов, которые спокойно, не проронив ни единого слова, выслушивали повествование о смерти сына», а «сердце человеческое жаждет волнений. Хочется видеть, как мать, с распущенными волосами, со смертельным ужасом во взгляде, готовая разрыдаться, устремляется к постигнутому бедой сыну»³. Изображаемые в трагедии люди «должны действовать», потому что «там, где нет действия, монологи бездушны»⁴. И как бы Вольтер ни осуждал Шекспира за его «дикость», за отсутствие «малейшего знания правил», он все же признал, что английскому драматургу «свойственны, как и Лопе де Вега, такая правдивость и безыскусственность и столь потрясающее действие, что вся риторика Пьера Корнеля бездушна по сравнению с трагизмом этого скомороха»⁵. Против метафизического изображения действительности у классицистов, их ограничительных правил выступил Лессинг в «Лаокооне» и «Гамбургской драматургии». Принципы новой эстетики он распространяет на всю поэзию («действия составляют предмет поэзии»), развивая и углубляя многие положения Дидро. Теоретики просветительской эстетики сами создавали художественные образцы на основе новых принципов. Так началась «революция в искусстве» (Гете).

Русские писатели были хорошо осведомлены о новом направлении в литературе, чему способствовали и многочисленные переводы произведений зарубежных просветителей (в первую очередь драматургии). Переводы сопровождались вступительными статьями, в них раскрывался новаторский характер пьес, которые предлагались русскому зрителю и читателю.

Если ранние романтические веяния лишь готовили почву для русского романтизма, то рост сентиментальных тенденций привел к возникновению в последнем десятилетии XVIII века нового литературного направления — сентиментализма. Его главой принято

¹ Дидро Д. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1936, т. 4, с. 216.

² Новые тексты переписки Вольтера. М.—Л., 1956, с. 272.

³ Там же, с. 274—275.

⁴ Вольтер. Эстетика, М., 1974, с. 329.

⁵ Там же.

считать Н. М. Карамзина, а само направление нередко определяется как русский «дворянский» сентиментализм. Однако некоторые исследователи карамзинскому течению противопоставляют «демократический» сентиментализм во главе с Радищевым.

Сентиментализм возник на Западе в период разложения феодально-крепостнических отношений. «Знаменем предреволюционной буржуазии было освобождение личности от оков феодально-крепостнического государства. Раскрепощение личности и составляет основной пафос просветительной философии и выросшего на ее основе раннего буржуазного реализма и сентиментализма. При ближайшем рассмотрении человек оказывается идеализированным портретом буржуа, но исторически прогрессивная роль лозунга несомненна»¹.

Эти исторические предпосылки диктуют появление определенных принципов в эстетике сентиментализма. Если для классицистов главной задачей искусства было прославление государства, то в центре внимания сентименталистов находится человек, притом не человек вообще, а данный, конкретный, частный человек, во всем своеобразии его индивидуальной личности. Ценность его обусловлена не принадлежностью к высшим классам, а личными достоинствами, положительными героями сентименталистских произведений являются поэтому представители средних и низших классов, что, безусловно, импонировало читателям из демократической среды.

Культу разума у классицистов, сентиментальные писатели противопоставляют культ чувства. Внутренний мир человека, его психология, оттенки всевозможных настроений — доминирующая тема большинства произведений; новое содержание влечет за собой соответственно и появление новых форм: ведущими становятся жанры семейного психологического романа, дневника, исповеди, путевых записок. На смену поэзии и драматургии приходит проза. Слог становится чувствительным, напевным, подчеркнуто эмоциональным. Образцы сентименталистских произведений на Западе: романы Ричардсона («Кларисса Гарлоу», «Памела, или Вознагражденная добродетель»), «Сентиментальное путешествие» Стерна, «Новая Элоиза» Руссо, «Страдания юного Вертера» Гете и т. д.

Зарождение русского сентиментализма в 60-е годы объясняется в значительной степени тем, что в общественной жизни начинают играть немаловажную роль люди «третьего чина». Их настроения находят выражение в произведениях Ф. А. Эмина («Письма Эрнеста и Доравры»), Лукина («Мот, любовью исправленный»), М. Веревкина («Так и должно», «Торжество дружбы»), в стихотворениях М. Н. Муравьева, писавшихся, как заявлял автор, «во знак чувствительной души».

¹ Кулакова Л. И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968, с. 181.

В дальнейшем европейская литература сентиментального направления успешно завоевывает русские журналы, книжный рынок и внимание читателя¹. Один перечень произведений этого рода занял бы многие страницы. Все же отметим некоторые из них, в первую очередь те, где в самих заглавиях подчеркнуто было новое для литературы «качество» — «чувствительность»: «Несчастные любовники, или Истинные приключения графа Коминжа, наполненные событий жалостных и нежные сердца чрезвычайно трогających» (1771, перевод с французского Я. Б. Княжнина) или появившийся на 30 лет позже «Российский Вертер, полусправедливая повесть; оригинальное сочинение М. Сушкова, молодого чувствительного человека, самопроизвольно прекратившего свою жизнь» (1801).

Зарождающийся сентиментализм был поддержан также жанрами «слезной» драмы и комической оперы, во многом ориентирующимися на вкусы демократического зрителя. В предисловии к своей комедии «Мот, любовью исправленный» (1765) В. И. Лукин отмечает появление части зрителей, которая любит «характерные, жалостные и благородными мыслями наполненные... комедии».

О широком распространении сентиментального «стиля» и сентиментального «мировоззрения» свидетельствуют также те значительные изменения, которые совершаются в мемуарной литературе последних десятилетий XVIII века². В ней все заметнее начинает выступать на первый план личность автора. Ценность личности, человека почувствовал еще в начале века И. Т. Посошков: «И маленькие пичужки, коих на деньгу две или три купуются, не забвенны суть у бога, то како забвен будет человек, ему же и цены нет»³.

В период классицизма в мемуарах, так же как и в литературе, проявление личности преимущественно находило себя в государственной службе, в исполнении «должности», хотя и начал складываться рассказ-воспоминание о целой жизни автора. К концу века созрел взгляд на ценность собственной личности как таковой. В «Записках» А. Р. Воронцова сказано: «Я всегда был того мнения, что люди имеют собственную их достоинствам внутреннюю цену, которой не в состоянии отнять у них никакой деспот»⁴.

Итак, во внимании к эмоциональной сфере человека Карамзин имел своих предшественников. Но в отличие от них, ограничивавшихся, как правило, лишь констатацией психологического состояния, Карамзин сумел раскрыть психологию человека как динамический процесс и с полной убежденностью воскликнуть: «Человек велик духом своим! Божество обитает в его сердце!»

¹ История русской литературы. М.—Л., 1941, т. V, с. 108.

² См.: Гюбиева Г. Е. Этапы развития русской мемуарно-автобиографической литературы XVIII века. М., 1969.

³ Посошков И. Завещание отеческое. М., 1873, с. 79.

⁴ Записки графа А. Р. Воронцова. — Русский архив, 1883, т. II, с. 225.

Оправдание человеческой личности независимо от ее сословной принадлежности в качестве основного объекта изображения в литературе, раскрытие ее духовного мира, ставшего основным структурообразующим компонентом в сентиментальных произведениях, свидетельствуют о том, что сентиментализм как направление был неразрывно связан с общим процессом демократизации русской литературы в XVIII веке.

* * *

Комическая опера, расцвет которой падает на последнее тридцатилетие XVIII века, была заметным явлением литературы и театра. Имеющий своими истоками произведения народного театра, этот «легкий» вид бытовой музыкальной комедии развивался в общем русле историко-литературного процесса. Лучшие образцы комической оперы были тесно связаны с просветительством, в доступной форме она доносила до зрителей многие идеи антикрепостнической и социально-обличительной литературы своего времени. «Широта жизненного влияния,— пишет Т. Н. Ливанова,— вот что было огромной силой «легкого» жанра комической оперы. Благодаря ее образам, ее ситуациям, ее напевам новые темы и мотивы социального обличения — хотя бы и поданные в личной форме — распространялись так широко и проникали в такие слои, круги, группы людей, куда не вовлек бы их в XVIII веке никакой журнал, не донесла бы никакая книга»¹. По образному выражению исследовательницы, комическая опера как бы обладала «крыльями», которые помогали ее распространению, и этими крыльями была музыка.

26 августа 1772 года была поставлена в Царском Селе первая русская комическая опера «Анюта» М. И. Попова (1742—ок. 1790). В 1765 году М. И. Попов поступил учиться в Московский университет, через два года был отозван в Комиссию по составлению нового уложения. Попов сотрудничал в сатирических изданиях Н. И. Новикова и М. Д. Чулкова, но особенно велик его вклад в изучение народного творчества: им составлен сборник песен, содержащий более пятисот произведений. Сочинения Попова написаны на народной основе.

«Анюта» — произведение на крестьянскую тему. Здесь достаточно правдиво говорится о трудностях крестьянского быта в крепостной деревне. Тяжелый труд на барина — вечный удел крестьянина Мирона:

Мужик, сушишь, крутись,
Потей и работай;
И после, хоть взбесися,
А денежки давай.

Нагло ведут себя и представители городской администрации, вымогающие под разными предлогами у крепостных деньги. Так,

¹ Ливанова Т. Н. Русская комическая опера. — В кн.: Русские драматурги XVIII века. М.—Л., 1959, т. 1, с. 137.

Мирон, узнав о поборах в пользу одного из подьячих, жена которого родила сына, не без юмора замечает: «Неушто и робя приносы уже берет!» Вместе с тем отношение к крестьянам в опере противоречиво: они показаны грубыми и алчными, в отличие от благородных и чувствительных дворян. В этом особенно убеждает развязка комедии. Сюжет ее несложен. Крестьянин Мирон воспитал девочку-подкидыша Анюту, не зная, что она дочь опального полковника Цветкова. Анюта, которую хотят выдать замуж за батрака Филата, любит молодого дворянина Виктора и любима им. Препятствия, которые стоят на пути молодых людей, к счастью, исчезают, когда выясняется истинное происхождение Анюты. Жених-батрак спокойно отказывается от невесты, когда соперник дает ему деньги:

Не о чем и мне тужить;
Коли нет жоны дворянки,
За тридцать рублей купить
Можно две жоны крестьянки.

Заканчивалась пьеса призывом к классовому миру, к смирению и покорности:

Всех счастливей в свете тот,
Кто своей доволен частью.

Впрочем, следует иметь в виду, что «Анюта» впервые была исполнена в присутствии Екатерины II и благополучный конец мог быть приделан именно по этой причине. Во всяком случае, в ранней редакции оперы Филат дерзко угрожал сопернику:

Смотри поберегайся
И помия то, что также и крестьяне
Умеют за себя стоять, как и дворяне.

Пьеса обратила на себя внимание современников особенностями языка: в репликах крестьян широко употреблялись диалектизмы, особенно заметные при сопоставлении с книжно-сентиментальными тирадами Виктора.

В 1776 году пишет «драму с голосами» Н. П. Николев. Несмотря на то что действие в опере «Розана и Любим» также происходит в деревне, в ней совершенно не отразились черты русского быта и тем более не выявились социальные противоречия. Это сентиментальная история любви вольноотпущенного крестьянина Любима и крепостной девушки Розаны, красотой которой пленяется помещик Щедров. С помощью пьяницы-лесника Щедров похищает Розану и увозит к себе в дом, но она остается верной жениху. Ее добродетельность и строгие моральные принципы Излета, отца девушки, которому «легче было видеть ее во гробе, нежели в позоре», трогают Щедрова, и он искренне раскаивается в своем поступке. «Не напоминай мне моего преступления! Ты научил меня своим примером, что добродетель неравенства не знает», — говорит он оскорбленному отцу.

Главное внимание в опере обращено на изображение любовных переживаний, которые выявляются в чувствительно-сентиментальных ариях,— их поют крестьянка Розана, и помещик Щедров, и хор, и Любим, притом все в сходных выражениях. Вот пример дуэта подобного рода:

Нет мне без утех,
Печаль мне и на ум нейдет,
Дух мой
Весь твой,
Он в тебе живет.
Пусть не богаты мы с тобой,
Любовью сыты мы одной.
Где ты,
Где ты,
Там и все со мной.

Эта идиллическая пьеса имела, однако, одно несомненное достоинство: она еще до Карамзина утверждала, что «и крестьянки любить умеют».

Расцвет жанра комической оперы относится к концу 70-х — началу 80-х годов. В это время появляются такие яркие образцы этого жанра, как «Мельник — колдун, обманщик и сват» А. А. Аблесимова, «Несчастье от кареты» Я. Б. Княжнина и «Санкт-Петербургский гостинный двор» М. Матинского. Наиболее популярной из них у современников была комическая опера «Мельник — колдун, обманщик и сват».

Александр Анисимович Аблесимов (1742—1783) — выходец из мелкопоместной среды. Одно время он находился на военной службе, затем работал в Комиссии по составлению нового уложения. Литературную деятельность молодой писатель начал в журнале Сумарокова «Трудолюбивая пчела», где сначала работал переписчиком, а потом стал печататься и сам. По характеру своего творчества Аблесимов примыкал к демократической ветви русской литературы, чему способствовало его участие в журнале Новикова «Трутень». С сатирическими писателями XVIII века его роднит выпуск обличительных «Сказок» и основание периодического издания «Рассказчик забавных басен».

«Мельник — колдун, обманщик и сват» — комическая опера в трех действиях, персонажами которой являются крестьянин Анкудин, его жена Фетинья, их дочь Анюта, жених Анюты Филимон и мельник Гаврилыч, он же колдун, обманщик и сват. В основе пьесы нехитрая интрига. Фетинья, родом из захудалого дворянства, хочет выдать свою дочь замуж обязательно за дворянина. Крестьянин Анкудин хочет, чтобы его зятем стал крестьянин:

Не дурак наш брат детина,
И работник он прямой.

Помочь и тому и другому берется мельник, который сватает Анюту за Филимона, устраивая всеобщее счастье, потому что молодые люди давно любят друг друга, а Филимон, как однодворец

(свободный крестьянин, происходящий из низшего разряда служилых людей), должен удовлетворить требованиям и отца и матери:

На Руси у нас давно:
Сам помещик, сам крестьянин,
Сам холоп и сам боярин,
Сам и пашет, сам орет
И с крестьян оброк берет.

Опера привлекала зрителей прежде всего яркими характерами. Таков «ворожейка» Гаврилыч, хитрый и сметливый мельник, ловко выдающий себя за колдуна и смеющийся над людской глупостью. Дурача своих клиентов, он не скрывает, что действует прежде всего из собственной корысти. Вместе с тем он добр и искренне хочет помочь влюбленным. В опере правдиво изображался деревенский быт. Очень естественна, например, сцена ухаживания Филимона за Анютой — эта сцена лишена всякого налета сентиментальности. Большим достоинством этого, по словам Белинского, «народного водевиля» была его опора на народное творчество: прозаический текст сменяют вокальные номера, близкие к народным песням. При этом сам Аблесимов проявил незаурядную музыкальность, составляя тексты для песен разного типа — и протяжной и плясовой. Впоследствии музыку к этой опере написал видный русский композитор Е. И. Фомин.

Комическая опера Михаила Матинского «Санкт-Петербургский гостинный двор» (1781) изображает купеческую среду и представляет собой самобытное произведение, почти лишенное литературных штампов. Здесь выведен купец Сквалягин, мошенник и скряга, предшественник героев А. Н. Островского, он держит в денежной кабале своих должников, вымогая у них огромные проценты. Неплательщиков Сквалягин в буквальном смысле слова раздевает догола. Разоренная им вдова говорит: «Я еще не знаю, чем бы мне сегодня накормить моих сирот, коих у меня шестеро. Так вы нас обобрали, что мне бы из комнаты вытти стыдно было, есть ли б не дали из жалости сходить только к вам этого платья; и как я могу успокоить бедных младенцев, когда не только постелей, но ни единой ложки вы нам не оставили». Под стать Сквалягину подьячий Крючкодей, жених его дочери Хавроньи, помогающий будущему тестю в его плутнях и махинациях. Колоритны женские образы: жена Сквалягина Степанида, вечно пьяная, разухабистая баба, и его дочь Хавронья, грубое и тупое существо. В пьесе ярко представлен купеческий быт — и торговый и домашний. Замечательна сцена девичника, в которую включены подлинные народные песни.

Опера М. Матинского пользовалась большим успехом у современников: она трижды издавалась в 90-х годах XVIII века.

К «истинно общественным комедиям» принадлежит «Ябеда» В. В. Капниста (1758—1823).

В начале творческого пути В. В. Капнист создал обличительные стихотворения, из которых особенно выделяются «Сатира

первая и последняя» (1780), изображающая жизнь столичного дворянства, и «Ода на рабство» (1783), в которой автор выступил против указа Екатерины II о закрепощении украинского крестьянства.

На то ль даны вам скиптр, порфира,
Чтоб были вы бичами мира
И ваших чад могли губить? —

вопрошает он царей. Обличительная направленность стихотворения снижается, однако, тем, что надежды на освобождение поэт возлагает не на восставший народ, а на саму императрицу.

Долгую и заслуженную славу принесла В. В. Капнисту комедия «Ябеда» (1794). В ее основу положена в какой-то мере конкретная ситуация: тяжба самого писателя с богатой помещицей Тарновской, незаконно присвоившей его землю. Но значение комедии заключалось, разумеется, не в воспроизведении единичного случая, а в создании типической картины общественных неустойчивостей. Продолжая традиции Кантемира, Сумарокова, Новикова и Фонвизина, Капнист резко нападает на судейских чиновников, этих «чернильных гадюк», которые, по словам Герцена, «искажали законы по своему произволу и с чрезвычайным искусством». Перед зрителем выступала целая корпорация грабителей и вымогателей. Их фамилии говорят сами за себя: Кривосудов, Бульбулькин, Атуев, Кохтин, Хватайко и др. Особенно выразительна фигура прокурора Хватайко, цинично провозглашающего философию взяточников:

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

Институту прокуратуры Екатерина II придавала особое значение, прокурор считался как бы совестью общества, и образ Хватайко говорит поэтому не только о пронизательности писателя, но и о его большой смелости.

На сцене изображался процесс между честным и наивным Прямыковым и мошенником Праволовым, стремящимся присвоить имение своего соседа. С помощью взяток Праволову удается купить всех членов суда, которые и решают дело в его пользу. Правда, комедия заканчивается благополучной развязкой. Праволов и приказные сами попадают под суд, но писатель совершенно прозрачно намекает на искусственность подобной развязки:

...моят, говорят, ведь руку-де рука;
А с уголовною гражданская палата
Ей-ей, частехонько живут за панибрата;
Не то, при торжестве уже каком ни есть,
Под милостивый вас подвинут манифест.

Многие сцены произведения по-настоящему смешны: это и пьяная оргия в комнате заседаний, и процедура получения взяток, и изображение картежной игры, являющейся своеобразной формой подкупа.

Комедию высоко оценил В. Г. Белинский. «Ябеда», по его словам, принадлежит к исторически важным явлениям русской истории как смелое и решительное нападение сатиры на крючкотворство, ябеду и лихоимство, так страшно терзавшие общество прежнего времени.

Успехи новых, неклассицистских форм русской драматургии не приостановили развития некоторых традиционных для нее жанров. Это прежде всего относится к жанру трагедии, в лучших из которых, в связи с оживлением общественной мысли в 80-х годах XVIII века, отмечается усиление тираноборческих мотивов.

На условно-историческом и идеализированном материале прошлого (в государственной жизни половцев строго исполняются законы; «Закон — моя свобода, иных законов я не буду знать во век» — таково кредо половецкого князя Замира), чтобы противопоставить его ничем не контролируемому, неограниченному правлению Екатерины II, построена трагедия Н. П. Николева «Сорена и Замир» (1784). Общественно-политический резонанс трагедии усиливался призывом к низвержению тирана: «Тирана истребить есть долг, не злодеянье», — призывает Сорена. А в уста Премысла Николев вложил свое страстное желание, чтобы в руках одного монарха не могла быть сосредоточена вся полнота государственной власти: «Исчезни навсегда сей пагубный устав, который заключен в одной монаршей воле».

Еще большим политическим радикализмом насыщена трагедия «Вадим Новгородский» Я. Б. Княжнина.

Княжнин (1742—1791) родился в семье псковского помещика, получил образование в гимназии при Академии наук, после чего состоял на гражданской и военной службе. В 1773 году Княжнина за растрату казенных денег отдали под суд и приговорили к смертной казни. Объяснить столь жестокий приговор только растратой трудно: вероятно, были какие-то отягчающие вину обстоятельства политического характера. Заступничество начальника Княжнина графа К. Г. Разумовского смягчило кару: Княжнина разжаловали в рядовые, лишили дворянства, запретили служить. Лишь в 1777 году он снова оказался на государственной службе, перебиваясь до этого заработками от литературной работы.

Творческое наследие писателя в жанровом отношении достаточно разнообразно. В его стихотворениях далеко не всегда соблюдались нормативы классицистской поэтики, а в некоторых из них пародировались «высокие» оды и осмеивались их творцы. Еще более восприимчивым оказался Княжнин к новым эстетическим течениям и художественным формам в драматических жанрах: здесь и «склонение» на русские нравы иностранных образцов, и наличие комической оперы. А чувствительность классицист Княжнин назовет «божественным даром» («Стансы к богу»).

В своей лучшей комической опере «Несчастье от кареты» Княжнин с участием относится к крестьянам, чья жизнь и любовь зависят от прихоти тех, которые их «мучением веселятся» и кото-

рые без крепостных крестьян «с голоду померли». А «чужебесие» помещиков Фирюлиных не только смешно, но разорительно и пагубно отражается на судьбе крепостных. Благополучным концом конфликт в комедии не снимается: как отмечено Л. И. Кулаковой, карета не куплена, и, значит, для ее приобретения будет продан вместо Лукьяна другой крестьянин.

С успехом шли комедии Княжнина «Хвастун» и «Чудаки».

Наибольшую известность принесли драматургу его трагедии: в них с большей полнотой раскрылись его просветительские взгляды. В ранних трагедиях Княжнин еще сохраняет веру в целесообразность «просвещенной монархии». Но, все больше убеждаясь в том, что «просвещенная монархия» в России становится откровенно самовластной, деспотической, что императрица требует от своих подданных «образцового послушания» (оно-то и составляет, по ее утверждению, сущность русского национального характера), Княжнин смело вступает в бой с Екатериной II в трагедии «Рослав» (1784), создав образ страстного русского патриота Росслава, отвергнувшего принцип слепого послушания монарху («Что князь тебе велит, то должно быть священно»).

Еще более глубоко идейно-политическое столкновение Княжнина с реакционно-охранительным лагерем во главе с самой императрицей нашло откровенное воплощение в его лучшей (и вершинной для всего XVIII века) трагедии «Вадим Новгородский» (написана в 1789 году, напечатана в 1793). В основу трагедии положен рассказ из Никоновской летописи о борьбе Вадима Храброго и новгородцев с князем Рюриком, причинившим им «много зла», стремившимся их поработить («яко быти нам рабом»). Характерно, что его же использовала Екатерина II в драме «Историческое представление... из жизни Рюрика» (1786), где она крайние тенденциозно, извращая исторические факты, пыталась показать, что Русскому государству исконно была присуща монархическая форма правления: князь Гостомысл перед смертью передает престол своему внуку Рюрику, а Вадима изобразила честолюбцем, стремившимся захватить трон своего родственника. И конечно, у Екатерины II Вадим оказывается посрамленным: его не поддержал народ, а сам он униженно вымаливает себе прощение и, получив его, заявляет Рюрику: «Я верный твой подданный».

Княжнин своей трагедией вступает в открытую полемику с императрицей. Один этот факт уже говорит о большом гражданском мужестве драматурга. Его Вадим — несгибаемый борец за свободу, за республику — поднимает восстание против Рюрика. Оно оканчивается поражением: у Княжнина народ не поддержал Вадима. Как «истинный сын отечества», он не может жить и быть рабом, поэтому Вадим закаляется. В трагедии Рюрик — не изверг на троне, а мудрый и великодушный правитель. Поэтому выступление Вадима было направлено против самих монархических принципов. Трагедия предупреждала зрителя и читателя, что неограниченное единовластие способно превратиться в тиранию.

С афористичной меткостью и ясностью эту мысль высказывает Пренест, соратник Вадима:

Что в том, что Рюрик сей героем быть родился,
Какой герой в венце не развратился?
Самодержавие, повсюду бед содетель,
Вредит и самую чистейшу добродетель
И, невозбранные пути открыв страстям,
Дает свободу быть тиранами царям.

Было ли это взглядами самого Княжнина — ответить трудно. Но объективно трагедия приобретала революционизирующее значение. Вот почему по выходе из печати она была сожжена рукой екатерининского палача, получив в списках широкое распространение в декабристских кругах, а вторично полностью была издана только в 1914 году.

Умер Княжнин в 1791 году: возможно, что его кончину ускорила «встреча» в Тайной канцелярии с «домашним палачом» Екатерины II Шешковским.

В историко-литературном процессе последних десятилетий века заметную роль сыграли И. Ф. Богданович, М. Н. Муравьев и Н. А. Львов, чье поэтическое творчество и эстетические искания, разрушая классицизм, готовили становление других эстетических систем (сентиментализма и романтизма), расширяли объект литературы, углубляли элементы психологизма, необходимого для реалистического искусства.

Д. И. ФОНВИЗИН (1745—1792)

Одним из первых, в чьем творчестве нашли свое воплощение характерные черты просветительской эстетики и начата была «революция в искусстве» на русской почве, был Денис Иванович Фонвизин.

Д. И. Фонвизин родился 3 апреля 1745 года в Москве. Здесь же прошли его детские и юношеские годы. Его мать, по отзыву самого писателя, «имела разум тонкий и душевными очами видела далеко», а отец, хотя и был «характера вспыльчивого», «с людьми обращался с кроткостью», «в доме нашем дурных людей не было». С детских лет Фонвизин проникся мыслью, что «побой не есть средство к исправлению людей».

Получив первоначальное образование под руководством своего отца, Фонвизин затем поступил в 1755 году в гимназию при только что открывшемся Московском университете.

В 1761 году Фонвизин и его брат были переведены студентами в университет. На Фонвизина не могли не оказать влияния такие профессора и преподаватели, как Н. Н. Поповский, А. А. Барсов, они вели занятия на кафедре красноречия. Не прошли бесследно для юноши и частые визиты к М. М. Хераскову, объединившему вокруг себя талантливую молодежь, увлеченную литературой. Фонвизин имел право сказать впоследствии, что в университете он получил «вкус к словесным наукам».

В 1762 году подошло время поступить Фонвизину на военную службу. Не желая «ходить в карауле на съезжую» (в полицейский участок), он подал прошение о зачислении его на гражданскую службу. Вскоре он был принят переводчиком в Иностранную коллегию, а в октябре 1763 года переведен был под начало И. П. Елагина, ведавшего кабинетом Екатерины II для «принятия челобитень». Первым печатным и первым дошедшим до нас художественным произведением Фонвизина были «Басни нравоучительные с изъяснениями господина Гольберга», переведенные им и изданные в 1761 году. В этих баснях датский писатель-просветитель не только осмеивал общечеловеческие пороки, но и выступал против распространенных в среде его соотечественников явлений социальной несправедливости, во многом оказавшихся сходными с общественными неурядицами русской жизни. Фонвизин к переводу подошел творчески: он стремился к лаконизму и афористичности изложения и потому отбросил подробности (в первую очередь несвойственные русской действительности) и усилил в ряде случаев сатирическую направленность подлинника. Так, перерабатывая басню «Лисицыно нравоучение», Фонвизин отбросил латинские термины и упоминания о расприях между религиозными сектами и сумел создать краткий, но выразительный «кодекс» подлости и низости, следуя которому, недостойные люди могли преуспевать на служебном и житейском поприще.

Вот некоторые из наставлений Лисицы:

«Не спуская ни в чем тому, кого сильнее ты, защищай себя от равного и уступай тому, кто тебя сильнее».

«Ни в чем правды не держись, когда желаешь найти в свете свое счастье».

«Оставляй все те добродетели, от которых пользы получить надежды нет».

«Когда хочешь воровать, то промышляй столько, чтоб мог откупиться, для того что наказывают обыкновенно малых воров, а не больших».

«Будучи судьей, сам взятки не бери, а оставляй оное жене; таким образом, можешь сказать всегда, что руки твои чисты».

«Старайся собирать, по возможности, богатство каким бы то образом ни было: рубль всегда есть рубль, хоть краденый, хоть заслуженный».

Басня «Кот сделался пустынным» своей явной антиклерикальной направленностью была близка молодому переводчику. В этой басне рассказано о том, как кот, «приметив, что не может более находить себе добычи и что мыши, визнавав все его искусство, обыкновенно имели великую осторожность, предпринял быть пустынным, чтоб тем способнее обманывать под видом лицемерия». Он даже шкуру выкрасил в черный цвет, «будто желает уже оставить свет и надеть черное пустынное платье». Мыши, уверенные в том, что «пустынные не едят мясо», потеряли бдительность и «не только не убегали от своего неприятеля, но еще и старались завести с ним знакомство». Выбрав подходящий момент, кот напал на мышиную стаю, из которой уцелела от его когтей только одна мышь. Она-то и произнесла слова, полные горечи и гнева: «Злодейство твое было и в миру живучи весьма велико, но с тех пор, как стал ты пустынным, то совсем пришел уже в свирепость».

В повторное издание «Басен нравоучительных» Гольберга 1765 года (прямое доказательство их успеха у читателя) Фонвизин включил перевод еще 42 басен. Особенно интересна из них басня «Пан делает учреждение».

Звери — «львы, барсы, слоны, орлы, ястребы и прочие», «приписывающие себе по силе своей первенство», были возмущены тем, что и «низкие звери» все, даже до свиней, овец и ослов, воображали, будто солнце и луна созданы не для одних сильных зверей, но и для них, и что ветер веет и дождь идет равно как для льва, так и для осла. Сильные мира звериного обратились к лесному богу Пану с просьбой «об учреждении (постановлении, законе.— В. Ф.), по которому бы всякий зверь знать мог старшинство свое и сильнейших зверей почитали бы нижайшие». Пан согласился дать такое «учреждение». Но так как посчитал он «за справедливое давать старшинство не по природе, а по внутреннему достоинству добродетели и прилежанию, чрез что приносят они людям истинную пользу», то в зверином царстве произошел форменный переворот. В первый (высший) класс пошали пчелы, овцы, коровы, козы, лошади, во второй — верблюды и ослы, быки, кошки, а в пятом (самом низшем) классе оказались львы, тигры, медведи, барсы, волки, орлы, ястребы вместе с крысами; клопами, мышами, змеями и пр.

Работая над переводами басен, Фонвизин овладевал мастерством диалога, создания драматических сцен (недаром в XVIII веке басню называли «малой комедией»), добивался простоты и ясности языка, облегчения синтаксических конструкций.

Из ранних оригинальных произведений Фонвизина до нас дошло всего лишь несколько стихотворных сатир, хотя создано их было значительно больше. Незадолго перед смертью писатель сам вспоминал: «Весьма рано появилась во мне склонность к сатире. Острые слова мои носились по Москве... Сочинения мои были острые ругательства: много было в них сатирической соли». В этих сатирах Фонвизина (если судить о них по «Посланию к Ямщикову») осмеивались конкретные лица, но не затрагивались существенные стороны общественной жизни того времени.

Совсем другого характера оказалось «Послание к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке» (1763—1766). Его создание было связано с участием Фонвизина в кружке князя Ф. А. Козловского, молодого писателя (по характеристике Н. И. Новикова, «честного, разумного и доброжелательного человека»). В этом кружке царил дух свободомыслия, «вольтерьянства» и (как сказано в «Чистосердечном признании...») «лучшее препровождение времени состояло в богохулении и кощунстве». Содержание и обличительный пафос «Послания к слугам моим...» отразили наблюдения и раздумья его автора над российскими порядками, охраняемыми самодержавно-крепостнической властью в союзе с церковью. Поставленные в начале «Послания» в духе философских исканий эпохи Просвещения вопросы о смысле мироздания и цели жизни («На что сей создан свет? И как мне в оном жить?») —

свидетельствовали о явном недоверии сатирика к религиозным догмам, утверждавшим, что все в сотворенном богом мире целесообразно и разумно, были крамольными с точки зрения церковников. Смелость и новаторство Фонвизина проявились также и в том, что за разрешением мучительных и сложных вопросов он обратился (пусть это было в шутливой форме) к своим слугам, иными словами — к крепостным крестьянам, отбросив сословные предрассудки и нарушив жанровый этикет (послания адресовались обычно лицам благородного сословия). Правда, никто из слуг не ответил на поставленные вопросы, но ведь этого не сумел сделать и сам автор — барин. Зато в «Послании» нарисована яркая, остросатирическая картина русского общества. И создана она была, по воле автора, в монологах слуг — Ваньки и Петрушки.

Несмотря на иронически-пренебрежительное обращение Фонвизина к большеголовому Ваньке («малейшего ума пространная столица»), конюх Ванька оказался весьма наблюдательным и смышленным. Он установил, каков «сей свет»: в нем господствуют всеобщий обман и корыстолюбие, а растлевающая власть денег подчинила себе все сословия:

Попы стараются обманывать народ,
Слуги дворецкого, дворецкие господ,
Друг друга господа, а знатные бояря
Нередко обмануть хотят и государя;
И всякий, чтоб набить потуже свой карман,
За благо рассудил приняться за обман.
До денег лакомы посадские, дворяне,
Судьи, подьячие, солдаты и крестьяне.
Смирненны пастыри душ наших и сердец
Изволят собирать оброк с своих овец.
Овечки женятся, плодятся, умирают,
А пастыри при том карманы набивают;
За деньги чистые прощают всякой грех,
За деньги множество в раю сулят утех.
Но если говорить на свете правду можно,
То мнение мое, скажу я вам, не ложно:
За деньги самого всевышнего творца
Готовы обмануть и пастырь, и овца!

Вывод Ваньки закономерен — «дурен здешний свет». Характерно, что среди обманщиков и стяжателей на первое место поставлены попы. Антицерковные взгляды автора были близки насмешливому отношению народа к служителям культа, известному по многим сказкам и пословицам.

Для Петрушки «здесьшний свет» — «ребятская игрушка», а люди в нем — «куклы», среди которых «иные резвятся, хохочут, пляшут, скачут, Другие морщатся, грустят, тоскуют, плачут». «Резвятся» и «хохочут» «большие господа», а их причуды, как недвусмысленно вытекает из вопроса проницательного Петрушки, нередко оказываются источником всеобщих бед:

Не часто ль от того родится всем беда,
Что тешиться хотят большие господа,

Которы нашими играют господами
Так точно, как они играть изволят нами?

Петрушка не очень удручен положением вещей в этом мире: ведь можно «жить весело и здесь», только для этого нужно не жалеть своих ближних. А если хочется добиться большего, тогда «бери, лови, хватай все, что ни попадет».

Подобная житейская «философия», которую постиг Петрушка, обусловлена отсутствием каких-либо прочных моральных устоев в екатерининском государстве.

«Послание к слугам моим...» — большая удача автора и в художественном отношении. Фонвизин углубляет пути создания характеров не только социально очерченных (такие попытки встречались и раньше, в частности в комедиях Сумарокова), но и намечает разработку характеров с внутрисловной дифференциацией. Перед читателем проходят трое крепостных слуг, и каждый из них наделен индивидуальными чертами в зависимости от их жизненных взглядов. Различно их отношение к религии. Седоголовый дядька Шумилов религиозен и суеверен, боится и бога, и сатаны. Ванька, как было отмечено, весьма нелестного мнения о попах. А Петрушка совсем безбожник: его интересуют только земные блага:

Что нужды, хоть потом и возьмут душу черти,
Лишь только б удалось получше жить до смерти!
На что молиться нам, чтоб дал бог видеть рай?

По-разному отразилась на их психологии крепостная неволя. Шумилов — преданный «рачитель» «и денег, и белья, и дел» своего барина, раб по положению, — превратился и в раба по убеждению:

Я знаю то, что нам быть должно век слугами
И век работать нам руками и ногами...
И помню только то, что власть твоя со мной.

Моральные (вернее, аморальные) «принципы лакея Петрушки — также результат растлевающего влияния крепостного права» (Горький). Этому растлевающему влиянию меньше других оказался подвержен конюх Ванька, скорее всего потому, что порученное ему «смотрение над каретою и лошадьми» не требовало его пребывания на барской половине дома (а общение с лошадьми, видимо, было безопаснее, чем с господами).

Следует учесть и тот факт, что Шумилов, Ванька и Петрушка — реальные лица. Но писатель, начавший «сторожить природу» уже в то время, не ограничился простым копированием натуры: он внес необходимые для его замысла коррективы в характеры своих действительных слуг, представив грамотного, рассудительного старика Шумилова (мастерски писавшего челобитные иногда и за своих господ) человеком пугливым и недалеким, а молодых Ваньку и Петрушку (не отличавшихся, мягко говоря, высоким умом, судя по письмам Фонвизина к родным) наблюда-

тельными и весьма неглупыми, разделив с ними собственный скепсис и немало своих сокровенных мыслей.

Для «Послания» Фонвизин использовал традиционный размер высоких жанров классицизма — шестистопный ямб с парной рифмовкой, но сумел придать ему легкость и интонационный рисунок живой разговорной речи. Разрушал автор «Послания» и строгие нормативы теории «трех штилей» употреблением в пределах одного жанра «низких» и «высоких» слов и даже в их непосредственном соседстве («Наморщились его и *харя* и *чело*»).

«Послание к слугам моим...» пользовалось большой популярностью как у современников Фонвизина, так и у читателей последующих поколений. Только в XVIII веке оно было издано, по крайней мере, трижды, а в рукописных списках проникло в демократическую среду. По свидетельству М. А. Дмитриева, «послание Фонвизина к слугам знали наизусть». К нему неоднократно обращался Пушкин (и в ранних своих произведениях, и в «Капитанской дочке»). Прав был Белинский, когда сказал, что «злое послание» Фонвизина «переживет все толстые поэмы того времени».

К произведениям, созданным Фонвизиним в 60-е годы, обычно относили и басню «Лисица-казнодей» (казнодей — проповедник). Но Л. И. Кулакова приводит ряд аргументов «в пользу датировки басни началом 80-х годов»¹. В этом случае «Лисица-казнодей» становится не столько пародированием надгробных панегириков умершим властителям (например, Елизавете Петровне, как высказывались предположения), сколько разоблачением лживости и лицемерия духовных проповедей и похвальных слов церковных и светских риториков, опровержением подобострастных комплиментов многих одописцев в честь здравствующей Екатерины II. Фонвизин уже давно распознал и лицемерие самой императрицы, и ее «тирански страсти», и способы их утоления. Вот почему так разителен контраст между траурной официозной (произнесенной с кафедры) речью Лисицы над усопшим владыкой (Львом) и нелюбопытной правдивой характеристикой, данной покойному близко его знавшим Кротом. Так, со смиренной «харею», в монашеском наряде Лисица «с восторгом вопиет»:

О рок! лютейший рок! кого лишился свет!
Кончиной кроткою владыки пораженный,
Восплачь и возрыдай, зверей собор почтенный!
Се царь, премудрейший из всех лесных царей,
Достойный вечных слез, достойный алтарей,
Своим рабам отец, своим врагам ужасен,
Пред нами распростерт, бесчувствен и безгласен!
Чей ум постигнуть мог число его доброт,
Пучину благодати, величие щедрот?
В его правление невинность не страдала,
И правда на суде бесстрашно председа-ла;

¹ Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. — В кн.: XVIII век. М. — Л., 1966, сб. 7, с. 180.

Он скотолобие в душе своей питал,
В нем трона своего подпору почитал;
Был в области своей порядка насадитель,
Художеств и наук был друг и покровитель...

Но если Лисицей-проповедником приписаны царю-Льву все те качества, которые должны были отличать его как просвещенного и гуманного правителя, то из слов Крота, обращенных к Собаке, вырастает зловещая фигура тирана и деспота, чей трон держался на костях его подданных:

О лесьть подлейшая! — шепнул Собаке Крот,—
Я Льва коротко знал: он был пресуший скот,
И зол, и бестолков, и силой вышней власти
Он только насыщал свои тирански страсти.
Трон кроткого царя, достойна алтарей,
Был сплочен из костей растерзанных зверей!
В его правление любимцы и вельможи
Сдирали без чинов с зверей невинных кожи;
И словом, так была юстиция строга,
Что кто кого смога, так тот того в рога.

Поведав затем о горькой судьбе благоразумного Слона и домостроителя Бобра, о трагическом конце придворного художника Пифика, Крот снова с горечью и недоумением восклицает:

Вот мудрого царя правление похвальное!
Возможно ль ложь сплетать столь явно и нахально!

Собака же разъясняет Кроту, что удивляться здесь нечему: так принято у людей. У них «знатному скоту льстят подлые скоты», а «низка тварь корысть всему предпочитает и к счастью бредет презренными путями».

Из художественных особенностей басни следует в первую очередь отметить речевые характеристики персонажей: «велеречивость» казнодея Лисицы, грубоватость речи Крота, использование в сатирических целях славянизмов.

* * *

Любовь к театру зародилась у Фонвизина еще с гимназических лет. Возможно, что он посещал спектакли студенческого университетского театра и пробовал сам участвовать в них.

В 1760 году директор Московского университета Мелиссино, отправляясь в Петербург на аудиенцию к куратору университета И. И. Шувалову, забрал с собой среди нескольких наиболее успевающих учеников и будущего драматурга. В столице на Фонвизина произвели неизгладимое впечатление два события. Во-первых, в доме Шувалова Фонвизин увидел «бессмертного Ломоносова». Во-вторых, в Петербурге же юноша попал в театр, по его словам, «в первый раз от роду» (вероятно, Фонвизин имел в виду профессиональный театр). О громадном впечатлении от этого посещения Фонвизин рассказал в «Чистосердечном признании»: «Иг-

рали русскую комедию, как теперь помню, «Генрих и Пернилла». Тут видел я Шумского, который шутками своими так меня смешил, что я, потеряв благопристойность, хохотал изо всей силы. Действия, произведенного во мне театром, почти описать невозможно...» Вскоре Фонвизин познакомился с выдающимся русским актером Ф. Г. Волковым и с «славным нашим актером» И. А. Дмитриевским, «человеком честным, умным, знающим», дружбу с которым писатель сохранил до конца своих дней.

Первым опытом будущего знаменитого комедиографа в области драматургии, как уже отмечено, был перевод трагедии Вольтера «Альзира». (Вопрос о так называемом «раннем Недоросле» как первой попытке драматурга создать оригинальную комедию в исследовательской литературе не ясен: нет единого мнения о датировке «раннего Недоросля» и даже взята под сомнение его принадлежность Фонвизину.)

Трагедия Вольтера привлекла молодого переводчика резким осуждением в ней деспотической формы власти и религиозного фанатизма, утверждением права народа на свержение тирана и отстаиванием принципов гуманного правления.

Об «Альзире», как известно из письма Фонвизина к своей сестре, благосклонно отозвался фаворит Екатерины II граф Г. Орлов. Но надо полагать, что сам Фонвизин не считал свой перевод большой удачей: «Альзира» так и не была издана. Очевидно, жанр трагедии не соответствовал таланту и вкусу драматурга. Вскоре после окончания перевода «Альзиры» Фонвизин уже с иронией отзывался о трагедийном жанре. Так, делаясь в очередном письме к своей сестре переживаниями, вызванными у него чтением «новой трагедии французской «Троянки», Фонвизин писал: «Слезы еще и теперь видны на глазах моих. Гекуба, лишаящаяся детей своих, возмутила дух мой. Поликсена, ее дочь, умирающая на гробе Ахиллесом, поразила жалостию сердце мое; а отчаяние Кассандры извлекло неволею из глаз моих слезы». Но внезапно этот чувствительно-патетический стиль заменяется явным просторечием: «Однако плюнем на них. Стихотворец подобен попу, которому, живучи на погосте, не всех оплакать». А затем с нескрываемой насмешкой добавлено: «Я сам горю желанием писать трагедию, и рукой моей погибнут по крайней мере с полдюжины героев, а если рассержусь, то и ни одного живого человека на театре не оставлю».

Следующая пьеса Фонвизина «Корион» была связана с его участием в кружке И. П. Елагина. Начальник Фонвизина Елагин и связанные с ним молодые литераторы В. И. Лукин, Ф. А. Козловский, Б. Е. Ельчанинов, обеспокоенные бедностью отечественного репертуара в русском театре, искали пути его пополнения. Для этой цели ими было предложено «склонение на русские нравы» зарубежных пьес. Одной из таких пьес и оказался поставленный в 1764 году фонвизинский «Корион» — перевод-переделка сентиментальной драмы французского писателя Грессе «Сидней». Правда, национального колорита в «Корионе» еще мало. Но несомненной заслугой Фонвизина было введение в пьесу образа

крестьянина, впервые с подмостков русской сцены поведавшего зрителям о тягостном положении крепостных мужиков:

Да мы разорены...

Платя-ста барину оброк в указы сроки.
Бывают-ста еще другие с нас оброки,
От коих мы погибли-ста вконец.
Нередко ездит к нам из города гонец,
И в город старосту с собою он таскает,
Которого-ста мир, сложившись, выкупает.
Слух есть, что сделан вновь в приказе приговор,
Чтоб пасце был такой во всем уезде сбор.
Не мало и того собирается в народе,
Цем кланяемся мы поцасту воеводе,
К тому же сборщики драгуны ездят к нам
И без посады бьют кнутами по спинам,
Коль денег-ста когда даем, мол, им немного.

Удался в «Корионе» Фонвизину образ слуги Андрея, соединивший в себе, как отмечено Л. И. Кулаковой, «черты всех слуг из «Послания»: он предан доброму барину, как Шумилов; подобно Петрушке, хочет жить весело, коль «в том не помешают черти»; как Ванька, настроен критически к господам»¹.

Фонвизин оценил попытки елагинского кружка создать комедийный национальный репертуар, но вместе с тем очень быстро понял, что полумерами «предлагательного» направления осуществить эту задачу не удастся. Поэтому в его творчестве «Корион» — единственная дань «склонению» иностранных пьес на русские нравы.

Быстро зрел талант Фонвизина, накапливался художественный опыт драматурга, углублялись его просветительские взгляды, крепло стремление вшивать своими произведениями в самую гущу событий русской общественной жизни. Все это влекло за собой и поиски новых эстетических принципов в искусстве.

СПервая оригинальная комедия Фонвизина «Бригадир» (закончена в 1769 году) создавалась в обстановке общественного подъема, связанного с подготовкой к открытию и работой Комиссии по составлению нового уложения. Идейный настрой комедии был близок выступлениям передовых депутатов в этой Комиссии.

Основная задача драматурга в «Бригадире» — показать истинное лицо дворянства — отчетливо выступает сквозь внешнюю почти водевильную фабулу (все отрицательные персонажи, кроме Бригадириши, амурничают друг с другом).

Выставив на позорище дворянина-военного, дворянина-чиновника, дворянина Ивана, не помнящего своего родства, в смешном, неприглядном, а порой устрашающем виде, Фонвизин своевременно опровергал лживые речи дворянских идеологов, разглагольствовавших в Комиссии о якобы неоценимых перед отечеством заслугах «благородного сословия», которыми они оправды-

¹ Кулакова Л. И. Денис Иванович Фонвизин. М.—Л., 1966, с. 31.

вали бесконтрольное владение помещиков своими крепостными. В этом плане «Бригадир» оказался созвучен и обличительному пафосу «Трутня» Новикова.

А что же происходило на сцене? Открывался занавес, и перед зрителем возникала комната в деревенском доме Советника. По комнате, куря, расхаживает Бригадир. Его сын, «кобеняся» (ломаясь), пьет чай; за столиком с чайным прибором, «жеманяся», разливает чай Советница (она хозяйка дома). Экономная Бригадирша и здесь не теряет даром времени: сидя поодаль, вяжет чулок. Молодая благовоспитанная дочь Советника и падчерица Советницы Софья занята более тонкой работой — художественным вышиванием в пальцах. Бригадир и Советник одеты без претензий (первый в сюртуке, второй в казакине). «Новоманирные» щеголи Иванушка и Советница — оба в дезабилье (нарядный утренний туалет), а на голове Советницы еще и корнет (чепец с рожками). Начало действия в пьесе воспринималось как продолжение разговора, происходившего еще до поднятия занавеса. Советник, глядя в календарь, объявляет: «Так ежели бог благословит, то двадцать шестое число быть свадьбе». В ответ слышится вздох Иванушки: «Hélas» (увы!). (Его реплика адресовалась Советнице, кроме нее никто не понимал по-французски, которая ему нравилась, как вскоре выяснится, куда больше, чем его невеста Софья.) А Бригадир с одобрением подхватывает предложение Советника: «Очень изрядно, добрый сосед». И поведение персонажей, и их разговоры в приведенном эпизоде по своей естественности и непринужденности оказывались как бы выхваченными прямо из жизни. Такого начала еще не было ни у одной из русских пьес.

Так на русской сцене был реализован совет Дидро — «перенести в театр гостиную... так, как она есть» (сам Дидро начал свою драму «Отец семейства» подобной ремаркой).

Свой сатирический огонь Фонвизин сосредоточил прежде всего против трех действующих лиц — Иванушки, Советника и Бригадира, так как именно они и им подобные из «благородного сословия» представлялись сатирику наиболее опасными в социально-бытовом отношении.

Зритель весело смеялся, слыша о желании Иванушки иметь такую жену, с которой бы он «говорить не мог иным языком, кроме французского». Не меньшее веселье вызывали и невольные саморазоблачения этого балбеса: «В Париже все почитали меня так, как я заслуживаю... Все моим разговором восхищались. Где меня ни видали, везде у всех радость являлась на лицах, и часто, не могли ее скрыть, декларировали ее таким чрезвычайным смехом, который прямо показывал, что они обо мне думают». Лукавая насмешка автора звучала и в следующем диалоге Иванушки со своей союзницей на «поприще» галломании и щегольства — Советницей:

Иванушка. По моему мнению, кружева и блонды составляют голове наилучшее украшение. Педанты думают, что это вздор и что надобно украшать

голову снаружи, а не снаружи. Какая пустота! Черт ли видит то, что скрыто? а наружное всяк видит.

Советница. Так, душа моя: я сама с тобою одних сантиментов; я вижу, что у тебя на голове пудра, а есть ли что в голове, того, черт меня возьми, приметить не могу.

Иванушка. *Pardieu!* Конечно, этого и никто примечать не может.

Но уже не веселый смех, а чувство отвращения вызывает у зрителя отступничество Иванушки и Советницы от своей нации, от родного языка. «Тело мое родилось в России, это правда, однако дух мой принадлежал короне французской», — заявляет Иванушка своему отцу; а Советнице открывается, что за любовь к французам и за холодность к русским он обязан одному из французских кучеров, Советница же в свою очередь считает для себя «ужасной погibelью» и «таким *défaut* (недостатком), которого ничем загладить уже нельзя», тот факт, что она русская.

В разоблачении антипатриотизма и космополитизма раболепствующей части русского дворянства Фонвизин следовал за Кантемиром, Сумароковым, Новиковым (напомним здесь хотя бы о «молодом российском поросенке, возвратившемся из чужих земель уже совершенно свиныею», из журнала «Трутень»).

Омерзительны отношение Иванушки к собственным родителям, его беспредельный эгоизм и полная неблагодарность. Конечно, назвать Бригадира и Бригадиршу «животными» — еще полбеды (они того вполне заслуживают), хотя и не Иванушке это делать. Вряд ли было допустимо сыну вызвать своего отца на дуэль из-за того, что они оказались «ривалями» (соперниками). И уже совсем отвратительно ожидать смерти своих родителей «Итак, вы знаете, что я пренесчастливый человек. Живу уже двадцать пять лет и имею еще отца и мать».

Все же даже при создании традиционно прямолинейного образа Иванушки Фонвизин в какой-то степени отступал от правил классицизма. Так, Иванушка, неспособный по существу своего характера к серьезной любви, в последней сцене расставания не ожидаемо проявляет, как, впрочем, и Советница, искреннее чувство. Ограниченный, глупый, «дурак, который набит одним французскими глупостями» (по определению Софьи уже в I явлении 1-го действия), он в то же время после слов Советницы о том, что ее муж вышел в отставку в связи с указом о лихоимстве и увез ее «мучить в деревню», не без пронзительности добавил: «...которую, конечно, нажил до указа». Во всем этом сказалось стремление Фонвизина показать жизнь и характеры много стороннее и многограннее, чем того требовал классицизм.

В «Бригадире» Фонвизин не ограничился только осмеянием отрицательных сторон действительности, но искал и их причины их социальную обусловленность.

Почему могли появляться типы, подобные Иванушке и Советнице? На этот вопрос в комедии отвечает положительный персонаж — Добролюбов: «Всею причиной воспитание». Любопытно, что примерно то же самое говорит и Бригадир, когда упрекает

свою жену за то, что она помешала записать Иванушку в полк, где бы он ума набрался, и избаловала его. Невежественный и грубый Бригадир в то же время не был лишен здравого смысла; результаты избалованности и модного «воспитания» своего сына он имел возможность ощущать больше других. Но, вероятно, Фонвизин допустил просчет, переадресовав свои мысли на мгновение прозревшему Иванушке: «Молодой человек подобен воску. Ежели б malheureusement (к несчастью. — В. Ф.) и я попался к русскому, который бы любил свою нацию, я, может быть, и не был бы таков». (От Иванушки здесь только «malheureusement».)

Уродство русской жизни в среде «благородного сословия» существенно дополняют образы Советника и Бригадира.

Известно, каким бичом для всех сословий (а для неимущих в особенности) являлось повсеместное лихоимство, укоренившееся в российском чиновно-судейском аппарате. Эта «заразительная болезнь», пользуясь словами Сумарокова, к середине века приняла столь откровенные формы и такие устрашающие размеры, что против нее пришлось выступить даже самим императрицам: в конце своего царствования Елизавета Петровна в одном из указов осуждала «несытую алчбу» чиновников, превративших служебные места в «торжище», а Екатерина II, придя к власти, издала указ, запрещающий брать взятки (так как, где «правосудие пресекается», там «и всему обществу немалой вред причиняется») и отрешавший от должности уличенных во взяточничестве чиновников. Но эти указы не могли внести сколько-нибудь существенных перемен в судебную практику. Обличение порочности судебно-чиновного мира продолжалось сатириками с неослабевающей силой.

В «Бригадире» Фонвизин выводит «прямую приказную строку» — Советника и как взяточника-«практика», и как взяточника-«философа». Вышедший в отставку после указа Екатерины II, Советник остался не с пустыми руками: «...а я до советничества в Москве ослеп в коллегии. В утешение осталось только то, что меня благословил бог достаточком, который нажил я в силу указов». Приоткрывает Артамон Власьевич (Советник) в беседе с Софьей и «технологию» приобретения «достаточка»: «У нас указы подтверже, нежели у челобитчиков. Челобитчик толкует указ на один манер, то есть на свой, а наш брат, судья, для общей пользы, манеров на двадцать один указ толковать может. Я сам бывал судьей: виноватый, бывало, платит за вину свою; а правый за свою правду; и так в мое время все довольны были: и судья, и истец, и ответчик. Он глубоко убежден, что дела решать за одно жалование противно человеческой природе: «Как решить дело даром, за одно свое жалование? Этого мы, как родились, и не слыхивали! Это против натуры человеческой...»

Фонвизин в комедии делает комплимент Екатерине II за ее попытки блюсти правосудие. Так, Советник крайне удивлен тем, что Добролюбов скоро решил тяжбу в свою пользу, не потеряв остатков своего состояния. Добролюбов объясняет ему причину

своей удачи: «Мы счастливы тем, что всякий, кто не находит в учрежденных местах своего права, может идти, наконец, прямо к вышнему правосудию; я принял смелость к оному прибегнуть, и судьбы мои принуждены были строгим повелением решить мое дело». Но похвала императрице многое теряла даже в этом эпизоде. Во-первых, добиться справедливости, как оказалось, можно только обращением к самым высшим инстанциям; а во-вторых, далеко не всем сословиям было предоставлено такое право.

А другим утверждением Добролюбова («Корыстолюбие наших лихоимцев перешло все пределы. Кажется, что нет таких запрещений, которые их унять бы могли») сатирик недвусмысленно взял под сомнение действенность сенатского указа 1762 года против взяточничества. И действительно, на место вынужденного уйти в отставку Советника пришли новые мздоимцы: «кравливое семя» быстро давало всходы.

Взяточник и корыстолюбец, Советник (ему приглянулись «изрядные деревеньки» Бригадира, поэтому он согласен выдать дочь за набитого «одними французскими глупостями» «дурака» Иванушку; людей он ценит не за их душевные качества, а за количество «душ» у них; он «сам для денег на все может согласиться») к тому же еще лицемерен и аморален. «Ужасная ханжа», Советник за всюнощную отмаливает «все то, что днем наворовано», и полагает, что «несть греха, иже не может быти очищен покаянием». Имея молодую жену, он волочится за Бригадиршей, предлагая ей «согрешить и покаяться». Прижимистый помещик, он посадил своих людей на «застольное» и сам выдает «хлеб и овес». Немногим лучше Советника предстает перед нами Бригадир.

Драматург, утверждая новые эстетические принципы, включает в число компонентов, создающих образ, сведения из прошлой жизни своих персонажей. Таким путем глубже раскрывается сущность художественного образа (как это было, например, с образом Советника) и выявляются причины, условия, формирующие характер.

Служебный путь Бригадира, до начала пьесы (как может представить себе зритель), был хотя нелегким (долгая солдатская служба была полна лишений, приходилось ему и «кровь» проливать), но закончился довольно успешно: он вышел в отставку в чине выше полковника. Все это в значительной мере отразилось на характере, поведении и жизненных взглядах Бригадира.

Грубый, невежественный служака, Бригадир и к своим близким относится с полным пренебрежением и жестокостью. Как привык Бригадир действовать на плацу угрозами и насилием (недаром вспоминает он о шпицрутенах), так поступает с сыном и женой. Перечень его угроз в адрес своих семейных занял бы весьма большое место — ограничимся лишь некоторыми примерами: ты «знаешь, что я разом ребра два у тебя выхвачу», «скоро сам с рожи на человека походить не будешь», «влеплю тебе в спину сотни две русских палок», «я его за это завтра же без живота сделаю» и т. п. Особенно омерзителен был его поступок, когда он

«имел варварство пользоваться правом сильного» и «без сердец», «в шутку» подтолкнул Бригадиршу в грудь так, что она «насилу вздохнула: так глазки под лоб и закатились, не взвидела света божьего». Характерна была в этот момент реакция самого Бригадира: «А он, мой батюшка, хохочет и тешится». Как и Иванушка, Советник и Советница, Бригадир тоже включен автором в «симметрию волокитства» (Вяземский); только, в отличие от Советника, действует не окольным путем, а лобовым ударом, как «храбрый генерал», который хочет взять «фортецию». Всех их роднит то, что «их любовь смешна, позорна и делает им бесчестье». Не отличается Бригадир и особым бескорыстием: «Ежели у тебя, сват, только сокровища (имеется в виду «честь» Советницы.— В. Ф.) и оставалось, то не слишком же ты богат: не за чем и гнаться».

Как ни колоритны были фигуры Иваѳушки, Советника и Бригадира, все же наиболее жизненно полноценным следует считать образ Бригадирши. Невежественная, робкая, забитая, жадная и мелочная, «такая дурища», по первому (и последующему) впечатлению, Акулина Тимофеевна, пожалуй, единственная в пьесе была способна проявить человеческое сострадание к таким же забитым и униженным, как она сама. Естественно, что к ней мог с сочувствием отнестись зритель. Пусть она частенько несет свой очередной вздор, вызывая смех в зале; но запоминаются ее слезы не только над своей незадачливой судьбой, но и над горькой участью капитанши Гвоздиловой и других «офицершей». К тому же Бригадирша иногда способна делать верные наблюдения и даже остроумные замечания («Слава богу, милость божия, что на вранье-та пошлин нет. Ведь куда бы какое всем нам было разорение!») / Фонвизин тем самым дает понять, что ее умственная ограниченность не природного свойства, что она — «результат и жертва тяжелых условий русской жизни XVIII века» (Берков), особенно тяжелых для женщины, и не только из «низших» сословий. Такое положение русской женщины изображено Фонвизиним и в его письмах к сестре. Вот одно из его сообщений: «Жена господина Деденева закричала здесь караул, ехав по большой улице. Она и действительно имела к тому законную причину, затем, что везли ее в прорубь по приказанию мужа...».

Жизненная правдивость и художественная убедительность персонажей комедии подкреплялись также тем, что, по словам Вяземского, «в «Бригадире» в первый раз услышан на сцене нашей язык натуральный, остроумный». Индивидуализация языка персонажей помогает ярче раскрыться внутренней сущности каждого из них (иными словами, язык психологически мотивирован) и служит средством их типизации.

С большим искусством Фонвизин пользуется церковнославянской лексикой в языке Советника, подчеркивая его ханжество и лицемерие; просторечием в языке Бригадира и Бригадирши для раскрытия их грубости и невежества; макароническим жаргоном для осмеяния низкопоклонства Иванушки и Советницы.

Жаргон Иванушки и Советницы очень близок языку щеголей и щеголих со страниц сатирических журналов (ср.: Советница: ...Все соседи наши такие неучи, такие скоты, которые сидят по домам, обнявшись с женами. А жены их — ха-ха-ха-ха! — жены их не знают еще и до сих пор, что это — дезабилье, и думают, что будто можно прожить на сем свете в полшлафроке. В «Живописце»: «Ха-ха-ха. Ах, мон кюр, ты уморил меня! Он живет три года с женою и по сю пору ее любит... три года иметь в голове своей вздор... с чужой женою и помахаться не смеет, еще и за грех ставит»).

Превосходны по языку сцены объяснения в любви Советника с Бригадиршей, Бригадир с Советницей. Но еще примечательней то обстоятельство, что и «про себя» персонажи говорят свойственным им языком. Так, Советник, все более прельщаясь Бригадиршей, елейно произносит (*в сторону*): «Сокровище, а не женщина! Какие у нее медоточивые уста! Послушать ее только, так раб греха и будешь: нельзя не прельститься». «Речисто» и «чисто» выговаривающий все слова, «как попугай», Бригадир в аналогичной ситуации тоже остается верен себе, про приглянувшуюся ему Советницу он коротко бросает: «Здесьняя хозяйка не моей бабе чета».

В «Бригадире» намечался метод реалистической типизации. Это хорошо почувствовали современники. Так, Н. И. Панин, познакомившийся с комедией одним из первых, поздравил Фонвизина: «Я вижу, это вы очень хорошо нравы наши знаете, ибо Бригадирша ваша всем родня. Никто сказать не может, что такую же Акулину Тимофеевну не имеет или бабушку, или тетюшку, или какую-нибудь свойственницу».

«Бригадир» написан в основном по правилам высокой комедии классицизма. Ему свойственны и статичность действия и схематичность персонажей, особенно положительных. Но вместе с тем, по оценке того же Н. И. Панина, «Бригадир» — «в наших нравах первая комедия». А характер и нрав, в понимании теоретиков того времени, имели определенное различие. «Характер есть врожденное расположение действовать таким, а не другим образом; через нрав разуметь должно расположение действовать, приобретенное навыком, воспитанием, примерами»¹. По мнению П. Н. Беркова², в «Бригадире» нравы преобладают над характерами. Фонвизин (хотя и кратко) знакомит зрителя с обстоятельствами жизни персонажей до появления их на сцене, с той средой, внутри которой формировались их «нравы», ведет поиск создания национального и типического характера. За схему классицизма выходят и Бригадир, и Советник, но особенно примечателен образ Бригадирши.

Пьесой «Бригадир» намечалась основная линия в дальнейшем развитии русской комедии.

¹ Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821, ч. III, с. 454—455.

² См.: Берков П. Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977, с. 124.

Успехи, достигнутые Фонвизиним в «Бригадире», были учтены другими комедиографами. В «новом показе быта на сцене, и именно русского провинциального помещичьего быта в первую очередь»¹, он был поддержан Сумароковым в «Рогоносце по воображению». В свою очередь опыт Сумарокова тоже не прошел бесследно для Фонвизина при создании им «Недоросля».

После знакомства с комедией, руководитель внешней политики Русского государства, сторонник ограничения самодержавия, человек высокого ума, тонкий дипломат, Н. И. Панин заинтересовался ее автором, выясняя его «знания» и «моральные правила». Фонвизин выдержал эти испытания и в конце 1769 года был принят секретарем в Иностранную коллегию, наконец-то расставшись со своим начальником Елагиным, которого к этому времени стал называть в своих письмах «уродом». Служба у Панина требовала много сил и времени. А причастность Фонвизина к замыслу Панина совершить «бескровный» переворот в пользу Павла, сына Екатерины II, совершеннолетие (а с ним и получение прав на престол) которого исполнялось осенью 1772 года, доставила писателю немало тревог и опасений («Ужасное состояние. Я ничего у бога не прошу, как чтоб вынес меня с честью из этого ада», — писал Фонвизин сестре). В этой борьбе писатель вел себя мужественно. Он не побоялся прославить Панина, «почтенного мужа», стоявшего «превыше нравов сего века», в «Слове на выздоровление его императорского высочества... и великого князя Павла Петровича в 1771 годе», а закончил «Слово» обращением-наставлением Павлу, как бы в ожидании его скорого воцарения.

В эти годы не исключено участие Фонвизина в журнале Новикова (ряд исследователей считают автором «Писем к Фалалею» Фонвизина). Во всяком случае Новиков опубликовал в журнале «Пустомеля» фонвизинское «Послание к слугам», а в «Живописце» 1772 года перепечатал «Слово на выздоровление... Павла Петровича».

В 1774 году Фонвизин женился на Екатерине Ивановне Хлоповой, ставшей его верным и терпеливым другом.

В 1777 году чета Фонвизиных отправилась во Францию, где пробыла больше года. В письмах из Франции Фонвизин воссоздает правдивую картину нравственного падения дворянства и духовенства, социальных контрастов: «Дворянство, особливо, ни уха, ни рыла не знает». Русский путешественник хорошо распознал, что права французов — фикция: «Первое право каждого француза есть вольность, но истинное настоящее его состояние есть рабство; ибо бедный человек не может снискивать своего пропитания иначе, как рабскою работою... Словом: вольность есть пустое имя, и право сильного остается правом превыше всех законов». Фонвизин приходит к глубокому выводу, что в абсолютистской Франции «кажется, будто все люди на то сотворены, чтоб каждый был или тиран, или жертва». Этим словам предше-

¹ Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1939, с. 159.

ествовало существенное замечание писателя: «Что видел я в других местах, видел и во Франции». Так что его вывод полностью применим и к самодержавной России. Но Фонвизин, конечно, увидел во Франции не только много «совершенно дурного и варварского». Он нашел, что во Франции «способов к просвещению... довольно», отметил «цветущее состояние» фабрик и мануфактур, высоко оценил французскую комедию: «Комедия возведена здесь на возможную ступень совершенства. Нельзя, смотря ее, не забываться до того, чтоб не почесть ее истинною историей, в тот момент происходящей... Не говорю, чтоб у нас или в других местах не было актеров, достойных быть в здешней труппе; но нигде нет такого ансамбля, каков здесь, когда в пьесе играют все лучшие актеры». Письма Фонвизина из Франции получили высокую оценку Белинского: «Читая их, вы чувствуете уже начало французской революции в этой страшной картине французского общества, так мастерски нарисованной нашим путешественником».

Вернувшись из-за границы и прослужив еще три года, Фонвизин вышел в отставку в 1782 году. В этом же году он завершил свою комедию «Недоросль», ставшую вершиной русской драматургии XVIII века.

Фонвизин писал «Недоросля» (так называемый «классический» вариант) примерно три года (в 1779 году выдающийся русский актер И. А. Дмитриевский сообщал, что «Денис Иванович пишет комедию с великим успехом») и создал, по словам Гоголя, «истинно-общественную комедию», где вскрыл «раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребленья внутренние, которые беспощадной силой иронии выставлены в очевидности потрясающей».

«Недоросль» справедливо считается вершиной творчества Фонвизина и всей отечественной драматургии XVIII века. Сохраняя в ряде случаев связь с предшествующей традицией, комедия «Недоросль» является глубоко новаторским произведением. Прежде всего был новым ее жанр. Это — первая социально-политическая комедия на русской сцене. Сочетая воспроизведение ярких правдивых сцен из жизни помещного дворянства со страстной проповедью просветительских идей об обязанностях правительства, «прямо честного» гражданина, органично соединяя осмеяние с обличением, драматург сумел превратить усадебный уголок помещного дворянства в общественную трибуну и осудить с нее иронией, смехом, сарказмом «злонравия достойные плоды».

В комедии отражены следствия основного конфликта эпохи: борьбы закрепощенного крестьянства со своими угнетателями-помещиками и (в значительной степени связанных с этим) выступлений просветителей против деспотизма Екатерины II с ее «неисцельно больным» государственным аппаратом. Прямого столкновения крепостных с помещиками Фонвизин на сцене, конечно, не показывает, но глубоко раскрывает причины, приводившие к «общему негодованию» народ (т. е. к бунтам и восстаниям), и ищет способы его предупреждения путем облегчения участи поработанных народных масс.

Название комедии — «Недоросль» как будто говорит о том, что основная в ней проблема — вопрос о ложном и истинном воспитании. Но, когда зритель слышит заключительный вывод Стародума («Вот злонравия достойные плоды!»), он начинает понимать, что дело здесь не только в дурном воспитании, а значительно глубже. Растлевающее влияние крепостного права распространяется и на народ и на дворянство, духовно погубленное, выродившееся и развращенное именно рабством крестьянства» (Горький).

Выявление роли обстоятельств в жизни общества, в формировании характера индивидуума существенно отличает «Недоросля» от произведений классицизма. (Хотя не следует полагать, что классицизм полностью игнорировал обстоятельства, но их функция была иной: они помогали характеру проявлять себя в заранее заданном качестве. Здесь же они формируют характер и раскрывают его социальную обусловленность.) Новый подход Фонвизина к конструированию характеров сказался в его стремлении дать (пусть краткую) предысторию персонажей, показать многогранность хотя бы некоторых из них, выявить не только сословную, но и внутрисословную дифференциацию, индивидуализировать их язык.

«Недоросль» Фонвизина — произведение многотемное и многопроблемное. Здесь поставлены вопросы о неуклонном исполнении «должности» каждым гражданином, о характере семейных отношений и др. Но основными проблемами являются три: проблемы крепостного права, воспитания и формы государственной власти, которые даны, как и в действительности, в их неразрывной и взаимной обусловленности.

С первых же явлений первого действия драматург вводит зрителя в атмосферу помещичьего произвола: народный умелец крепостной Тришка, нигде не учившийся портняжному искусству, «наряднехонько» сшил кафтан «дитяти» «деликатного сложения» Митрофану, но это его не спасет ни от брани («мошенник», «скот», «воровская харя», — сыплет на его голову Простакова), ни от порки. Быть может, в день «сговора» (сватовства) Скотинина он ее и избежит, но это не меняет дела, повод для наказания всегда найдется: ведь Простакова «холопам потакать не намерена». Еще более гнусно отношение в доме Простаковых к их верной, беспредельно им преданной служанке и няньке Митрофана — Еремеевне. Вся награда за ее тяжкий труд — «по пяти рублей на год да по пяти пощечин на день». Щедро ее осыпают лишь оскорблениями и угрозами («бестия», «каналья», «собачья дочь», «старая хрычовка», «уж я те отделаю»). Жестокостью и бессердечностью Простаковой наполнено ее «возмущение» тем, что девушка Палашка, заболев, лежит и бредит, «как будто благородная». Ничем не ограниченный произвол помещиков приводит к полному обнищанию крепостных. «Мастерски» собирающий оброк Скотинин и все свои убытки от соседей (зная, что бить челом — дорого обходится) сдирает со своих же крестьян. А Простаковы так уж их обобрали, что и взять больше нечего. «С тех пор, как все, что у крестьян

ни было, мы отобрали, ничего уже содрать не можем. Такая беда!»— «жалуется» Простакова. Простаковы — Скотинины знают, что охраняемы самодержавным законодательством, и потому не считают свое обращение с крепостными преступным. Поэтому нет ничего удивительного в той «трактовке» Указа о вольности дворянства, которая дается Простаковой: «Дворянин, когда захочет, и слуги высечь не волен: да на что же дан нам указ-от о вольности дворянства?» Так были созданы условия, превратившие Простакову в «презлую фурию». Кульминационным моментом в комедии оказывается «бешенство» Простаковой, когда она, разъяренная несостоявшимся похищением Софьи, одержима желанием «прибить до смерти» всех своих слуг. И прибила бы, не окажись в этот момент лишенной такой возможности (ее имение уже взяли под опеку).

Образ Простаковой, по замечанию П. А. Вяземского, «стоит на меже трагедии и комедии». Эта невежественная и корыстолюбивая «презлая фурия», безжалостная крепостница, страшная в сцене «бешенства», по-своему чадолюбива. Способная на протяжении всей пьесы вызвать лишь презрение или гнев, она в финальной сцене, потеряв свою неограниченную власть над крепостными, будучи отвергнута сыном, становится жалкой и униженной. Конечно, со временем она найдет способ возобновить «беглый огонь» по своим слугам и отобрать у крепостных все, что у них задержится (это позже засвидетельствует Радищев), но вряд ли в дальнейшем ей можно рассчитывать на сыновнюю благодарность Митрофана. И не исключена возможность того, что зритель на какой-то момент невольно может проявить к ней сочувствие.

На протяжении всей комедии Фонвизин выявляет их скотскую сущность: положительные персонажи то прямо обличают их поступки, то тонко иронизируют над ними, то сам автор с лукавым юмором заставляет их саморазоблачаться.

Фонвизин с исключительным мастерством использует приемы «зоологизации». Вот хитрый Кутейкин заставляет Митрофана всему залу объявить, что он «не человек» и даже «не червь», а «скот». Вральману все время кажется, что, живя с господами Простаковыми, он жил «фсе с лошатками». Собравшись жениться, Скотинин заявляет, что он и своих поросят завести хочет, а рахваставшись древностью своего рода, попадает в капкан Стародума, согласившись с ним, что его (Скотинина) пращур был создан богом несколько раньше Адама (т. е. тогда, когда якобы были созданы скоты).

Особенно страшно то, что скотоподобные, невежественные, грубые и жестокие крепостники готовят себе «достойную» смену. Ведь недаром комедия названа «Недоросль».

Забота о новых людях, о воспитании и судьбах подрастающего поколения никогда не оставляла Фонвизина. Эту тему он ставил в «раннем «Недоросле», немало места ей уделено в «Бригадире» и в произведениях, создававшихся после «Недоросля» (в незаконченном «Добром наставнике», «Выборе гувернера», «Гоф-

мейстере»). Но наиболее ярко, художественно завершено она раскрыта в «Недоросле». Создавая образ Митрофана, драматург преследовал цель не только выставить его на посмешище. Поступки и реплики Митрофанушки, показавшие его «познания» в российской грамматике, его желание не учиться, а жениться, смешны. Но его отношение к Еремеевне; та омерзительная, возможно, нарочитая жалость, «какая проняла его... в тяжелом животном сне при виде матери, уставшей колотить его отца», его моментальная готовность «за людей приниматься» (т. е. чинить над ними расправу); его наплевательское отношение к родной матери в заключительной сцене — уже не вызывают смеха: перед нами растет деспот, жестокий крепостник, относящийся к той породе, «которая мстит своей плодовитостью» (Ключевский).

Глубина обличения крепостного права дает Фонвизину возможность увидеть его растлевающее влияние и на крепостных. Убедительное свидетельство тому — образ Еремеевны; она потеряла человеческое достоинство и настолько рабски предана своим господам, что забывает об опасности, грозящей ей, защищая Митрофана от Скотинина.

Фонвизин создавал «Недоросля» в период своей политической зрелости, в период явного оппозиционного отношения к екатерининскому самодержавию, что не могло не найти своего выражения в комедии. И действительно, его положительные герои, в первую очередь Стародум, выступают со смелыми разоблачениями легенды о Екатерине II как о просвещенной правительнице.

Екатерина не может быть «государем великим», который «есть государь премудрый». Ее двор погряз в интригах, при ее дворе «по большому прямой дороге никто почти не ездит, а все обвезжают крюком, надеясь доехать поскорее», «один другого сваливает, и тот, кто на ногах, не поднимает уже никогда того, кто на земле».

Устами Стародума Фонвизин говорит, какой хотелось бы видеть императрицу: «А! Сколь великой душе надобно быть в государе, чтобы стать на стезю истины и никогда с нее не совращаться! Сколько сетей расставлено к уловлению души человека, имеющего в руках своих судьбу себе подобных!» Эти сети уже давно опутали Екатерину II, и ей из них не выбраться. Стародум говорит также, что «достойный престола государь стремится возвысить души своих подданных», добавив тут же, что «мы это видим своими глазами». Это добавление может быть воспринято как восхваление императрицы. Но если вдуматься глубже и учесть тот факт, что под подданными в первую очередь даже и Фонвизин имел в виду все-таки дворян, а произнесены эти слова в V (последнем) действии, когда «подданные» Простаковы и Скотинины, «возвышенным» душам которых Екатерина вручила судьбы «душ» крепостных, полностью себя выявили, то напрашивался вывод: такой государь недостоин престола.

Большого в комедии, предназначенной для публичной постановки, Фонвизин сказать не мог, но мысли его шли дальше. В этом

убеждает нас написанное им «Рассуждение о неперемных государственных законах» (1782 — начало 1783 года). В нем говорится, что «народ, пресмыкаяся во мраке глубочайшего невежества, носит безгласно бремя жестокого рабства», что если государь не отличается «правотой и кротостью», то «нация, буде находит средства разорвать свои оковы тем же правом, каким на нее наложены, весьма умно делает, если разрывает» (здесь Фонвизин имел в виду не социальную революцию, а дворцовый переворот).

Хотя позитивная программа «Рассуждения» так же ограничена, как и в «Недоросле» (Фонвизин выступает лишь за ограничение крепостного права, а не за его отмену), огромный обличительный пафос этого выдающегося документа публицистики сделал его широко известным в декабристских кругах.

Индивидуализация действующих лиц раскрывается Фонвизиним преимущественно в их языке. И снова наибольший успех достигнут драматургом в речи Простаковой. Все качества Простаковой отражаются в ее языке. Озверевшая крепостница не знает других обращений к слугам, кроме, как: «собачья дочь», «бестия», «скот», «воровская харя», «скверная харя», «мошенники», «канальи», «воры». Заботливая и ласковая речь в обращениях к Митрофану: «Век живи, век учись, друг мой сердешный!», «душенька», «не упрямясь, душенька. Теперь-то себя и показать», «Ты, благодаря бога, столько уже смыслишь, что и сам взведешь деточек». Но даже и в этом случае Простакова, будучи в девичестве Скотининой, проявляет свою животную сущность: «Слыхано ли, чтоб сука щенят своих выдавала». Устойчивыми оказываются ласкательные имена родственников даже в состоянии аффекта («а ты не впилась братцу в харю, а ты не раздернула ему рыло по уши»). Забитый муж ее «рохлею родился», его «ничем не проймешь», ходит он «развеся уши». Язык Простаковой меняется не только в зависимости от адресата, но и от ситуаций. Он не лишен налета «светскости» при встрече гостей («рекомендую вам дорогого гостя», «милости просим») и близок к народной речи в ее униженных причитаниях, когда после неудавшегося похищения Софьи она вымаливает себе прощение: «Ах, мои батюшки, повинную голову меч не сечет. Мой грех! Не погубите меня. *(К Софье.)* Мать ты моя родная, прости меня. Умилосердись надо мною *(указывая на мужа и сына)* и над бедными сиротами». Наличие в языке Простаковой просторечья и элементов народной лексики закономерно: необразованность поместных дворян (Простакова, как и Скотинин, неграмотна), их постоянное общение с крестьянами стирали различия в обиходном языке между «верхним» и «нижним» сословиями. Примерами фольклорной лексики и просторечья могут служить следующие: «где гнев, тут и милость», «счастье на роду ему написано», «красная девица», «с утра до вечера, как за язык повешена» и др.

Язык других отрицательных персонажей также служит раскрытию их социально-психологической сущности, он характерен и

достаточно индивидуализирован, хотя и уступает языку Простаковой в разнообразии.

Основу языка положительных действующих лиц составляет «правильный», книжный язык, но полной стилиевой унификации в их языке все же нет. Речь Стародума бывает афористичной («тщетно звать врача к больным неисцельно», «наглость в женщине есть вывеска порочного поведения» и др.), в ней встречаются архаизмы, она близка к слогу статей, писем и даже переводов самого автора. Исследователями отмечены прямые «заимствования» в речах Стародума из прозаических произведений Фонвизина, что вполне объяснимо: Стародум выражает авторские взгляды. Для Правдина характерны канцеляризмы. В языке молодых людей Милона и Софьи встречаются сентиментальные обороты («тайна сердца моего», «таинство души моей», «трогает мое сердце»).

Положительные действующие лица воспринимаются как менее колоритные, чем отрицательные персонажи. Но они тоже несли жизненную правду и не были, по справедливому утверждению П. Н. Беркова, созданием фантазии Фонвизина.

Начатая еще в «Послании к слугам моим Шумилову, Ваньке и Петрушке» внутрисословная дифференциация характера, была продолжена Фонвизиним в «Недоросле». Перед нами три персонажа из народа: Еремеевна, Тришка и Цифиркин. Первая превратилась в рабу и по положению и по сознанию. Тришка еще не сломлен окончательно крепостничеством и пытается перечить самой Простаковой, отлично понимая, что за это его ждет очередная расправа. Служивший государю (в данном случае нужно понимать — отечеству), а не господам, Цифиркин сохранил человеческое достоинство, самоуважение, он отказывается от вознаграждения за безрезультатный труд (обучение Митрофана).

! «Недоросль» создавался на живом отечественном материале с учетом достижений и русской драматургии, и французской комедии, в которой Фонвизин видел «возможную степень совершенства», «совершенное подражание натуре», а в игре лучших актеров необходимый «ансамбль». В «Недоросле» тоже много «ансамблевых» сцен! Это и комическое гротескное «трио» (ссора учителей Митрофанушки), и бесподобный «квартет» (нежелающий учиться Митрофан, немогущие его чему-нибудь научить наставники и бесцеремонно вмешивающаяся в ход занятий Простакова).

У Художественное своеобразие «Недоросля» не укладывалось ни в рамки классицизма, ни тем более в русло сентиментально-романтического направления. Здесь продолжался поиск иной идейно-эстетической системы.)

Художественное воспроизведение в «Недоросле» объективной действительности в широком ее охвате, создание индивидуализированных типических образов, раскрывающих себя преимущественно и в типических обстоятельствах, отказ от схематического конструирования характеров, живой, социально и психологически мотивированный язык действующих лиц — все это свидетельст-

вует о начале формирования критического реализма в русской литературе. Справедливо мнение Д. Д. Благого: «Эта небывалая у нас дотоле художественная прозорливость Фонвизина, «потрясающая очевидность», с какой предстает в «Недоросле» крепостническая действительность, и сделала его, несмотря на наличие элементов классицизма и эстетики новой, «буржуазной» драматургии, первым образцом русского критического реализма, начинателем, по словам Горького, «великолепнейшей и, может быть, наиболее социально плодотворной линии русской литературы — линии обличительно-реалистической». Это же дало возможность Фонвизину поднять свою пьесу на уровень «комедии народной». Народность — национальное своеобразие — «Недоросля», органически связанная с его реализмом, и составляла в глазах Пушкина самую важную и значительную его черту»¹.

Сатирический настрой и оппозиционное отношение к Екатерине II сохранил Фонвизин и после создания «Недоросля». Он пытается начать полемику с Екатериной II на страницах журнала «Собеседник любителей российского слова», в котором участвовала императрица по-прежнему в «улыбательном» духе, помещая там статьи под названием «Были и небылицы». Вопросы, заданные автору «Былей и небылиц». («От чего многих добрых людей видим в отставке?», «От чего в век законодательный никто в сей части не помышляет отличиться?» и др.), вызвали резкий отклик императрицы, обвинившей Фонвизина «в свободоязычии». Попытка Фонвизина издавать журнал «Друг честных людей, или Стародум», где он собирался проводить идеи «Недоросля», не увенчалась успехом: полиция не разрешила издание. В этом журнале, кроме переписки бывших действующих лиц комедии, должны были быть помещены и другие замечательные сатирические произведения писателя. Особенно зла и остра была сатира во «Всеобщей придворной грамматике». Составленная в форме вопросов и ответов, она еще раз подчеркивала «неисцелимые» болезни екатерининского двора:

Вопрос. Что есть Придворная Грамматика?

Ответ. Придворная Грамматика есть наука хитро льстить языком и пером...

Вопрос. Что есть придворная ложь?

Ответ. Есть выражение души подлой перед душой надменной...

Вопрос. Какие люди обыкновенно составляют двор?

Ответ. Гласные и безгласные...

Пораженный тяжелым недугом (его разбил паралич), Фонвизин до последнего дня сохранил живость ума, интерес к литературе. Покаявшийся (в «Чистосердечном признании»), но нераскаявшийся, он за день до смерти вспомнил о своих «крамольных» сатирах — «Послании к слугам моим...», «Лисице-казнодейке».

Историческое значение Фонвизина хорошо определил А. С. Пушкин, назвав его «сатиры смелым властелином», «другом свободы».

¹ Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. М., 1960, с. 307—308.

В последней трети XVIII века в поэзии, как и в драматургии, произошли большие сдвиги.

Устойчивость поэтических принципов классицизма охранялась сложившейся жанровой системой. Поэтому дальнейшее развитие поэзии не могло осуществляться без нарушений, а затем и разрушений канонических форм жанровых образований. Эти нарушения стали допускать, как было отмечено, сами писатели-классицисты (Ломоносов, Сумароков, Майков, Херасков и молодые поэты из его окружения). Но настоящий бунт в царстве жанров совершил Гавриил Романович Державин.

Молодой поэт учился у своих именитых предшественников: правилам версификации у Тредиаковского, поэтической практике у Ломоносова и Сумарокова. Но так уж сложилась биография Державина, что с самых первых его шагов в поэзии наставницей ему была сама жизнь. Подтверждение этому — творчество поэта и его собственное признание:

Кто вел его на Геликон
И управлял его шаги?
Не школ витийственных садом,—
Природа, нужда и враги!

К этому четверостишию Державин добавил, что «объяснение четырех сих строк составит историю моего стихотворства, причины оного и необходимость». Действительно, поэт увидел истинную природу — мир многозвучный и многоцветный, в его вечном движении и изменениях, безгранично раздвинув рамки поэтического (от самых высоких сюжетов до воспевания пивной кружки). Главными же врагами Державина были все те, кто забывал «общественное благо», интересы народа, предавшись сибаритству или ласкательству при дворе.

Гавриил Романович Державин родился 3 июля 1743 года в семье мелкопоместного дворянина, владельца 10 крестьянских душ. Несмотря на то что отец будущего поэта, Роман Николаевич, числился потомком знатного татарского мурзы Багрима, он начал военную службу рядовым и, проведя большую часть жизни в провинциальных гарнизонах, вышел в отставку с чином полковника. Мать поэта принесла в приданое мужу 50 крепостных.

Семья Державиных жила бедно. Скудный быт мелкопоместных дворян становился еще более трудным из-за многочисленных тягб, которые вел отец будущего поэта со своими соседями. Положение семьи ухудшилось после смерти отца будущего поэта (1754), оставившего лишь долги. И все же Державин впоследствии с нежностью вспоминал места под Казанью, где прошло его детство.

О колыбель моих первоначальных дней!
Невинности моей и юности обитель!
Когда я освещусь опять твоей зарей
И твой по-прежнему всегдашний буду житель?

Когда наследственны стада я буду зреть,
Вас, дубы камские, от времени почтенны?
По Волге между сел на парусах лететь
И гробы обнимать родителей свящанны?

Родители Державина, будучи людьми малообразованными, стремились, однако, приобщить своих детей к знаниям. Шести лет мальчик был отдан «для научения немецкого языка» в школу Иосифа Розе в Оренбурге, куда тот был выслан в результате какого-то уголовного преступления. Несмотря на крайне слабую постановку учения, Державин приобрел знание немецкого языка и любовь к рисованию; «но как не имел не токмо учителей, но и хороших рисунков, то довольствовался изображением богатырей, каковые деревянной печати в Москве на Спасском мосту продаются, раскрашивая их чернилами, простою и жженою вохрою, так что все стены его комнаты были оными убиты и уклеены»¹.

Крайняя стесненность в средствах помешала подростку продолжить образование в Петербургском шляхетном кадетском корпусе, куда незадолго до смерти возил его отец, и лишь в 1759 году Державин поступил в только что открытую Казанскую гимназию. Возглавлял ее Михаил Иванович Веревкин, впоследствии драматург и переводчик.

Будущий поэт сразу же оказался в числе лучших учеников. К этому времени относятся его первые литературные опыты: он пробует сочинять стихи, романы и сказки.

Окончить гимназию Державину не удалось: в 1762 году он должен был начать военную службу в Преображенском гвардейском полку, в отличие от большинства дворянских недорослей, рядовым.)

Почти десять лет, лишенный всякого покровительства, он живет в одной казарме с рядовыми из крестьян, привлекается для всех работ, которые выполняет рота: «...для чищения каналов, для привозки из магазинову провианта, на вести к офицерам и на караулы в полковой двор и во дворцы»².

В эти годы он «марает» «стихи без всяких правил» и «просто на крестьянский вкус», пишет солдатам и их женам письма, чрезвычайно им угождая. Несмотря на то что известность Державина дальше солдатской среды не шла, сам этот период сыграл важную роль в становлении его творчества: поэт узнавал жизнь народа, овладевал его языком — тем «просторечием», которое потом внесет в свою поэзию.

Вместе с Преображенским полком Державин принимал участие в перевороте 28 июля 1762 года, возведшем на престол Екатерину II, а затем прибыл в Москву, где состоялась коронация. Несмотря на то что многих участников заговора новая императрица осыпала милостями, в судьбе Державина ничего не изменилось.

¹ Державин Г. Р. Записки. — В кн.: Державин Г. Р. Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота. 2-е изд. СПб., 1876, т. 6, с. 403.

² Там же, с. 415.

Только через десять лет, в начале 1772 года Державин получил первый офицерский чин — гвардии прапорщика, и то с трудом, так как «бедность его великим была препятствием носить звание гвардии офицера»¹. Продвижению по службе мешало и то, что был он вспыльчив, не умел подлаживаться к начальству, имел самостоятельность суждений, чувство собственного достоинства, готовность всегда стоять за правду.

[В конце 1773 года Державин добился назначения в войска под командованием генерала Бибикова для подавления Пугачевского восстания.] Нисколько не сомневаясь в справедливости действий правительства и активно участвуя в акции против восставшего народа, Державин, тем не менее, оказался достаточно проницательным. Он в письме казанскому губернатору Я. Л. Бранту среди причин крестьянской войны отметил «грабительство» и «беспричинное взяточничество, которое почти совершенно истощает людей».

В «Оде на день рождения ее величества, сочиненной во время войны и бунта 1774 года» поэт, обращаясь к Екатерине, утверждал: «Враги, монархиня, те ж люди» — и призывал ее к милости. В своих биографических «Записках», созданных уже в конце жизни, Державин, вспоминая о Крестьянской войне, отметил крайнее раздражение народа против правительственных войск и симпатии к Пугачеву простых солдат. «Проезжая по дороге, — вспоминает автор «Записок», — приметил в народе дух злоумышления, так что не хотели ему инде давать и лошадей, которых он, приставя иногда пистолет к горлу старосты, принужден был домогаться». А «гарнизонные команды, — замечает он при этом, — все почти клали пред злодеями оружие»². Во время службы в войсках по подавлению восстания Державин вел журнал, в котором сохранилось много интересных подробностей, в частности дан портрет захваченного в плен Пугачева: «Через несколько минут представлен самозванец в тяжких оковах по рукам и ногам, в замасленном, поношенном, скверном широком тулупе. Лицом он был кругловат, волосы и борода окомелком, черные, склоченные; росту среднего, глаза большие, черные на соловом глазури, как на бельмах. Отроду 35 или 40 лет»³.

Несмотря на то что в местах, охваченных пугачевщиной, Державин пробыл около трех лет, его неумение ладить с начальством сослужило ему плохую службу, он оказался совершенно обойденным наградами и в конце концов, помимо своего желания, «выпущен в статскую».

Но и гражданская служба была полна потрясений. Будучи советником экспедиции доходов, Державин слишком честным и прямолинейным исполнением служебного долга вызвал ненависть

¹ Державин Г. Р. Записки. — В кн.: Державин Г. Р. Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота. 2-е изд. СПб., 1876, т. 6, с. 447.

² Там же, с. 455.

³ Там же, с. 497.

своего начальника, одного из наиболее влиятельных екатерининских вельмож, князя Вяземского.

Обласканный Екатериной II после появления «Фелицы» (1783) и отправленный губернатором в Олонецкую губернию, он рассорился там с наместником Тутолминым, когда тот в своем описании края исказил положение крестьян. В штыки была встречена начальством и губернаторская деятельность поэта в Тамбове (1786—1788). [Державин много сделал для просвещения дворянской молодежи, охотно предоставляя для занятий собственный дом. В «Записках» мы читаем: «У губернатора в доме были всякое воскресенье собрания, небольшие балы, а по четвергам концерты, в торжественные же, а особливо в государственные праздники — театральные представления из охотников, благородных молодых людей обоего пола составленные. Но не токмо одни увеселения, но и самые классы для молодого юношества были учреждены поденно в доме губернатора»¹.] В открытой Державиным типографии стала печататься первая в России губернская газета — «Губернские ведомости».]

В 1791 году Державин стал личным секретарем Екатерины II по принятию прошений. Но близость к императрице также не содействовала служебной карьере поэта, который «лез» к государыне с делами, когда она вовсе не склонна была ими заниматься. Больше того, стихотворец и монархия глубоко разочаровались друг в друге — став вхожим во дворец, Державин увидел изнанку придворной жизни и «не собрался с духом и не мог таких ей тонких писать похвал, каковы в оде Фелице и тому подобных сочинениях, которые им писаны не в бытность его еще при дворе: ибо издалека те предметы, которые ему казались божественными и приводили дух его в воспламенение, явились ему, при приближении ко двору, весьма человеческими и даже низкими и недостойными великой Екатерины, то и охладел так его дух, что он почти ничего не мог написать горячим чистым сердцем в похвалу ее». Державин при этом с осуждением замечает в «Записках», что Екатерина II управляла государством больше по «своим видам, нежели по святой правде»², а сам он ей «правдою своею часто наскучивал»³.

«Скорыми и неожиданными переменами фортуны» полна и последующая служба Г. Р. Державина. [Став в 1794 году президентом Коммерц-коллегии, он решил навести порядки на таможенные, где совершались всевозможные махинации, и вызвал тем бешеную ненависть «служителей»-плутов. При воцарении Павла Державин сразу же получил несколько высоких постов, но очень быстро их потерял — родственники прямо его упрекали, что «он

¹ Державин Г. Р. Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота. 2-е изд. СПб., 1876, т. 6, с. 557.

² Там же, с. 626.

³ Там же, с. 635.

бранится с царями и не может ни с кем ужиться»¹. «Ты меня всегда хочешь учить»,— в раздражении сказал ему однажды и Александр I, сделавший Державина сначала министром юстиции, но затем «увололивший его от всех дел» за слишком «ревностную службу».

Последние годы жизни (умер 2 июня 1816 года) Державин прожил богатым барином в Петербурге или в своем новгородском имении Званка.⁷

«Личность Державина,— по словам Д. Д. Благого,— является собой в высшей степени сочный, яркий и полнокровный образ достаточно типичного представителя русского XVIII столетия — человека, который исполнен не только многих идей и понятий, но и предрассудков своего времени и своего класса. Но наряду с этим Державин резко выдается из массы своих современников, рельефно выступает из общего фона своими высокими интеллектуальными и моральными качествами, делающими его одним из наиболее примечательных людей екатерининского времени, одним из наиболее колоритных характеров эпохи»².

Писать стихи Державин начал рано, но в 1770 году, возвращаясь из Москвы в Петербург и желая скорее пройти карантин, установленный из-за эпидемии чумы, он сжег сундук с бумагами, среди которых были и его сочинения. По свидетельству поэта, он «написал стансы или песенку похвальную Наташе, одной прекрасной солдатской дочери, в соседстве в казармах жившей», и «шуточные непристойные, сочиненные им стихи насчет одного капра-ла, которого жену любил полковой секретарь».

С произведениями своих литературных наставников (Ломоносова, Сумарокова, Тредиаковского, Хераскова) Державин познакомился еще в Казанской гимназии.

Ломоносовские мотивы звучат в стихотворении «Монумент Петра Великого» (1776)— оно даже по названию перекликается с «Надписью к статуе Петра Великого» Ломоносова. Державин воспевае́т Петра как просвещенного монарха:

Кто был в трудах неутомленный,
Прямой отечества отец?
Великие цари вселенны!
В Петре ваш зрите образец.
Твоя пребудет добродетель,
О Петр! любезна всем векам,
Храни, храни всегда, содетель,
Его в преемниках ты нам!

Свое восхищение Ломоносовым Державин выразит в 1779 году в «Надписи» к его портрету:

Се Пиндар, Цицерон, Вергилий — слава Россов,
Неподражаемый бессмертный Ломоносов,
В восторгах он своих где лишь черкнул пером,
От пламенных картин поныне слышен гром.

¹ Державин Г. Р. Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота. 2-е изд. СПб., 1876, т. 6, с. 674.

² Благой Д. Д. Державин. М., 1944, с. 3.

Влияние Сумарокова чувствуется в любовных песенках Державина 70-х годов, написанных большей частью, как и у его предшественника, от лица женщины:

Я, лишась судьбой любезного,
С ним утех, веселья, радости,
Среди века бесполезного
Я не рада моей младости.
Пролетай ты, время быстрое,
Быстротой сто крат скорейшею:
Помрачись ты, небо чистое,
Темнотой в глазах густейшею.

Державин особенно ценил стихотворение «Разлука» и впоследствии даже вставил его в виде дуэта в оперу «Добрыня». (Заметьте, что много позже оно попало в карманный песенник Дмитриева.)

Первая книга Державина, изданная в 1776 году без имени автора, носила название «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае 1774 года» (эта гора находилась в ста верстах от Саратова, где служил Державин). В ней были собраны произведения об общественных неурядицах. Из них особенно выделяются оды «На великость» и «На знатность». В первой из них обращаясь к «народам» и «царям», поэт провозглашает, что истинная «великость» заключается в служении людям. Резко звучал: «Ода на знатность», легшая потом в основу знаменитого стихотворения «Вельможа». Державин, вслед за Кантемиром и Сумароковым, утверждает внесловную ценность человека:

Нет той здесь пышности одежд,
Царей и кукол что равняет,
Наружным видом от невежд
Что имя знати получает,
Я строю гусли и тимпан;
Не ты, сидящий за кристаллом
В кивоте, блещущий металлом,
Почтен здесь будешь мной, болван.

Переломным моментом в творчестве Державина явился 1779 год. Поэт вспоминал впоследствии: «Он в выражении и стиле старался подражать г. Ломоносову, но, хотев парить, не мог выдерживать постоянно, красивым набором слов, свойственного единственно русскому Пиндару велелепия и пышности. А для того в 1779 года избрал он совсем другой путь». Главная заслуга Державина заключалась в сближении поэзии с жизнью. В его произведениях впервые перед русским читателем предстали картины сельской жизни, современные политические события, природная средняя полоса, придворный и усадебный быт. Главным предметом изображения стала человеческая личность — не условный вымышленный герой, а живой современник, с реальной судьбой и лишь ему присущими чертами. Поэт заговорил в стихах о самом себе, раскрыл страницы собственной биографии — все это для русской литературы было ново и совершенно необычно. Рамки классицизма оказались тесными для Державина, и, сохранив ха

ракторное для данного направления представление о прямом воспитательном воздействии искусства, он в своей творческой практике полностью отверг учение о жанровой иерархии. Низкое и высокое, печальное и смешное соединились в одном и том же произведении, отразив жизнь в ее единстве контрастов.

Новое содержание поэзии требовало новых форм его выражения. Этот поиск Державин начал с трансформации жанра торжественной оды.

Черты новизны обнаруживаются прежде всего в стихотворении «На рождение в Севере порфирородного отрока» (1779). По теме — это поздравительная ода, написанная по случаю дня рождения наследника, будущего императора Александра I. По форме шутивая песенка, где удачно используется сказочный мотив о поднесении феями подарков царственному младенцу. В отличие от привычного для оды четырехстопного ямба, она написана хореем, придающим ей плясовой ритм. В сниженном плане изображаются традиционные для оды античные божества: Борей у Державина — «лихой старик», с «белыми власами и с седою бородой», нимфы «засыпают... с скуки», сатиры греют руки у костра. Вместо обобщенной картины природы в стихотворении — конкретная пейзажная зарисовка русской зимы: «иней пушисты», «метели», «цепи льдисты» на быстрых водах. Державин в известной мере все же следует здесь за Ломоносовым: образ царя-младенца дан слитно с образом матери-России:

Сим Россия восхищенна
Токи слезны пролила,
На колени преклоненна,
В руки отрока взяла.

Царевич представляет собой соединение всех совершенств, необходимых земному богу. Гении ему приносят:

Тот обилие, богатство,
Тот сияние порфир;
Тот утех и приятство,
Тот спокойствие и мир...

Но реплика автора о том, что «родился некий бог», звучит не утверждением, а вопросом, и в последнем пожелании порфирородному отроку:

Будь страстей твоих владетель,
Будь на троне человек! —

Отражен взгляд Державина на личность монарха: царь прежде всего человек, и только человек. Поэт высказывает здесь и свой творческий принцип — он собирается изображать не человека вообще, а человека со всеми присущими ему качествами. }

В стихах «На рождение в Севере...» обнаруживается прямая полемика с Ломоносовым. Кроме отмеченного в них хоря (вместо четырехстопного ямба), шутивого тона в зарисовке мифологических персонажей (сатиры и нимфы), отметим, что Державин начинает свои стихи строкой (с небольшим изменением) из из-

вестной оды 1747 года Ломоносова («С белыми Борей власами» — у Державина, «Где с белыми Борей власами» — у Ломоносова)

К романтическому жанру элегии тяготеет философское стихотворение «На смерть князя Мещерского» (1779). Тема скоропечности бытия, неизбежности смерти, ничтожности человека перед лицом вечности давно знакома русской литературе (вспомним хотя бы памятник XVI века «Прение Живота и Смерти»). И поэт перекликается с этими мотивами, когда говорит о трагическом законе бытия:

Ничто от роковых когтей,
Никая тварь не убегает;
Монарх и узник — снедь червей,
Гробницы злость стихий снедает;
Зияет время славу стертъ:
Как в море лютуют быстры воды,
Так в вечность лютуют дни и годы;
Глощает царства алчна смерть.

С большой эмоциональной силой пишет Державин о внезапном приходе смерти, приходе всегда неожиданным для человека опять-таки следуя в данном случае средневековым мотивам:

Не мнит лишь смертный умирать
И быть себя он вечным чаёт;
Приходит смерть к нему, как тать,
И жизнь внезапно похищает.

«Как сон, как сладкая мечта», проходит молодость. Все житейские радости, любовь, пиршества обрываются смертью: «Где стол был яств, там гроб стоит».

Судьба князя Мещерского, «сына роскоши, прохлад и нег», — конкретное воплощение этой трагической коллизии человеческого бытия. Но и в этом стихотворении Державин сумел сочетать два разных плана восприятия мира и соединить две разные художественные манеры. Во второй части стихотворения звучат эпико-рейско-горацианские мотивы, особенно отчетливо выраженные в заключительной строфе:

Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою
И с чистою твоей душою
Благословляй судеб удар.

В отличие от первой части, близкой благодаря обилию риторических вопросов и риторических восклицаний ораторской речи вторая звучит элегически спокойно и напоминает дружескую беседу с читателем. Новаторский характер стихотворения проявляется и в том, что автор в качестве одного из героев стихотворения изображает себя.

Небольшое стихотворение «Ключ» (1779) открывает пейзажную лирику Державина с характерным для нее многообразием красок и звуков.

Ты чист — и восхищаешь взоры,
Ты быстр — и утешаешь слух, —

пишет поэт, обращаясь к источнику, и рисует водопад утром, днем, ночью. Уже здесь он прибегает к аллитерации, одному из излюбленных своих приемов впоследствии:

И рощи дремлют в тишине:
А ты один, шумя, сверкаешь.

Программным стихотворением Державина, заставившим читателей сразу заговорить о нем, как о большом поэте, была «Ода к премудрой киргиз-кайсацкой царевне Фелице, писанная некоторым мурзою, издавна проживающим в Москве, а живущим по делам своим в Санкт-Петербурге». Стихотворение было напечатано в 1783 году в журнале «Собеседник любителей российского слова». По словам В. Г. Белинского, «Фелица» — одно из «лучших созданий Державина. В ней полнота чувства счастливо сочеталась с оригинальностью формы, в которой виден русский ум и слышится русская речь. Несмотря на значительную величину, эта ода проникнута внутренним единством мысли, от начала до конца выдержана в тоне. Олицетворяя в себе современное общество, поэт тонко хвалит Фелицу, сравнивая себя с нею и сатирически изображая свои пороки».

«Фелица» — наглядный пример нарушения классицистской нормативности, прежде всего благодаря сочетанию оды с сатирой: образу просвещенного монарха противопоставляется собирательный образ порочного мурзы; полушутя, полусерьезно говорится о заслугах Фелицы; весело смеется автор над самим собой. Слог стихотворения представляет, по словам Гоголя, «соединение слов самых высоких с самыми низкими».

Образ Фелицы у Державина отличается многоплановостью. Фелица — просвещенная монархиня и в то же время — частное лицо. Автор тщательно выписывает привычки Екатерины-человека, ее образ жизни, особенности характера:

Мурзам твоим не подражая,
Почасту ходишь ты пешком,
И пища самая простая
Бывает за твоим столом.

Новизна стихотворения заключается, однако, не только в том, что Державин изображает частную жизнь Екатерины II, новым, сравнительно с Ломоносовым, оказывается и сам принцип изображения положительного героя. Если, например, образ Елизаветы Петровны у Ломоносова предельно обобщен, то здесь комплиментарная манера не мешает поэту показать конкретные дела правительницы, ее покровительство торговле и промышленности, она — тот «бог», по словам стихотворца,

Который даровал свободу
В чужие области скакать,
Позволил своему народу
Сребра и золота искать;
Который воду разрешает
И лес рубить не запрещает;
Велит и ткать, и прясть, и шить;

Развязывая ум и руки,
Велит любить торги, науки
И счастье дома находить.

Фелица «просвещает нравы», пишет «в сказках поученья», но на «любезную» ей поэзию она смотрит как на «летом вкусный лимонад». Оставаясь в рамках дифирамба, Державин следует правде и, может быть, сам того не замечая, показывает ограниченность Екатерины-писательницы, которая стремилась развивать литературу в духе охранительных идей.

Державин, как и его предшественники, противопоставляет современное царствование предыдущему, но делает это опять-таки предельно конкретно, с помощью нескольких выразительных бытовых деталей:

Там с именем Фелицы можно
В строке описку поскоблить...

В этой оде поэт соединяет похвалу императрице с сатирой на ее приближенных, резко нарушая чистоту жанра, за которую ратовали классицисты. В оде появляется новый принцип типизации: собирательный образ мурзы не равен механической сумме нескольких отвлеченных «портретов» (такой принцип типизации был характерен для сатир Кантемира и даже для «Рецептов» Новикова). Державинский мурза — это сам поэт с присущей ему откровенностью, а порой и лукавством. И вместе с тем в нем нашли свое отражение многие характерные черты конкретных екатерининских вельмож.

Вот поэт роскошествует, как Потемкин; уходит со службы на охоту, как П. И. Панин; не дает спать по ночам соседям, тешась роговой музыкой, как С. К. Нарышкин; веселит свой дух кулачными боями, как А. Г. Орлов; просвещает свой ум чтением Полкана и Бовы, как А. А. Вяземский. Сейчас, чтобы установить прототипы мурзы, нужны комментарии. Современники Державина узнавали их без труда. Типичность образа мурзы была ясна и самому поэту — он закончил рассказ о нем многозначительными словами: «Таков, Фелица, я развратен! Но на меня весь свет похож». В эту хвалебную оду органично вписаны бытовые картины описания домашних забав в обществе юной и веселой Пленеры — Екатерины Яковлевны:

Иль, сидя дома, я прокажу,
Играя в дураки с женой;
То с ней на голубятню лажу,
То в жмурки резвимся порой;
То в свайку с нею веселюся,
То ею в голове ищуся.

Внесение в поэзию личного начала было смелым, но необходимым шагом, подготовленным самой логикой художественного развития. В стихах Державина раскрывается во всей полноте и противоречиях образ его современника, человека естественного, с его падениями и взлетами.

Нововведением Державина явилось также включение в оду образца натюрморта — жанра, который потом блестяще предстанет и в других его стихотворениях:

Там славный окорок вестфальской,
Там звенья рыбы астраханской,
Там плов и пироги стоят...

Новаторский характер произведения увидели его современники. Так, поэт К. И. Костров, приветствуя «творца оды, сочиненной в похвалу Фелице, царевне Киргизкайсакской», отметил, что «парящая» ода уже не доставляет эстетического удовольствия, а в особую заслугу Державина поставил «простоту» его стиля:

Наш слух оглох от громких лирных тонов...
Признаться, видно, что из моды
Уж вывелись парящи оды.
Ты простотой умел себя средь нас вознесть!

Сам Державин тоже в полной мере осознавал новизну «Фелицы», отнеся ее к «такого рода сочинению, какого на нашем языке еще не бывало».

Важное место в творчестве Державина занимают гражданско-обличительные стихотворения, среди которых особенно выделяются «Вельможа» (1794) и «Властителем и судиям» (последняя редакция — 1795 год).

Положив в основу «Вельможи» раннюю оду «На знатность», Державин сделал попытку нарисовать социальный портрет человека, стоящего близко к трону и должного выполнять волю государя.

Ода основана на антитезе: идеальному образу честного и неподкупного государственного деятеля противопоставляется собирательный портрет царского любимца, грабящего страну и народ. Как сатирик и обличитель Державин необычайно изобретателен. Тема вельможи начинается с краткой и едкой, афористически звучащей характеристики:

Осел останется ослом,
Хотя осыпь его звездами;
Где должно действовать умом,
Он только хлопает ушами.

Эта характеристика сменяется горестным размышлением автора о слепоте счастья, возносящего на недостижимую высоту глупца, не имеющего никаких заслуг перед государством:

О! тщетно счастья рука,
Против естественного чина,
Безумца рядит в господина
Или в шутиху дурака.

Обличительная характеристика вельможи, забывающего о своем общественном долге, дальше конкретизируется в двух контрастных картинах, предвосхищающих «Размышления у парадного подъезда» Н. А. Некрасова. Державин рисует, с одной стороны, роскошный быт «второго Сарданапала», живущего «среди

игр, средь праздности и неги», с другой — униженность зависящих от него людей. В то время, когда вельможа еще «покойно спит», в его приемной толпятся просители: «израненный герой, как лунь во бранях поседевший», вдова, что «горьки слезы проливает с грудным младенцем на руках», «на костылях согбенный, бесстрашный, старый воин». И заключает оду-сатиру гневное обращение к сибариту с требованием проснуться и внять голосу совести.

В своей позитивной программе Державин следует за Кантемиром и Сумароковым, утверждая внесловную ценность чело века:

Хочу достоинства я чтить,
Которые собою сами
Умели титлы заслужить
Похвальными себе делами.

Говоря далее о том, что «ни знатный род, ни сан» не делают человека лучше, чем он есть, Державин остается, однако, в рамках дворянского мировоззрения, когда знакомит читателя со своей концепцией общественного устройства:

Блажен народ! — где царь главой,
Вельможи — здоровы члены тела,
Прилежно долг все правят свой,
Чужого не касаясь дела.

Идеальной формой правления для поэта остается крепостническая сословная монархия.

Стихотворение «Властителям и судиям» Екатерина II восприняла как яacobинские стихи. Державин довольно точно перелагает текст 81-го псалма. Вот как звучит это библейское песнопение в современном переводе: «Бог стал в сонме богов; среди богов про изнес суд: доколе будете вы судить неправедно и оказывать лицеприятие нечестивым? Давайте суд бедному и сироте; угнетенному и нищему оказывайте справедливость; избавляйте бедного и нищего, исторгайте его из рук нечестивых. Не знают, не разумеют, во тьме ходят; все основания земли колеблются. Я сказал вы — боги, и сыны Всевышнего — все вы; но вы умрете, как чело веки, и падете, как всякий из князей. Восстань, боже, суди землю ибо ты наследуешь все народы». Но то, что выглядит в псалме эпически-спокойным, зазвучало у Державина гневным обличением. Здесь «отразились взгляды Державина на задачи власти и было выражено глубокое неудовлетворение ею. Державин выступил с критикой правительствующего Сената, осудил «земных богов», плодящих на земле лихоимство и насилие. В глазах читателя это стихотворение имело самый радикальный характер»¹

Стихотворение звучит как прямое, гневное обращение поэта к «земным богам». Царь в образе «земного бога» прославлялся в русской поэзии еще с Симеона Полоцкого. Державин же первым не только сводит «земных богов» с пьедесталов, но и нели

¹ Западов А. В. Мастерство Державина. М., 1958, с. 42.

цеприятно их судит, напоминая им об их обязанностях перед подданными. Стихотворение воспринимается как патетическая ораторская речь:

Не внемлют! видят — и не знают!
Покрыты мздою очеса:
Злодействы землю потрясают,
Неправда зыблет небеса.

Ничтожность царей, их человеческая слабость становятся особенно ощутимы благодаря антитезе царь — раб:

И вы подобно так падете,
Как с древ увядший лист падет!
И вы подобно так умрете,
Как ваш последний раб умрет!..

В конце переложения поэт призывает всевышнего покарать «царей земли».

Это стихотворение было написано Державиным еще в 1780 году. Поэт дал его в журнал «Санкт-Петербургский вестник», но, когда номер был уже отпечатан, цензура потребовала изъятия соответствующей страницы из всего тиража. Еще большие неприятности ждали поэта в 1795 году, когда он включил произведение в рукописный сборник стихов и поднес его Екатерине II.

«Властителям и судиям» безусловно одно из тех произведений, которое дало впоследствии право Рылееву воскликнуть об авторе переложения:

Он выше всех на свете благ
Общественное благо ставил
И в пламенных своих стихах
Одну лишь добродетель славил.

Значительное место в творчестве Державина занимает героико-патриотическая тема.

Боевые подвиги русского народа поэт прославлял начиная с 80-х годов, когда шла русско-турецкая война, и кончая победами над Наполеоном. Это такие стихотворения, как «Осень во время осады Очакова» (1788), «На взятие Измаила» (1790), «На возвращение графа Зубова из Персии» (1797), «На победы в Италии» (1799), «На переход Альпийских гор» (1799), «Снигирь» (1800), «Атаману и войску донскому» (1807), «Заздравный орел» (1791—1801), надпись «Фельдмаршалу графу Александру Васильевичу Суворову» (1795), надгробие «На смерть графа Суворова» (1800) и др.

Главным героем этого цикла является «росс» — обобщенный образ русского воинства. Следуя вначале в значительной степени ломоносовской традиции, Державин в эмоционально приподнятой манере, с использованием многих славянизмов рисует картины боя, в которых проявляет чудеса храбрости росс — «исполн», «твердый и верный», чья «твердокаменная грудь» смело противостоит врагу:

Огонь, в волнах неугасимый,
Очаковские стены жрет,

Пред ними росс непобедимый
И в мраз зелены лавры жнет;
Седые бури презирает,
На льды, на рвы, на гром летит,
В водах и в пламе помышляет:
Или умрет, иль победит.

Связь с творчеством Ломоносова Державин при этом подчеркивает сам, взяв в качестве эпиграфа к стихотворению «На взятие Измаила» слова из оды своего предшественника. В нем Державин также изображает подвиги росса:

Твои труды — тебе забавы;
Твои венцы — вокруг блеск громов:
В полях ли брань — ты тмишь свод звездный,
В морях ли бой — ты пенишь бездны,—
Везде ты страх своих врагов!

В раскрытии военно-патриотической темы поэт, однако, не ограничивается использованием традиционных средств. Процесс сближения творчества с жизнью находит отчетливое выражение и в этих произведениях Державина. Так, мотивы народной солдатской песни помогают ему создать в стихотворении «Заздравный орел» (1791) предельно живые образы русских солдат:

О! исполать, ребята,
Вам, русские солдаты!
Что вы неустрашимы,
Никем непобедимы:
За здоровье ваше пьем.

Своеобразно стихотворение «Атаману и войску донскому» (1807), в котором доблесть атамана Платова и его войска воспринята в былинном духе и ощутимо воздействие недавно изданного «Слова о полку Игореве». Вот отрывок, близкий к картине бегства князя Игоря из плена:

В траве идешь — с травкою равен,
В лесу — и равен лес с главой,
На конь вскочишь — конь тих, не нравен,
Но вихрем мчится под тобой.
По камню ль черну змеем черным
Ползешь ты в ночь — и следу нет,
По влаге ль белой гусем белым
Плывешь ты в день — лишь струйки в след.

Но наиболее самостоятелен Державин при изображении Суворова, которого глубоко чтит как полководца и был с ним в дружеских отношениях. Поэт не боится снизить образ полководца, рисуя его человеческие черты — простоту, доступность, уважение к солдату, а порой показывая и чудачества. О спартанском образе жизни Суворова рассказывается в стихотворении «Фельд-маршалу графу Александру Васильевичу Суворову». Оказываясь, «что в царском пышном доме»

По звучном громе Марс почнет на соломе,
Что шлем его и меч хоть в лаврах зеленеют,
Но гордость с роскошью повержены у ног.

Суворов как неповторимая человеческая личность раскрывается в лирическом стихотворении «Снигирь». Несмотря на особенности жанра («Снигирь» — эпитафия), Державин не побоялся показать человека, выглядевшего в глазах дворянского общества странным и даже смешным:

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари;
Тысячи воинств, стен и затворов,
С горстью россиян все побеждать?

Суворов — «вождь», «богатырь», привыкший «быть всегда первым в мужестве строгом», — не отделим от солдат. Таков он в названной эпитафии, таков он и в оде «На переход Альпийских гор»:

Идет в веселии геройском
И тихим маньем руки,
Повелевая сильным войском,
Сзывает вокруг себя полки.
«Друзья! — он говорит, — известно,
Что россам мужество совместно;
Что нет теперь надежды вам,
Кто вере, чести друг неложно,
Умреть ли победить здесь должно».
«Умрем!» — клик вторит по горам.

Ряд стихотворений поэта образует цикл философской лирики. О законах природы и человеческого бытия поэт писал еще в элегии «На смерть князя Мещерского». Эти темы поднимает он и в стихотворениях «Бог», «Водопад», «Река времен» и др.

Ода «Бог» — наиболее прославленное стихотворение Державина, неоднократно переводившееся на иностранные языки. Он начал работать над ней в 1780 году и закончил в 1784. Державин, вслед за Ломоносовым, подходит к понятию божества как деист. Бог для него — начало начал, по существу это вся природа, все мироздание, что «все собою наполняет, объемлет, зиждет, сохраняет». Используя богословские термины, Державин пишет о вечном движении материи:

О ты, пространством бесконечный,
Живой в движеньи вещества;
Теченьем времени превечный,
Без лиц, в трех лицах божества!

Он поясняет при этом, что три лица обозначают вовсе не богословскую троицу, а «три лица метафизические; то есть бесконечное пространство, непрерывную жизнь в движении веществ и некончаемое течение времени, которое бог в себе совмещает»¹. Время, пространство и движение, по Державину, — атрибуты бога-природы. Вслед за Ломоносовым Державин пишет о необъятности вселенной, о множественности миров:

¹ Державин Г. Р. Сочинения, т. I, с. 195.

Светил возжженных миллионы
В неизмеримости текут,
Твои они творят законы,
Лучи животворящи льют.

Как истинный деист, он говорит о наличии божественного толчка:

Ты свет, откуда свет истек.
Создавший все единым словом,
В твореньи простираясь новым,
Ты был, ты есть, ты будешь ввек!

Автор «Князя Мещерского» не мог не задуматься в оде «Бог» о месте человека в мироздании:

Как капля в море опущенна,
Вся твердь перед тобой сия.
Но что мной зримая вселенна?
И что перед тобою я?

Ощутимо изобразив ту ничтожно малую величину, которую представляет собой человек по сравнению со вселенной, Державин с гордостью говорит о его возможностях, о силе человеческой мысли, стремящейся к постижению мира, могущей

Измерить океан глубокий,
Сочечь пески, лучи планет

и дерзающей вознестись к непостижимому богу.

Человек не просто пылинка в хаосе мира. Он частица общей системы мироздания, он занимает среди живых существ свое определенное и очень важное место:

Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайняя степень вещества;
Я средоточие живущих,
Черта начальна божества.

«Человек — средоточие вселенной, наиболее совершенное создание на земле. Державин необычайно высоко оценивает его силы и возможности»¹.

В стихотворении «Водопад» Державин снова возвращается к теме скоротечности бытия и задает вопрос, что такое вечность, кто из людей имеет право на бессмертие. Великолепная картина водопада, которой открывается стихотворение, включает в себе аллереорию: водопад — быстротекущее время, а волк, лань и конь, приходящие к нему, — знаки таких человеческих качеств, как злоба, кротость и гордость:

Не жизнь ли человекoв нам
Сей водопад изображает?
Он так же благом струй своих
Поит надменных, кротких, злых.
Не так ли с неба время лется,
Кипит стремление страстей...

¹ Западoв А. В. Мастерство Державина. М., 1958, с. 67—68.

Большинство человеческих судеб бесследно исчезает в вечности, и лишь немногие остаются в памяти потомства. Чтобы решить, кто достоин бессмертия, Державин сопоставляет два типа деятелей — Потемкина и Румянцева. Могущественный царский фаворит Потемкин, власть которого при жизни была беспредельна, не заслужил в народной памяти права на бессмертие, так как он искал «ложной славы». Иное дело — Румянцев, который

...пользу общую хранил,
Был милосерд в войне кровавой
И самых жизнь врагов щадил.

Служение «пользе общей», соблюдение долга перед человечеством — вот в чем смысл жизни отдельного человека, таков вывод Державина. Таким образом, тема скоротечности бытия, впервые затронутая в стихах «На смерть князя Мещерского», получает новое философское осмысление: там преодоление смерти, победу над ней поэт видит в наслаждении жизнью, в земных удовольствиях, здесь средством преодоления небытия является «польза общая». По-разному Державин пытается осмыслить философскую проблему места человека в мире: в оде «Бог» человек интересуется его как часть природы, в «Водопаде» — как член общества.

Большой раздел поэзии Державина составляют анакреонтические стихи, над которыми он работал преимущественно в 90-х годах, а в 1804 году издал отдельной книгой. Обращение поэта к анакреонтике отразило тот новый интерес к античности, который в конце XVIII века возник у русских литераторов.

В сборнике широко представлены излюбленные мотивы анакреонтики: радость любви, застольное веселье, женское очарование, красота природы. С замечательным мастерством изображает поэт юную девичью предель в грациозном стихотворении «Русские девушки» (1799):

Как сквозь жилки толубые
Льется розовая кровь,
На ланитах огневые
Ямки врезала любовь;
Как их брови соболины,
Полный искр соколий взгляд,
Их усмешка — души львины
И орлов сердца разят?

Вакхическим сладострастием дышит изображение цыганской пляски:

Неистово, роскошно чувство,
Нерв трепет, мление любви,
Волшебное зараз искусство
Вакханок древних оживи.
Жги души, огонь бросай в сердца
От смуглого лица...

Традиционно анакреонтические стихотворения: «К Эвтерпе» (где поэт советует красавице наслаждаться жизнью, пока молода), «Спящий Эрот», «Анакреон у печки», «Купидон», «Люси»,

«К женщинам». Другие же не стали лишь образцами интимной лирики. Для них, как и для творчества поэта в целом, характерна гражданская направленность. Так, в стихотворениях «Дар» «К лире», «К самому себе», «Желание», «Тончию», «Тишина» «Свобода» Державин рассказал о своем разладе с царским двором. В песне «Венец бессмертия» (1798) он создает образ свободного любимого поэта, который царским милостям предпочитает личную независимость:

Цари к себе его просили,
Поестъ, попить и погостить,
Таланты злата подносили,
Хотели с ним друзьями быть,—
Но он покой, любовь, свободу
Чинам, богатству предпочел...

В стихотворении «К лире», написанном по мотивам первой оды Анакреонта, своеобразно решен вопрос о соотношении в поэзии гражданских и личных мотивов. На первый взгляд, Державин, в отличие от Ломоносова в «Разговоре с Анакреоном», отдает предпочтение любви:

Так не надо звучных строев,
Переладим струны вновь;
Петь откажемся героев,
А начнем мы петь любовь.

Но «поэт отказывается от «звучных строев» не потому, что его лира не способна к торжественной похвале («гром от лиры раздавался, и со струн огонь летел»), а потому, что герой, которого он хочет воспеть,— в царской опале. Поневоле отрекаясь от «звучных строев», т. е. от похвалы кому-либо другому, кроме Румянцева и Суворова, поэт остается независим, верен себе»¹

Анакреонтические произведения Державина представляют собой не дословные переводы или подражания античным оригиналам, а их переработку и переделку на русский лад. Для этого поэт обращается к русским песням и сказкам, использует народную лексику. Имена античных богов часто заменяются славянскими. Державин предупреждает своих читателей в предисловии к «Анакреонтическим песням»: «Инде упомянуты мною в них славянские божества, вместо иностранных, для примечания, что можем и своею митологиею украшать нашу поэзию: Лель (бог любви), Зимстрела (весна), Лада (богиня красоты); Услад (бог роскоши)»².

Образы народной поэзии присутствуют, например, в песне «Амуру и Псишее»:

Амуру вздумалось Псишее,
Резвяся, понимать,
Опутаться цветами с нею
И узел завязать.

¹ Ионин Г. Н. Анакреонтические стихи Карамзина и Державина.— В кн.: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII—начала XIX века. Сб. статей: XVIII век. Л., 1969, № 8, с. 173.

² Державин Г. Р. Сочинения с объяснениями Я. Грота, т. VII, с. 512.

Сравнение жениха и невесты с перевившейся травой восходит к хороводной («Заплетися, плетень...») и свадебным песням.

В одной из песен, записанных в XVIII веке, например, читаем:

Не свивайся, не свивайся, трава с повилицей,
Не слетайся, не слетайся, голубь со голубкой,
Не свыкайся, не свыкайся, молодец с девицей¹.

В «Приношении красавицам» автор дарит «золотые песни Леля» девушкам, которые зимой ездят в сани, а летом ходят по «лугам и муравам». Народную песню напоминает стихотворение «Даше приношение», хотя там и упоминаются Аполлон и другие античные божества:

Ты со мной вечер сидела,
Милая, и песню пела:
«Сад нам надо, сад, мой свет».
Я хоть думал: денег нет,
Но, любя, как отказаться?
Стал ходить и домышляться,
Как тебе в том пособить,
Как бы саду быть.

И размер этой песни, и лексика («вечер», «мой свет» и т. д.), и включение пословиц и поговорок («но как утро вечера хитрее, буду завтра я умнее») указывают на сознательную ориентацию Державина на фольклор. В сказочной манере описывается сад, о котором мечтает герой:

Рыбы ходят по прудам,
Птицы райски по кустам,
Лани белы, златороги
Через желтые дороги,
Через холмы скачут скользки,
И коты кричат заморски.

Образ лани или оленя с золотыми рогами встречается и в народных песнях:

В той ли траве ходит белый олень,
Белый олень, золотые роги².

К фольклорной традиции примыкает песня «Стрелок», в которой сюжетная ситуация анакреонтических произведений — бой с Амуром — заменяется поединком с лебедью белой. Влияние народной поэзии несомненно в «Шуточном желании», представляющем собой подражание анакреонтовой оде «К девушке своей», но напоминающем скорее балагурную народную песню, недаром эта «ода из тех пьес, которые были напечатаны в песенниках»³. От народной песни идет даже необычное ударение в слове «девочки» («чтобы тысячам дево́чек на моих сидеть ветвях»), ср. песню из сборника И. Прача:

¹ Прач И. Собрание русских народных песен. СПб., 1815, с. 36.

² Песни, собранные Киреевским. М., 1911, вып. 1, с. 168.

³ Державин Г. Р. Сочинения с объяснениями Я. Грота, т. II, с. 277.

Во Архангельском во граде
Ходят девушки в наряде.
Еще аленьки цветочки
Горожаночки девóчки.

Сказочные мотивы использованы в «Любушке»: автор не хочет быть «оборотнем» и «невидимкой или змеем в терем к девушкам летать», а предпочитает обвиться «монистой золотою» вокруг белой шеи своей возлюбленной.

Создавая «Анакреонтические песни», Державин ставил перед собой еще одну важную задачу: «По любви к отечественному слову... показать его изобилие, гибкость, легкость и вообще способность к выражению самых нежнейших чувствований, каковые других языках едва ли находят¹». Эту задачу он блестяще осуществил.

Считая главным делом своей жизни государственную службу а литературным занятиям отводя «от должностей часы свободны», Державин, тем не менее, высоко ценил роль поэзии и считал поэта служителем правды. Поэзию он сравнивал с «чистой стрелой» родника («Ключ», 1779); констатировал, что она «не сумбродство, но-вышний дар богов» («Видение Мурзы», 1783—1784 предельно четко говорил о ее высокой роли:

Поэзии бессмертно пенье
На небесах и на земли.

На протяжении всей жизни Г. Р. Державин пишет о прав художника на самостоятельность суждений и оценок, о необходимости служить своей лирой делу, а не лицам. Так, уже в ранних стихах поэт предупреждает:

Когда царя ласкатель хвалит,
Потомство презирает ложь.

Кристалльная честность, по Державину,— главное качество поэта

...Богов певец
Не будет никогда подлец.
Ты сам со временем осудишь
Меня за мглистый финиам;
За правду ж чтить меня ты будешь,
Она любезна всем векам,—

заявляет он секретарю Екатерины II в ответ на настойчивую просьбу снова воспеть монархиню. Дорожа репутацией неподкупного поэта, который «истину царям с улыбкой говорил», Г. Р. Державин не боится посвящать свои произведения опальным вельможам («Афиинейскому витязю», 1796; «На возвращение из Персии» Зубова», 1797).

Я славить мужа днесъ избрал,
Который шел с театра славы,
Который удержал те нравы,
Какими древний век блистал,—

¹ Державин Г. Р. Сочинения, т. VII, с. 512.

пишет он о бывшем фаворите Екатерины II Алексее Орлове.

Звание поэта — поэта, обличавшего порок и прославлявшего добрые дела, — дает, по Державину, право на бессмертие:

Меня ж ничто вредить не может,
Я злобу твердостью сотру;
Врагов моих червь кости сглохнет,—
А я пиит — и не умру.

Этой же теме посвящены «Памятник» и «Лебедь». В них он рисует «картину своей посмертной славы среди многочисленных народов, населяющих Россию, предвосхищая «Памятник Пушкина»¹.

С Курильских островов до Буга,
От Белых до Каспийских вод
Народы, света с полукруга,
Составившие Россю род,
Со временем о мне узнают:
Славяне, Гунны, Скифы, Чудь,
И все, что бранью днесь пылают,
Покажут перстом — и рекут:
«Вот тот лежит, что, строя лиру,
Языком сердца говорил
И, проповедуя мир миру,
Себя всех счастьем веселил».

Говоря о высоком назначении поэта, Державин пытается охарактеризовать и собственную музу, выявить ее своеобразие. Он говорит «истину царям», но говорит ее «с улыбкой», поэтому его муза — «веселонравная, младая, нелицемерная, простая» («Решимость», 1783). Порой поэт нарочито снижает ее образ:

Что ты, Муза, так печальна,
Пригорюнившись, сидишь?
Сквозь окошечка хрустальна,
Склоча волосы, глядишь?

Ее инструментами являются не только лира или арфа, но и балалайка и гусли:

Я пою — Пинд стала Званка,
Совоплещут музы мне;
Возгремела балалайка,
И я славен в тишине.

Изображение музы не в виде богини, а в образе простой женщины еще раз свидетельствует о сознательном стремлении Державина сблизить поэзию с жизнью.

Успехи русского театра вдохновили Державина на создание драматических произведений, которые, однако, по сравнению с его стихотворениями не отличались высокими литературными достоинствами и не имели успеха. Он написал трагедии: «Ирод и Мариамна», «Евпраксия», «Темный», «Атаба... или Разрушение Перуанской империи» (последняя не закончена). Жанр одного из своих драматургических произведений — «Пожарский, или Осво-

¹ Благой Д. Державин. М., 1944, с. 42.

бождение Москвы» — он определяет как «героическое представление». Державин создал и комедию «Кутерьма от Кондратьев». Он попробовал свои силы также в модном жанре комической оперы — «Дурочка умнее умных», «Рудокопы», «Грозный, и Покорение Казани», «Добрыня».

Опера «Добрыня» относится к популярному во второй половине XVIII века жанру «драмы с голосами». В ней разговорная прозаическая речь чередуется со стихотворными ариями, дуэтам ансамблями и хорами, сопровождаемыми оркестром и нередкими танцами. Создавая это произведение, Державин ставил довольно серьезную задачу: написать оперу, которая бы не служила «забавою только дворов и то единственно при торжественных случаях», а была бы «прямо народная»¹. «Все действия, — указывал поэт, — взяты частью из истории, частью из сказок, частью из народных песен». Однако о народности и историзме «Добрыни» можно говорить чисто условно: обратившись к временам князя Владимира, Державин наделил своих героев чертами средневековых рыцарей, а пьесе в целом придал сентиментальный колорит. Это и понятно, так как источник державинской оперы — не былины, а «сказка богатырская» из сборника Лёвшина «Русские сказки»: «О князе Владимире, Тугарине Змеевиче и Добрыне Никитиче», носившая характер волшебной-авантюрной повести. Добрыня и князь мало чем напоминают былинные героев. Добрыня Державина рыцарь «богатырского» ордена, основанного, как и в сказке Лёвшина, самим князем. «Железный, каменный, никем не победимый» князь в отличие от былинного Владимира Красное Солнышко имеет нежное, чувствительное сердце. Этот сентиментальный герой «страстно целует руку» у своей дамы сердца даже падает в обморок. Герои действуют в рыцарской обстановке: проводятся турниры, упоминаются герольды, главная героиня оперы Прелепа живет в «готическом златоверхом тереме» и на арфе наигрывает меланхолические мелодии. В то же время некоторые частные детали говорят о том, что все же Державин обращался и непосредственно к народному творчеству. Такова старинная русская свадьба в финале пьесы и песня девушек IV действия:

Что по грядне князь,
Что по светлой князь,
Наше солнышко, Владимир князь, похаживает,
Что соколий глаз, молодецкий глаз
Как на пташечек младых девиц поглядывает.

Вслед за Горацием Г. Р. Державин называл поэзию «говорящей живописью». Блестящие образцы пейзажа, натюрморта, портрета дал Державин в своих произведениях. Так, в «Видении Мурзы» точно воспроизведен портрет Екатерины II, написанный художником Левицким:

Одежда белая струилась
На ней серебряной волной;

¹ Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 1878, т. VI, с. 606.

Градская на главе корона,
Сиял при персях пояс злат;
Из черно-огненна виссона,
Подобный радуге, наряд
С плеча десного полосую
Висел на левую бедру;
Простертой на алтарь рукою
На жертвенном она жару,
Сжигая маки благовонны,
Служила вышню божеству.

Отдельные детали, разбросанные в стихотворениях, помогают читателю достаточно ясно представить внешний облик людей, о которых пишет поэт. Так, у той же Екатерины II — «небесно-голубые взоры и по ланитам нежна тень», «тихая поступь», «коричневые влася» («Изображение Фелицы»); у Орлова — «жилистая рука», которой он «шесть коней на ипподроме вмиг осаждал» («Афинейскому рыцарю»). Наглядно можно представить холодную красавицу Милену,

Белокурую лицом,
Стройну станом, возвышенну,
С гордым несколько челом.

Крепостная девушка Даша «статна, черноока и круглолица» («Другу»). Вместе с тем Державин не отказывается и от классицистского принципа изображения внешности человека: многие его портреты отличаются обобщенностью и направлены не на выявление индивидуального, и для описания их используются словесные штампы; таково, например, раннее стихотворение «Невесте», адресованное Екатерине Яковлевне Бастидон, невесте поэта:

Лилеи на холмах груди твоей блистают,
Зефиры кроткие во нрав тебе даны,
Долинка на щеках — улыбка зорь весны;
На розах уст твоих сады благоухают.

Столь же традиционен женский портрет в позднем стихотворении «Аспазии»:

Блещет Аттिका женами;
Всех Аспазия милей;
Черными очей огнями,
Грудью пенною своей
Удивляючи Афины,
Превосходит всех собой.

Пейзаж у Державина многокрасочен и динамичен. Примером этому может служить начало стихотворения «Водопад»:

Алмазна сыплется гора
С высот четырех скалами,
Жемчугу бездна и сребра
Кипит внизу, бьет вверх буграми;
От брызгов синий холм стоит,
Далече рев в лесу гремит.

Яркостью красок отличается пейзаж в стихотворениях «Ключ», «Радуга», «Облако», «Осень во время осады Очакова», «Утро» и во многих других.

Интерес Державина к живой природе выражается, в частности, в точном описании животных. Наблюдательность поэта сказалась в изображении ласточки («Ласточка») и павлина («Павлин»), любимого пса (шуточное стихотворение «Милорду моему пуделю»):

Осанист, взрачен, смотришь львом,
Подобно гордому вельможе;
Обмыт, расчесан, обелен,
Прекрасен и в мохнатой роже.
Велик, кудряв, удал собой:
Как иней — белыми бровями,
Как сокол — черными глазами...

Эти и другие примеры позволяют считать Державина одним из первых русских писателей-анималистов. Великолепны также натюрморты (в стихотворениях «Приглашение к обеду», «Евгению. Жизнь Званская»).

Справедливо определение поэзии Державина как «говорящая живопись». Он действительно придает большое значение не только колористической, но и звуковой стороне своих стихов — и «сладкогласию» и звукоподражательности. В «Рассуждении лирической поэзии или об оде» он пишет: «Знаток тотчас примет, согласна ли поэзия с музыкою в своих понятиях, в своих чувствах, в своих картинах и, наконец, в подражании природе. Например: свистит ли выговор стиха и тон музыки при изображении свистящего или шипящего змия подобно ему; грохочет ли гром, журчит ли источник, бушует ли лес, смеется ли роща — при описании раздающегося гула первого, тихо-бормочущего течения второго, мрачно-унылого завывания третьего и веселых отголосков четвертой». Этот принцип подражания природе со стороны акустики находит выражение во многих произведениях поэта. Так, например, картина осенней природы в оде «Осень во время осады Очакова» оживает благодаря упоминанию о шуршащих листьях:

Шумящи красно-желты листья
Расстлались всюду по тропам.

Подбор шипящих и свистящих звуков позволяет передать шелест высохших листьев. Блестящие примеры звукоподражания найдем в стихотворениях «Соловей во сне», «Мой истукан» и др.

Среди изобразительных средств Державина особенно богат его эпитетика. «Эпитеты Державина разнообразны. Самые употребительные эпитеты — чувственные, и среди них первое место принадлежит зрительному эпитету... С помощью зрительных эпитетов Державин рисует картины природы, описывает животных, делает бытовые зарисовки, дает портреты людей. И не просто перечисляет все, увиденное им, но, как художник, насыщает свое полотно цветом»¹, — пишет Н. Б. Русанова. Любимый эпитет по

¹ Русанова Н. Б. Эпитеты Державина. — В кн.: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Сб. статей: XVIII век. Л., 1969, вып. 8, с. 92.

эта — «золотой». «Иногда, стремясь как можно точнее передать краски,— указывает исследовательница,— поэт использует сложные эпитеты, составленные из сочетания не только двух (черно-зелены), но и трех (лазурно-сизо-бирюзовы) красок. При этом, сочетая цвета, он тщательно продумывал их подбор. Как правило, вторая часть эпитета ярче первой и направлена на то, чтобы оживить краску, сгустить и сделать ее ярче: бело-румяный, черно-багровый, красно-желтый, серебро-розовый и т. д.»¹.

Вот как дано описание павлина:

Какое гордое творенье,
Хвост пышно расширяя свой,
Черно-зелены в искрах перья
Со рассыпной бахромой
Позадь чешуйной груди кажет,
Как некий круглый, дивный щит?
Лазурно-сизы-бирюзовы
На каждого конце пера,
Тенисты круги, волны новы
Струнста злата и серебра;
Наклонит — изумруды блещут!
Повернет — яхонты горят!

Яркая и разнообразная палитра эпитетики Державина («живописца природы», по меткому определению поэта И. И. Дмитриева) использовалась для передачи резких контрастов и мягких переливов красок в картинах природы, для воспроизведения в конкретно-чувственной форме и «ужасов» и «красы» ее:

Зрел ужасы, красы природы:
Как, с ребр там страшных гор лиясь,
Ревут в мрак бездн сердиты реки;
Как с чел их с грохотом снега
Падут, лежавши целы веки;
Как серны, вниз склонив рога,
Зрят в мгле спокойно под собою .
Рожденье молний и громов.
Ты зрел — как ясною порою
Там солнечны лучи, средь льдов,
Средь вод, играя, отражаясь,
Великолепный кажут вид;
Как, в разноцветных рассеаясь
Там брызгах, тонкий дождь горят;
Как глыба там сизо-янтарна,
Навесясь, смотрит в темный бор;
А там заря злата-багряна
Сквозь лес увеселяет взор.

Воздействие цветовых определений в приведенном отрывке усиливается и наличием эпитетов, раскрывающих настроение поэта.

С помощью зрительных, цветовых эпитетов Державину удается конкретизировать внешний облик человека. Так, если его предшественник Ломоносов смог заметить у своих героев лишь глаза небесные, светлые и пресветлые, а также «зрак прекраснее

¹ Русанова Н. Б. Эпитеты Державина.— В кн.: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Сб. статей: XVIII век. Л., 1969, вып. 8, с. 95.

рая», то Державин разглядел *очи голубые* богини красоты, *странные взоры* Сафо, *Дашу чернооку*, *яхонтовые взоры* Варюши *жадные глаза* бриллианщика молодого и *полный искр* соколи *бзгляд* русских девушек. Он разглядел черные, как у сокола, глаза пуделя Милорда, желтоглазого сыча, солнцеокого осетра.

Державин не только прекрасно «видел» природу, но и хорошо ее «слышал». Поэтому не удивительно, что в его поэзии жизненный мир оказался и многоцветным и многозвучным. Оптимистический по преимуществу настрой творчества поэта привел к преобладанию «громких» звуковых эпитетов над «тихими» (как «ярких» над «бледными»). Державин слышит резкий трубный звук, веселый глас, пылкий тон. Но шумящие, гремящие, бранные звуки не заглушили для него роя жужжащих пчел, тихострунно согласья волшебного звука арфы, скорбного стоны.

Немало у Державина эпитетов метафорических: *бледная* злость, *сизый* гром, *хрупкий* лист, *горькие* и *сладкие* слезы, *червое* сердце, *сладкий* сон, *смердный* позор.

В связи с дальнейшим процессом демократизации русской литературы Державин, неизмеримо расширивший сравнительно своими предшественниками предмет поэзии и проявивший «высокую оригинальность русского ума и речи» (Белинский), не мог воспользоваться арсеналом народной поэтики; вот почему у него сравнительно часто встречаются постоянные эпитеты: *белы* русые *девы красны*, лебедь *белая*, *черные* вороны, *борзый* конь, *сизый* голубь и др.

В области эпитетики Державин выступил подлинным новатором. Его усилиями и талантом рационалистические определения поэзии классицистов были заменены эмоциональными, полнокрасочными эпитетами.

Как никто из поэтов XVIII века, Державин сумел обогатить рифму, метрику, строфику русского стиха. В русской поэзии Державина использовался ограниченный круг рифм. «Фактически активный запас рифм 40—60-х годов определяется всего лишь несколькими сотнями созвучий, причем особенно узок рифменный репертуар высоких жанров, где можно выделить несколько десятков сочетаний, переходящих из произведения в произведение от одного поэта к другому»¹. Образцы распространенных рифм таковы: Россия — златая — святая — злая; держава — слава — трава; цари — алтари; лира — зефира — мира и др. Кроме того, отдельные типы рифм, в соответствии с теорией и практикой классицизма, закрепились за определенными «стилями» и жанрами. Так, например, усеечения становятся принадлежностью высоких жанров, ассонансы и приблизительные рифмы употребляются в низких, точная рифма — достояние средних жанров.

Державин отказался от рифменных стандартов. Он значительно расширил число сочетаний в окончаниях стихов и разрушил

¹ Запавов В. А. Державин и русская рифма XVIII в. — В кн.: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1967. С. 64.

жанровые градации в использовании рифмы. «Разрушая прежнюю художественно-жанровую стилистику, Державин вводит в одно стихотворение и ассонансы, и усечения, и приблизительные рифмы, и заударные диссонансы... Рифмовка Державина всегда точно связана с содержанием (в широком смысле) и целиком зависит от контекста. Державинская рифма — подлинно «раба» содержания. В зависимости от контекста один и тот же тип рифмы может приобретать разные функции, — но всегда определенно-выразительные»¹.

Оригинален Державин в области метрики. Он использует самые разнообразные размеры, нередко допускает «смещение мер», как, например, в стихотворении «Ласточка»:

О домовитая ласточка!
О милосизая птичка!
Грудь красно-бела, касаточка,
Летняя гостья, певичка!
Ты часто по кровлям щебечешь;
Над гнездышком сидя, поешь;
Крылышками движешь, трепещешь,
Колокольчиком в горлышке бьешь.

Державин первым перенес «вольный стих» из басни в «высокую» лирику, достигнув при этом замечательной изобразительности:

Как легкая серна
Из дола в дол, с холма на холм
Перебегает;
То вниз, то вверх под облачком,
Как белый голубок, она
Перелетает...

Исторической заслугой Державина явилось введение им в поэзию «обыкновенного поэтического слова». Державину стали узки рамки трех стилей, установленные Ломоносовым. Он снял их и открыл широкую дорогу просторечию. «Тем самым Державин ввел в поэзию русский разговорный язык, и энергично содействовал укреплению национально-демократических основ нашего литературного языка»².

Гоголь писал о слоге Державина: «Все у него крупно. Слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов. Разъяв анатомическим ножом, увидишь, что это происходит от необыкновенного соединения самых высоких слов с самыми низкими и простыми, на что бы никто не отважился, кроме Державина. Кто бы посмел, кроме него, выразиться так, как выразился он в одном месте о том же величественном муже, в ту минуту, когда он все уже исполнил, что нужно на земле:

И смерть, как гостью, ожидает,
Крутя, задумавшись, усы.

¹ Запалов В. А. Державин и русская рифма XVIII в. — В кн.: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1969, с. 85.
² Запалов В. А. Мастерство Державина. М., 1958, с. 207.

Кто, кроме Державина, осмелился бы соединить такое дело, каково ожидание смерти, с таким ничтожным действием, каково кручение усов? Но как через это ощутительнее видимость самого мужа и какое меланхолическо-глубокое чувство остается в душе»¹.

В шуточном стихотворении «Кружка» (1778) встречаем выражения: «Ведь пьяным по колени море»; «И жены с нами куликают»; «На карты нам плевать пора». Но Державин употребляет подобное просторечие и в своих одах. Например, в оде «На счастье» (1789) Державин, характеризуя обстановку придворного быта, пишет:

...кое-как вельможи
И так и сяк, нахмура рожи,
Тузят иного иногда.

И дальше:

Сокрылся и в игре мой клад;
Не страстны мной, как прежде, музы;
Бояре понадули пузы,
И я у всех стал виноват.

В текст этой оды он вводит поговорки: «Их денег куры не клюют»; «И в грош не ставлю никого».

Державин охотно употребляет народные формы глаголов — *пужать, пущать*; деепричастий — *блистаючи, побеждаючи, улыбаючись*; деепричастия прошедшего времени иногда употребляет в сокращенной форме — *наклоншись, сшед*; у него встречаются народные слова — *вёдро, издевка, растабары, помочь, тазать шашни, шлендать*.

Рядом с народными речениями Державин нередко ставит славянизмы, причем, по наблюдению Я. К. Грота, «часто церковнославянское слово является у Державина в народной форме и наоборот, народное облечено в форму церковнославянского»². Державин пользуется словами *вои* (воины), *воскликновение, живой* (жизнь), *зерцало, клас* (колос), *собор* (собрание), *тысяща* и др. а также и такими уже для его времени архаизмами, как *заразы* (соблазны), *позор* (зрелище), *прохлада* (наслаждение, нега), *правы* (законы) и т. д. Иностраннных слов у Державина мало и только те, которые в его время вошли в основной словарный фонд русского языка: *аромат, глянец, маскарад, монумент, обелиск, эх* и др.

Державин создал новые слова, не все из них привились, но некоторые вошли в русский язык. Так, в «Фелице» он образовал глагол от имени героя романа Сервантеса «Дон Кихот»: «не донкихотствуешь собой», после чего появилось и прочно вошло в нашу речь слово «донкихотство».

Значительное место в языковом новаторстве Державина занимает словообразование. Особенно охотно создает он сложные имена прилагательные (чаще всего эпитеты для обозначения цве-

¹ Гоголь Н. В. Собр. соч. М., т. VIII, с. 374.

² Державин Г. Р. Сочинения, т. IX, с. 337.

та) и сложные причастия, образуя их с помощью различных суффиксов: *кораблегибельный* позор, *огнепернатый* шлем, *вкусноспелые* плоды, *веселорезвая* Эрата, *солнцеокий* осетр и т. д.

Державин сыграл выдающуюся роль в истории русской литературы. На его достижения опирались все поэты первых десятилетий XIX века.

Особой заслугой поэта следует признать художественное исследование им диалектики бытия макро- и микрокосма. Отсюда излюбленный поэтический прием поэта — антитеза. Ему порой удается выявить диалектическую связь противоречий в их единстве. Замечательны в этом отношении следующие строки из оды «Бог» (1780—1784):

Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь — я раб — я червь — я бог!

Обновлению поэзии способствовал «забавный русский слог» Державина. Соединяя слова «высокие» и «низкие», Державин освобождал отечественную поэзию от сковывающих пут теории «трех штилей», открывал дорогу развитию реалистического языка. ¹

Его противопоставление бесполезным вельможам одаренного русского народа (чему не помешала достаточная консервативность политических взглядов поэта) вело Державина к настойчивым поискам национального характера и национальных форм в литературе. Недаром В. Г. Белинский сказал, что «Державин — отец русских поэтов», что он «был первым живым глаголом нашей поэзии, русской».

А. Н. РАДИЩЕВ (1749—1802)

Первым и единственным писателем в XVIII веке, кто вник «в существо социальных противоречий», угадал «дух самой истории, прежде всего народных движений», отказался от привычных рационалистических схем и перешел к «созданию концепции революционно развивающейся действительности»¹, был Радищев.

Жизнь и деятельность А. Н. Радищева — яркий подвиг во имя освобождения российского крестьянина, всего русского народа от крепостных пут, от оков самодержавия.

Писатель-революционер, он вправе был ожидать благодарную признательность потомков:

Да хладный прах мой осенится
Величеством, что днесь я пел;
Да юноша, взалкавый славы,
Пришед над гроб мой обветшалый,
Дабы со чувством вещал:
«Под игом власти сей рожденный,
Нося оковы позлащенные,
Нам вольность первый прорицал».

¹ Базанов В. Г. Оглядываясь на пройденный путь. — В кн.: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1969, с. 23.

Эти ожидания Радищева оправдались полностью. В статье «О национальной гордости великороссов» В. И. Ленин писал: «Нам больше всего видеть и чувствовать, каким насилиям, гнету и издевательствам подвергают нашу прекрасную родину царские палачи, дворяне и капиталисты. Мы гордимся тем, что эти насилия вызывали отпор из нашей среды, из среды великороссов, что эта среда выдвинула Радищева, декабристов, революционеров-разночинцев 70-х годов, что великорусский рабочий класс создал в 1905 году могучую революционную партию масс, что великорусский мужик начал в то же время становиться демократом, начал свержать попа и помещика...»¹. В этой статье точно определено место Радищева в процессе историко-революционного развития России.

Александр Николаевич Радищев родился 20 августа 1749 года. Его родители принадлежали к зажиточным дворянским родам, а родственники будущего писателя со стороны матери (Аргамаковы) могут быть отнесены к передовой дворянской интеллигенции. Семилетнего мальчика привезли в Москву и поселили в дом родственника М. Ф. Аргамакова — ректора недавно открывшегося Московского университета. Курс университетской гимназии Радищев вместе с племянниками М. Ф. Аргамакова прошел в доме.

В 1762 году его зачислили в Пажеский корпус. В корпусе Радищев учился старательно, дежурил во дворце в качестве пажа императрицы. Когда Екатерине II потребовались ученые-юристы, она в числе наиболее успевавших пажей направила Радищева в Лейпцигский университет.

В течение пяти лет (1766—1771), прожитых в Лейпциге, Радищев изучал, кроме обязательных юридических наук, медицину, естественные науки, литературу, овладел несколькими иностранными языками. «По собственному произволению» русские студенты слушали лекции Платнера (по философии, физиологии), поэта-моралиста Геллерта. Но еще важнее было знакомство Радищева с теми литературными веяниями, которые шли на смену классицизму. Общевропейское предромантическое течение оформлялось в немецкой литературе силами поэтов «бури и натиска», увеличивался поиск национального содержания и форм его воплощения в искусстве. Следует учитывать также и то влияние, которое оказали на формирование взглядов молодого Радищева идеи французского просвещения. Особо сильное воздействие на русских студентов оказала книга Гельвеция «О разуме», ее они «читали с вниманием и в оной мыслить научались». Однако главным источником складывавшегося мировоззрения будущего писателя была сама жизнь — «обстоятельства», по терминологии Радищева. А они сложились так, что именно в Лейпциге произошло первое столкновение русских студентов с олицетворением самовластья в лице майора Бокума («путеводителя нашего», как иронически называ-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 107—108.

ет его Радищев в автобиографическом произведении «Житие Федора Васильевича Ушакова»). Должность наставника студентов Бокум использовал в своекорыстных целях, «рачил более о своей прибыли», «имея власть в руке своей и деньги, забыл гофмейстер наш умеренность и, подобно правителям народов, возомнил, что он не для нас с нами, что власть, ему данная над нами, и определенные деньги не на нашу были пользу, но на его». Обворовывание воспитанников на питании и отоплении приводило к частым столкновениям Бокума со студентами. Во время одного из них (после того, как Бокум ударил студента Н <асакина> по щеке) студенты приняли решение потребовать от Бокума «удовлетворения», а в случае его отказа «пощечину Бокуму возратить». Случилось так, что Бокум получил от Насакина две пощечины. Вскоре студентов заключили под стражу, «как государственных преступников или отчаянных убийц». В конечном итоге студентов освободили, и стали они жить «почти как ему (Бокуму.— В. Ф.) неподвластные; он рачил о своем кармане, а мы жили на воле и не видали его месяца по два». Из этого события Радищев сделал ряд твердых выводов. Во-первых. «Глад, жажда, скорбь, темница, узы и самая смерть мало его (человека.— В. Ф.) трогают. Не доводи его токмо до крайности». Во-вторых. «Ничто, сказывают, толико не сопрягает людей, как несчастье». Другие рассуждения и выводы в «Житии Ф. В. Ушакова» принадлежат скорее всего Радищеву — уже сложившемуся писателю-революционеру, и о них будет сказано позже.

Во главе «бунта» студентов стал Ф. В. Ушаков — личность во многих отношениях незаурядная, примечательная. Достигнув чина секунд-майора и имея в недалекой перспективе повышение по службе, он от всего отказался и добился разрешения выехать вместе с юношами в Лейпциг, где отличался особой любознательностью, исключительной настойчивостью в изучении наук, далеко превосходящих круг обязательных предметов. Он руководил внепрограммным чтением своих более молодых коллег. Ему обязан Радищев осознанием того, что нужно не только иметь знания, но и уметь их применять, что в своей деятельности человек должен опираться на твердые этические принципы. Через всю жизнь пронес Радищев завет умершего «вождя его юности». «Помни, что нужно иметь правила, дабы быть блаженным (счастливым.— В. Ф.), и что должно быть твердо в мыслях, дабы умирать беспретпно».

После окончания Лейпцигского университета Радищев и многие его товарищи ожидали, что перед ними откроется широкое поле деятельности на благо отечеству. Восторгу их не было предела, когда они «узрели межу, Россию от Курляндии отделяющую». Но вскоре их ждало глубокое разочарование. «Признаюсь, и ты мой любезный друг (имеется в виду А. М. Кутузов.— В. Ф.), в том же признаешься, что последовавшее по возвращении нашем жар сей в нас гораздо умерило». Радищев вместе с А. М. Кутузовым и А. К. Рубановским в декабре 1771 года полу-

чили более чем скромное место протоколистов в сенате (хотя и были все же награждены чином титулярного советника). Недовольство Радищева полученным назначением (о чем он вспомнит позже в «Житии Ф. В. Ушакова») не было его личной обидой. Его возмущали недалковидность и близорукость правителей, калечивших юные души, гасящих порывы молодости на «общую пользу»: «О вы, управляющие умами и волею народов властители, колико бываете часто кратковидцы и близоруки, колико кратко упускаете вы случай на пользу общую, утушая заквас, воздымающий сердце юности. Единожды смилив его, нередко навеки соделаете калекою».

Исследователи показали, что работа Радищева в Первом департаменте сената дала ему возможность, многократно составляя экстракты (выдержки) дел, направлявшихся в сенат, и самих решений сената, убедиться в злоупотреблениях и произволе чиновников и дворян, в полном бесправии народа. Среди чиновников канцелярии сената также были распространены взяточничество, круговая порука, волокита. Впечатляющую картину отношений просителей к чиновному миру создал Радищев в «Житии Ф. В. Ушакова» скорее всего не только по рассказу своего друга, но и по собственным наблюдениям: «Большая часть просителей думают, и нередко справедливо, что для достижения своей цели нужна приязнь всех тех, кто хотя мизинцем до дела их касается; и для того употребляют ласки, лесть, ласкательство, дары, угождения и все, что вздумать можно, не только к самому тому, от кого исполнение просьбы их зависит, но ко всем его приближенным, как-то: к секретарю его, к секретарю его секретаря, если у него оный есть, к писцам, сторожам, лакеям, любовницам, и если собака тут случится, и ту погладить не пропустят». (Большая доля вероятности есть в предположении некоторых литературоведов о знакомстве Грибоедова с этой сатирической зарисовкой Радищева и использовании ее в известном монологе Молчалина, раскрывающем его жизненное и служебное «credo».)

В январе 1772 года Радищев, получив долговременный отпуск (до июля 1772 года), провел его в отцовском имении близ Пензы. Здесь Радищев познакомился с положением крестьян уже не по документам, а непосредственно в живом общении. В 1773 году Радищев перешел на службу в штаб командующего Финляндской дивизией генерала Я. А. Брюса в качестве обер-аудитора, в обязанности которого входило курировать работу полковых судов и надзирать за дивизионной казной. В марте 1775 года Радищев вышел в отставку. В эти годы жизнь Радищева, протекавшая на виду родных и близких знакомых, воспринималась ими как самая для него «приятная эпоха». Так сказано в биографии Радищева, написанной его сыном Н. А. Радищевым. В ней же далее говорится: «Быв любим своим начальником, он посредством его сделался вхож в лучшие петербургские общества; вкус его образовался, и он получил ловкость и приятность в обхождении». Но вместе с тем, сталкиваясь на службе повседневно с неоправданной крова-

вой жестокостью военных судов, с произволом и бесконтрольностью офицеров из дворян, «не радевших ни о здравии, ни прокормлении» воинов, Радищев начинает настойчивый поиск причин, корней того общественного зла, которое распространилось по всей стране. Интенсивность этого поиска увеличивалась и углублялась грозными для феодального мира России событиями — крестьянской войной под руководством Пугачева. Вполне возможно, что выход Радищева в отставку, когда он не дождался ни следующего чина, ни наград, связан с его нежеланием принимать участие (по роду службы) в расправе над пугачевцами.

В 1775 году Радищев женился на родственнице своего знакомого по Лейпцигскому университету Анне Васильевне Рубановской. В 1777 году он поступил в Коммерц-коллегию, президентом которой был граф А. Р. Воронцов. В 1780 году по рекомендации А. Р. Воронцова Радищев перешел в Петербургскую таможенную помощником ее престарелого управляющего Г. Ю. Даля, где служил до дня своего ареста 30 июня 1790 года. На этом служебном поприще Радищев проявил себя человеком инициативным, смелым и неподкупным. В Коммерц-коллегии он нередко оспаривал решения самого президента и добивался пересмотра их, в таможене вел непримиримую борьбу с расхитителями, взяточниками, допускавшими контрабандный (беспошлинный) провоз иностранных товаров. Но самое главное, чем были замечательны эти годы, — это литературно-общественная деятельность Радищева.

К раннему периоду творчества писателя принято относить «Дневник одной недели», явившийся одним из первых сентиментальных произведений в русской литературе. Обращение Радищева к «исповедальному» жанру отвечало тем требованиям к литературе, которые стали возникать в период подготовки и зарождения новых идейно-эстетических систем, идущих на смену классицизму. Как отметил Г. А. Гуковский, прозаические жанры «открыли эру борьбы за человека, за право личности, чувства, за свободное человеческое переживание... Психологизм, культ чувства, культура анализа эмоций, тема индивидуальности — простого, обыкновенного человека — это элементы сентиментального романа и других сентиментальных жанров — не только были связаны с передовыми философскими учениями, но в первую очередь были порождены идеей защиты прав человека и гражданина, борьбы против феодального порабощения его»¹. Автор дневника, покинутый своими друзьями, в течение одиннадцати дней описывает свои переживания, не лишённые экзальтации, различные мысли и тонкую смену настроения. В отсутствие друзей он «обедал без вкуса», его охватывали «уныние, беспокойство, скорбь», «отчаяние». Вот пример целого потока моментально сменяющихся чувств, переживаний, начального этапа раскрытия «диалектики души»: «...оставлен. Кем? Друзьями моими, друзьями души моей! Жестокие, ужели толико лет сряду приветствие ваше, ласка,

¹ История русской литературы в 10-ти т. М.—Л., 1947, т. IV, с. 526.

дружба, любовь были обман? Что изрек, несчастный! А если какая непреоборимая причина положила на сей день препятствие свиданию вашему? Какое хуление! страшись, чтобы не исполнилось! о горести! о разлука! почто, почто я с ними расстался? Если они меня забыли, забыли друга своего, — о смерть! приди, возделенная, — как можно человеку быть одному, быть пустыннику в природе!» С такой же повышенной экспрессией заканчивается «Дневник»: «Но я оставлен, — но я один, один-один!.. Карета остановилась, — выходят, — о радости! О блаженство! друзья мои возлюбленные!.. Они!.. Они!..» Других «чисто» сентиментальных произведений, подобных «Дневнику одной недели», в творческом наследии Радищева не имеется. Но в числе стилиобразующих компонентов большинства его творений сохраняются сентиментальная лексика и сентиментальные обороты (правда, уже для воссоздания идейно-личностных переживаний автора или его героев).

Примерно с этого же времени начинается творческая деятельность Радищева, нашедшая свое логическое и художественное завершение в создании «Путешествия из Петербурга в Москву». Первым звеном в этой цепи был его перевод «Размышления о греческой истории или о причинах благоденствия и несчастья греков» Мабли (1773), в котором особый интерес вызывает примечание Радищева к термину «самодержавство» (так им переводится «despotisme» подлинника): «Самодержавство есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние». Вслед за этим дается краткое изложение концепции общественного договора о происхождении государственной власти и энергично подчеркивается право народа судить правителя за нарушение им интересов общества. «Мы не токмо не можем дать над собою неограниченной власти; но ниже закон, извет общия воли не имеет другого права наказывать преступников опричь права собственныя сохранности. Если мы живем под властью законов, то сие не для того, что мы оное делать должныствуем неотменно; но для того, что мы находим в оном выгоды. Если мы уделяем закону часть наших прав и наша природная власти, то дабы она употреблена была в нашу пользу; о сем мы делаем с обществом *безмолвный* договор. Если он нарушен, то и мы освобождаемся от нашей *обязанности*. Неправосудие государя дает народу, его судии, то же и более над ним право, какое ему дает закон над преступниками. *Государь есть первый гражданин народного общества*». В контексте европейского «учения» об общественном договоре это «Примечание» оказывается наиболее радикальным документом. Кроме того, Радищев имел в виду и конкретного адресата — Екатерину II. Императрица (и ее ближайшее окружение) всячески старалась уверить своих подданных в том, что для России самодержавие есть лучшая форма правления. В «Наказе» Екатерины II, «данном Комиссии о сочинении проекта нового уложения» (1766), утверждалось, что «пространное государство предполагает самодержавную власть в той особе, которая оным правит. Надлежит, чтобы скорость в решении дел, из дальних стран (областей. — В. Ф.) при-

сылаемых, награждала медление, отдаленностью мест причиняемое», и категорически объявлялось: «Всякое другое правление (кроме самодержавия. — В. Ф.) не только было бы России вредно, но и вконец разорительно». Примечательно, что полемическое выступление писателя-переводчика против охранительной «идеологии» русского самодержавия совпало с Пугачевским восстанием.

Последующие творческие замыслы Радищева осуществлялись в 80-е годы. В них шла интенсивная подготовка писателя к созданию своего центрального произведения «Путешествие из Петербурга в Москву». Поэтому было закономерным включение в текст «Путешествия» «Слова о Ломоносове» (1780), сокращенного варианта оды «Вольность» (1783—?), некоторых глав, написанных, вероятно, ранее как самостоятельные очерки и т. п. В эти же годы Радищев приступил и к непосредственной работе над «Путешествием...».

После «Примечания» к переводу Мабли свое резко отрицательное отношение к самодержавной власти писатель высказал в «Письме к другу, жительствующему в Тобольске, по долгу звания своего» (написано 8 августа 1782 года, напечатано в собственной типографии Радищева весной 1790 года). Поводом для создания «Письма» послужило открытие памятника Петру I в Петербурге работы скульптора Фальконе, содержанием явился глубокий анализ многосторонней деятельности императора. Призывая несомненные заслуги действий Петра I на пользу отечеству («к народной пользе»), Радищев вместе с тем первым в русской литературе подверг суровой критике ряд мероприятий «столь властного самодержавца, который истребил последние признаки дикой вольности своего отечества». «И я скажу, что мог бы Петр славнее быть, возносясь сам и вознося отечество свое, утверждая вольность частную...», — продолжает писатель и заканчивает «Письмо...» с полной убежденностью в том, что «нет и до скончания мира примера, может быть, не будет, чтобы царь упустил добровольно что-либо из своей власти, сядя на престоле».

Итак, Радищев объяснил, за что и по какому праву народ может судить как преступника своего государя. Теперь необходимо было показать, как это должно произойти. Так появилась ода «Вольность» — ода, воспевающая народную революцию. Поводом к ее созданию послужила успешная борьба американского народа за свою независимость (1776—1783), но сформировались революционные взгляды Радищева под влиянием отечественной действительности и в первую очередь под воздействием Пугачевского восстания. Ода «Вольность» — произведение новаторское и по содержанию, и по форме. В ней Радищев завершает трансформацию этого жанра, начатую еще Ломоносовым в последних его одах, продолженную Державиным. Их усилиями торжественная, хвалебная ода стала переходить в обличительный жанр. Но только Радищев, используя свойственные оде ораторскую интонацию, публицистичность, повышенную экспрессивность, сумел превра-

тить ее в стихотворение, призывающее к революции. «Вольность» Радищева открывает тот ряд произведений, где начнется органическое слияние общественных идей с личностным переживанием. Уже сам «приступ» (зачин) в ней был не обычен: поэт обращался не к царям или полководцам, не к вельможам или очередным царским фаворитам, а к «дару бесценному» — вольности:

О! дар небес благословенный,
Источник всех великих дел,
О вольность, вольность, дар бесценный,
Позволь, чтоб раб тебя воспел.

Ода создавалась на материале всемирной и отечественной истории, в нее также органично вливались современные поэту события. Вот что происходит в его отечестве (строфа 10-я):

Возрим мы в области обширны,
Где тусклый трон стоит рабства.
Градские власти там все мирны,
В царе зря образ божества.
Власть царска веру охраняет,
Власть царску вера утверждает;
Союзно общество гнетут:
Одно сковать рассудок тщится,
Другое волю стерть стремится;
На пользу общую — рекут.

Избавление от самовластного гнета придет тогда, когда «возникнет рать повсюду бранна, Надежда всех вооружит; В крови мучителя венчанна Омыть свой стыд уж всяк спешит». Кульминация в оде приходится на конец 14-й строфы («Ликуйте, склепанны народы, Се право мщенное природы На плаху возвело царя») и на строфу 22-ю, где народ объявляет свой приговор злодею-царю:

Злодей, злодеев всех лютейший,
Превзыде зло твою главу,
Преступник, изо всех первейший,
Предстань, на суд тебя зову!
Злодействы все скопил в едином,
Да ни единая пройдет мимо
Тебя из казней, супостат.
В меня дерзнул острить ты жало,
Единой смерти за то мало.
Умри! умри же ты сто крат!

После казни венценосного преступника наступит эра народоправства («На вече весь течет народ»), а сам освобожденный народ испытает на себе созидательность «духа свободы» («Велик, велик ты, дух свободы, Зижидателен, как сам есть бог!»). Пастырь (пастух), чье «сердце о чужом стаде не радело», теперь бесстрашно вступает в бой со «зверем», мчащимся на стадо. Непроизводительный труд «пахаря, исполнявшего волю господина, когда скупую ниву раздирая, волю томились на браздах», приводил к тому, что нива «мзду» (в данном случае — урожай) рабам давала, как мачеха «чуждоутробным». Теперь же «дух свободы ниву греет, Бесслезно поле вмиг тучнеет; Себе всяк сеет, себе жнет».

Свободные люди счастливы в семейной жизни, а в войске они не «скоты», согнанные «поневоле», а «каждый зрится» «вождем». Применительно к России, следовательно, народная революция должна была уничтожить самодержавие вместе с крепостным правом. Русский народ страстно ожидает освобождения от гнета. В строфе 46-й поэт обращается к Америке:

Ликуешь ты! а мы здесь страждем!..
Того ж, того ж и мы все жаждем...

Однако глубокий социально-политический анализ российской действительности, проделанный Радищевым, убеждал его в том, что еще не подошло время народной революции в родной стране.

Но не приспе еще година,
Не совершились судьбы;
Вдали, вдали еще кончина,
Когда иссякнут все беды!

Когда же оно наступит, тогда «встрещат заклепы тяжкой ночи»,

Тогда всех сил властей сложенье
Придет во изнеможение.
О дны! избраннейший всех дней!

Таков «будущий жребий отечества».

Текст оды «Вольность» дошел до нашего времени в двух редакциях: ранней (полной), состоящей из 54 строф, и сокращенной (в ней стихотворные строфы чередуются с кратким прозаическим пересказом остальных строф). Ода во второй редакции была включена в главу «Тверь» и напечатана в составе «Путешествия из Петербурга в Москву» в 1790 году. О том, что первую и вторую редакции оды разделял определенный промежуток времени, свидетельствует следующее обстоятельство. В первой редакции сочувственно говорилось об американской революции («К тебе, словутая страна»). Во вторую редакцию строфы об Америке не были включены. Очевидно, Радищев разочаровался в этой буржуазной республике с узаконенным рабством и угнетением, где «сто гордых граждан утопают в роскоши, а тысячи не имеют надежного пропитания, ни собственного от зноя и мраза укрова» (гл. «Хотиллов»).

Агитационное воздействие оды «Вольность» в составе «Путешествия из Петербурга в Москву» выигрывало в силу оттого, что ода резко контрастировала с соседними главами «Медное» и «Городня», в которых особо ярко изображены картины крепостного рабства, бесправия народа.

Глубокая революционная идея борьбы с насилием, тиранией положена Радищевым в основу его замечательной повести «Житие Ф. В. Ушакова» (1789). Автор еще раз выступает и как новатор, и как рачительный хозяин, стремившийся сохранить и подчинить традиционные жанры своим целям. Житийный жанр в древней русской литературе сообщал читателю сведения о жизни святых или причисленных к «лику святых» князей-полководцев. Конечно, традиция была нарушена еще Аввакумом, но как бы

восстановлена впоследствии (прежде всего в выборе героя), например в «Сокращенном описании жития графа Никиты Ивановича Панина» Д. И. Фонвизина, опубликованном в журнале «Зеркало света» за три года до «Жития Ф. В. Ушакова». Героем же своего произведения Радищев избирает духовно одаренную личность, но частного человека, друга. В художественном развитии Радищева его «биографическая» повесть — заметный шаг от несколько абстрагированного изображения действительности в предшествующих произведениях к ее конкретному воплощению в «Путешествии из Петербурга в Москву».

Одним из основных структурообразующих компонентов «Жития Ф. В. Ушакова» являются резко отрицательные оценки автором самодержавного правления, когда «пример самовластия государя, не имеющего закона на последование, ниже в расположениях своих других правил, кроме своей воли или прихотей, побуждает каждого начальника мыслить, что, пользуясь уделом власти беспредельной, он такой же властитель частно, как тот в общем», а противоречие власти начальника рассматривается как «оскорбление верховной власти» и «тысячи любящих отечество граждан» заключаются в темницы или предаются смерти. Обличения самодержавной формы государственного устройства, цель которых заключалась в стремлении Радищева убедить читателя в необходимости замены такого правления более демократическим, давали необходимый настрой к восприятию произведения в целом.

«Житие Ф. В. Ушакова» — произведение многотемное и многопроблемное. Оно не только дань памяти об умершем друге. «Житие...» и статья писателя «Беседа о том, что есть сын отечества» (опубликована в том же 1789 году в журнале «Беседующий гражданин») близки в своем замысле ответить на вопрос: каким должен быть истинный гражданин, какие обстоятельства способствуют, а какие мешают воспитанию подлинного патриота? В журнальной статье писатель с позиций «истинного друга человечества» отказывает многим категориям своих соотечественников в высоком звании (в «величественном наименовании») «сына отечества (патриота)», потому что «гораздо знатнейшая (значительная.— В. Ф.) часть рода смертных погружена во мрачность варварства, зверства и рабства». Не могут быть «сынами отечества» крепостные крестьяне, доведенные «насилием врагов праведного и законного возвышения природы человеческой» до состояния «слепоты и рабства», превращенные «мучителями» в «машины, мертвые трупы, тяглый скот». Недостоин звания гражданина щеголь-вертопрах — «модный человек, совершенно исполняющий все правила щегольской большого света науки: он ест, спит, валяется в пьянстве и любострастии, несмотря на истощенные силы свои; переодевается, мелет всякий вздор, кричит, перебегает с места на место». Столь же бесполезен и вреден отечеству обжора-дворянин, «сидящий за исполненными произведениями всех четырех стихий столом, коего услаждению вкуса и брюха жертвуют не-

сколько человек, отъятых от служения отечеству, дабы по пресыщении мог он быть перевален в постель и там бы спокойно уже заниматься потреблением других произведений, какие он вздумает, пока сон отнимет у него силу двигать челюстями своими». Особо опасны для общества (как может сделать вывод читатель) сильные мира сего, «попирающие ногами своими всех, кои находятся пред ними», «раздирающие тех, кои осмелятся произносить слова: человечество, свобода, покой, честность, святость, собственность и другие сим подобные»; или «простирающие объятия свои к захвачению богатства и владений целого отечества своего, а ежели бы можно было и целого света», которые ради собственной корыоти, ради умножения «своего имени» прольют «реки крови собратий» своих, отнимут «последние крохи» «у злосчастнейших соотечественников». Эти «притеснители», «злодеи человечества» должны отказаться от утверждения «порядка» путем «насилия», с помощью «ужасных уз». Пусть им станет известно, что в мире, в природе, где «прекрасный» порядок основан «на любви», «нет ужасных позорищ». Эти сатирические зарисовки и обличения, полные высокой патетики, должны были произвести сильное впечатление на молодого современника Радищева.

Достаточно умеренная на первый взгляд положительная программа «Беседы» объясняется необходимостью провести весь номер журнала через цензуру. Поэтому в статье встречаются такие утверждения, какие были уже не характерны для автора «Путешествия из Петербурга в Москву»: «Сим (любовью к чести.— В. Ф.) да начнет украшать он (истинный человек.— В. Ф.) величественное наименование сына отечества, монархии»; государь именуется «отцом народа». Основная же мысль Радищева состояла в том, что истинным сыном отечества может быть только свободный человек. России нужны настоящие граждане. Крепостной крестьянин «не человек», он не «существо свободное». Вывод напрашивался сам собою. Чтобы крепостные крестьяне стали гражданами-патриотами, их необходимо сделать вольными.

Та же проблема воспитания нового человека, гражданина-патриота, но уже активного борца с угнетателями решалась в «Житии Ф. В. Ушакова» на конкретном материале из жизни самого автора и его товарищей по Лейпцигскому университету. Центральный («знаменитейший») эпизод этой повести, обычно именуемый в литературе о Радищеве «бунтом» студентов, писатель называет «происшествием, которое для всех нас (русских студентов.— В. Ф.) было деятельною наукой нравственности во многих отношениях». Воздействие этого события на формирование мировоззрения своих товарищей Радищев, пожалуй, даже переоценил: он продолжал считать А. М. Кутузова, ставшего видным масоном с весьма умеренными, скорее консервативными взглядами, не только своим другом, но в какой-то степени единомышленником, посвятив ему и «Житие Ф. В. Ушакова», и «Путешествие из Петербурга в Москву».

Большим мастером оказывается писатель в раскрытии юношеской психологии. Юному возрасту свойственны мысли о материях высоких («все почти юноши, мыслить начинающие, любят метафизику»), взгляды свободолюбивые («с другой же стороны, все, чувствовать начинающие, придерживаются правил, народным правлением приличных»).

Наступление на любые проявления форм тиранического порабощения личности поддерживается Радищевым антиклерикальными высказываниями и зарисовками. «Если бы возможно было определить, какое каждый из нас имел тогда понятие о боге и должном ему почитании, то бы описание сие показалось бы взятым из какого-либо путешествия, в коем описывается исповедание веры неизвестных народов. Иной почитал бога не иначе как палача, орудием кары вооруженного, и боялся думать о нем, столь застрашен был силою его запрещения. Другому казался он вскруженным толпою младенцев, азбучный учитель, которого дразнить ни во что вменяется, ибо уловкою какою-нибудь можно избежать его розги и скоро с ним опять поладить. Иной думал, что не токмо дразнить его можно, но делать все ему на смех и вопреки его велениям». Живой, колоритной фигурой в повести изображен «духовник» студентов Павел. В отличие от гофмейстера Бокума отец Павел был человеком добродушным («добродушие было первое в нем качество»), и Радищев ограничивается в отношении к нему в основном иронией, порой шуткой, достигая и в этом плане большого искусства. Искренним юмором веет от тех сценок, в которых описывается богослужение и где, казалось бы, сам предмет, в них изображенный, требовал по крайней мере серьезного настроения. Отец Павел решил начать «исправление» «богоотступников» («каковыми почитал русских студентов») с того, что «заставлял их петь «при утренних и вечерних на молитве собраниях». И вот что из этого получалось. «Если вспомнишь, мой друг,—обращается Радищев к Кутузову,—сколь нестройный, несогласный и шумный у нас был всегда концерт, то и теперь еще улыбнешься. Иной тянул очень низко, иной высоко, иной тонко, иной звонко, иной чересчур кудряво, и наконец устроенное на приучение ко благоговению превратилось постепенно в шутку и посмеялище». Используя то обстоятельство, что отец Павел был «гораздо смешлив» и, «опасаясь увидеть что-либо перед глазами смешное, во время пения их закрывал», один из юных товарищей автора на столе, перед иконой, «согнув персты» пустой перчатки «образом смешного кукиша». При очередном поклоне отец Павел раскрыл глаза, и «первою представилась ему сложенная перчатка», вызвавшая громкий смех сначала ластыря, а за ним и всех остальных. Подобные «проказы» воспитанников вызывали со стороны отца Павла осуждения в выражениях весьма энергичных — «неграмматикальных», как называл их Радищев.

Эти смешные эпизоды имели, по свидетельству писателя, серьезные последствия: «Сии и подобные сему происшествия умалили в нас почтение к духовной над нами власти».

В «Житии Ф. В. Ушакова» высказаны также и глубокие педагогические мысли. Человека воспитывают обстоятельства. Но для юности и тем более отрочества необходимы радивые наставники.

Возможно, что Радищев в «Житии» полемизирует с педагогическими идеями Руссо, если он их понимал как апологику воспитания индивидуализма. Повесть Радищева действительно учит коллективизму, единению людей в трудных обстоятельствах, а также мужеству, убежденности в необходимости вести борьбу с «притеснителями частными и общими».

Вот по такому пути шло созревание Радищева как политического мыслителя и писателя-революционера. В конце этого пути появилось «Путешествие из Петербурга в Москву» — книга о современной Радищеву России, о положении ее народа, о его будущем. Со строгой логической последовательностью и вместе с тем с большой художественной выразительностью писатель показал и доказал, что освобождение российского народа, русского мужика от самодержавно-крепостнического гнета может произойти и обязательно произойдет революционным путем.

Широкий охват жизни русского общества последних десятилетий XVIII века в «Путешествии из Петербурга в Москву» не имел себе равного ни у кого из писателей, предшественников и современников Радищева, а его идеологический «уровень» останется непревзойденным до творчества декабристов. Но не только глубокое и всестороннее изображение российской действительности в «Путешествии...» (его с полным основанием можно назвать «энциклопедией русской жизни») выделяет эту книгу из современной Радищеву литературы. Отличает ее и впервые осуществленные в ней анализ и оценка важнейших государственных институтов со стороны политической, экономической, юридической и моральной. Социальный анализ действительности становится в «Путешествии...» одним из основных структурообразующих компонентов. Выводы из этого анализа лежат в основе приговора самодержавию, крепостному праву и всему тому, что приносит общественный вред, унижает человеческую личность. Однако «Путешествие из Петербурга в Москву» не превратилось в бесстрастный научный трактат. В нем воедино слились мысль и экспрессия автора. Не случайно оно было воспринято как «сатирическое воззвание к возмущению» (Пушкин).

Главный враг Радищева и русского народа в «Путешествии...» — «чудище обло, озорно, огромно, стозвонно и лаяй»¹ — это самодержавно-крепостнический строй. Разоблачению преступной антинародной сущности самодержавия и крепостного права посвящено большинство глав «Путешествия...». Этой же задаче подчинена композиция всего произведения; этой же цели служит разительная антитеза образов крестьян персонажам помещиков. Трудно ответить однозначно на вопрос, является ли путешествен-

¹ Этот стих, взятый из «Тилемахиды» Тредиаковского в несколько измененном виде, поставлен Радищевым в качестве эпиграфа к «Путешествию...».

ник самостоятельным образом, не совпадающим с образом автора, или автор и путешественник — одно лицо. На этот счет в исследовательской литературе существуют противоположные точки зрения: Г. П. Макогоненко убежден, что путешественник и автор — лица разные, со своими биографиями, с различным уровнем идеологии; Л. Б. Светлов, А. И. Старцев скорее склонны не отделять одного от другого¹. Возможно, что если признать наличие в «Путешествии...» образа повествователя, объединившего и автора, и путешественника, то отмеченные споры потеряют свою остроту. В конечном счете не столь существенно, кто (автор ли, путешественник или повествователь — в любом случае сам Радищев) так искусно выстраивает последовательность эпизодов. Важно, что сюжет строго подчинен художественной логике творчества. Начиная со второй главы «София» (это первая остановка после отъезда) читатель вместе с путешественником погружается в мир служебной недобросовестности, чиновничьего произвола и бессердечия, которые в главе «Чудово» могли привести к гибели двадцати человек, только из-за того, что сержант отказался разбудить своего начальника, в «Спасской полести» довели до отчаяния, лишив «чести», «имения», «половины жизни», и вынудили отправиться в «самовольное изгнание» невинного. Примечательно, что административный аппарат характеризуется его жертвами почти одинаковыми словами. Спасенный солдатами в главе «Чудово» приятель автора Ч. (Челищев) и получивший разъяснение от «некто» (вероятно, влиятельного лица), что «в должности ему (сестрорецкому начальнику) не предписано вас спасать», принял решение проститься «с городом навеки»: «Не въеду николи в сие жилище тигров. Единое их веселие — грызть друг друга; отрада их — томить слабого до издыхания и раболепствовать власти». В таком же духе характеризует своих судейских гонителей и «сопутник» путешественника из «Спасской полести». «Пускай меня посадят в темницу; я уже нечувствителен; пускай меня мучат, пускай лишают жизни. О варвары, тигры, змеи лютые, грызите мое сердце, пускайте в него томный ваш яд».

Конечно, подобная «практика» чиновных бюрократов и судейских крючкотворов наносит большой ущерб обществу. Но Радищеву было ясно, что это зло — явление производное и его не искоренить само по себе. Нужно было изменить, ликвидировать сам корень этого зла. Пришло время показать читателю один из отвратительных ликов объявленного в эпиграфе «чудища» — российское самодержавие. В главе «Спасская полость» писатель начинает прямую атаку «самодержавства» Екатерины II. Центральным местом в этой главе является «сон» путешественника. Ему приснилось, что он «царь, шах, хан, король, бей, набоб, султан или какое-то сих названий нечто, сидящее во власти на престоле». Место «восседания» правителя было из «чистого золота», и все

¹ Выходные данные работ названных исследователей даны в прилагаемой библиографии в конце учебника.

знаки власти и величества его говорили о славе, могуществе, мудрости; здесь лежала книга с надписью «Закон милосердия», другая с надписью «Закон совести». Вокруг властителя толпились «чины государственные», «с робким подобострастием» лóвившие его взоры. В некотором отдалении толпилось в «трепетном молчании» бесчисленное множество народа, и правитель ощущал, что все они подвластны его воле. С неприкрытой иронией продолжает автор дальнейшее повествование. Монарх отдал «долг естеству и, рот разинув до ушей, зевнул во всю мочь», и все окружающие пришли в смятение. Исчезли улыбки, «искаженные взгляды и озиране являли нечаянное нашествие ужаса и предстоящие беды», слышались стоны, и начинало раздаваться «задерживаемое присутствием страха стенание». Но вот государь, тронутый столь выразительным «сочувствием» своих подданных, скривился в улыбке, а затем «чихнул весьма звонко», как немедленно «развеялся вид печали», «радость проникла сердца всех быстротечно». «Да здравствует наш великий государь, да здравствует навеки,—начали все восклицать». Далее полились отовсюду льстивые похвалы государю, знакомые читателю по жанрам хвалебной оды и похвального слова. Он, оказывается, усмирив внешних и внутренних врагов, расширил пределы отечества, обогатил государство, «расширил внутреннюю и внешнюю торговлю, он любит науки и искусства, поощряет земледелие и рукоделие (ремесло.— В. Ф.)». И этого мало. Государь к тому же не дал погибнуть еще неродившимся согражданам (так «женщины с нежностью вешали»). Но, пожалуй, всех превзошло «юношество», которое «с восторгом руки на небо простирая, рекло:— Он милосерд, правдив, закон его для всех равен, он почитает себя первым его служителем. Он законодатель мудрый, судия правдивый, исполнитель ревностный, он паче всех царей велик, он вольность дарует всем». В этих похвалах государя применительно к конкретным мероприятиям Екатерины II и положению страны в ее царствование ирония нередко переходит в сарказм, стоит только сравнить эту нарочитую «идиллическую» картину с истинным положением вещей. При Екатерине II действительно были открыты воспитательные дома для «незаконнорожденных» детей. Только через несколько лет было установлено, что из 40 600 детей, принятых в воспитательные дома, выжила только восьмая часть — 5000! Облегчение народа от податей тоже было мнимым, а ярмо помещичьего крепостного крестьянина вообще не поддавалось исчислению. Вместе с тем Радищев набрасывает «типовой» портрет просвещенного монарха, как он представлялся многим русским просветителям. И это кажется особенно существенным. Дальнейшее разоблачение, выявление истинного лица правителя, когда Истина — Прямовзора снимет с его глаз бельма, создает устрашающую картину: «Одежды мои, столь блестящие, казались замараны кровию и омочены слезами. На перстах моих виделись мне остатки мозга человеческого; ноги мои стояли в тине». Еще более мерзким выглядели приближенные монарха: «Вся внутренность их казалась черною и сгора-

емою тусклым огнем ненасытности. Они метали на меня и дру- на друга искаженные взоры, в коих господствовали хищность, за- висть, коварство и ненависть. Военачальник... утопал в роскоши и веселии... Большая половина новых воинов умирали от небре- жения начальников или ненужных... строгости... Знаки военного достоинства не храбрости были уделом, но подлого раболепия... Милосердие мое сделалось торговлею, и тому, кто давал больше стучал молот жалости и великодушия». Вместо того чтобы про- слыть в народе «милосердным», монарх «прослыл обманщиком, ханжою и пагубным комедиантом».

Не так необходимо издание многих новых законов, как важ- но обеспечение их исполнения. Этот твердый взгляд Радищева (он был такого же мнения и во время своей работы в Комиссии по составлению новых законов в 1801—1802 годах) в «Путешест- вии...» поддерживали «тысячи голосов»: «Удержи свое милосердие не возвещай нам его великолепным словом, если не хочешь его исполняти».

Вывод из этой главы очевиден: единовластие, в какую бы фор- му оно ни было облечено (даже в виде так называемой «просве- щенной монархии»), не может себя оправдать: оно уже по своей сущности антинародно. Окончательный приговор самодержавия Радищев произносит в главе «Тверь», органично вписав в нее и в весь контекст «Путешествия...» оду «Вольность» в краткой ре- дакции. Возможность монарха совершать преступления, за кото- рые его казнит народ в главе «Тверь», была предусмотрена пи- сателем еще в главе «Спасская полесь». Истина — Прямовзор предупреждает властителя, что «словеса ласкательства, ядовитые пары издыхающие (испускающие.— В. Ф.)», снова могут возро- дить на его глазах «бельмы», и он, «первейший в обществе», мо- жет стать «убийцей, первейшим разбойником, первейшим преда- телем, первейшим нарушителем общия тишины, врагом лютей- шим, устремляющим злость свою на внутренность слабого».

С самодержавным правлением в России неразрывно связан крепостное право — второй омерзительный лик «чудища». Бесче- ловечную сущность, невосполнимый общенародный вред институ- та крепостного права Радищев разоблачает в нерасторжимом единстве и как художник-публицист, и как политик-социолог.

Встреча с первой жертвой крепостного права не заставляет себя долго ждать. В главе «Любани» (третья остановка по пути из Петербурга в Москву) путешественник встречается с крестья- нином, вынужденным работать в воскресенье, так как все осталь- ные дни недели он обязан работать на помещика. Путешествен- ник уже в начале произведения — человек проницательный: он сразу определяет, что «пашущий крестьянин принадлежит, ко- нечно, помещику, который оброку с него не берет» (значит крестьянин сидит на барщине); а так как крестьянин «пашет с великим тщанием» и «соху поворачивает с удивительною лег- костию», то ясно, что «нива, конечно, не господская». Путешест- венник, вероятно, представлял себе, как должен был работать

крестьянин на помещика, но ведь это необходимо было показать читателю. Поэтому задается вопрос крестьянину: «Так ли ты работаешь на господина своего?» «Нет, барин,— отвечает крестьянин,— грешно бы было так же работать. У него на пашне сто рук для одного рта, а у меня две для семи ртов, сам ты счет знаешь. Да хотя растянишь на барской работе, то спасибо не скажут. Барин подушных не заплатит, ни барана, ни холста, ни курицы, ни масла не уступит». Ответ крестьянина используется писателем в двух целях: во-первых, обрисовать истинную картину «производственных» взаимоотношений барина и мужика; во-вторых, показать, что подневольный труд малопроизводителен и экономически не выгоден. Эксплуатация крепостных усугублялась еще распространившейся практикой сдавать целые деревни в аренду (по выразительной терминологии крестьянина «отдавать головой»), когда «голый наемник дерет с мужиков кожу». И что хуже всего, так это невозможность пожаловаться на наемника. Некому. В ответ на реплику путешественника («Друг мой, ты ошибаешься, мучить людей законы запрещают») крестьянин резонно заметил: «Мучить? Правда; но небось, барин, не захочешь в мою кожу». В главе «Любани» намечены два основных тесно связанных друг с другом направления в изучении и художественном воплощении жизни крепостных невольников, развернутых в последующих главах «Путешествия...». Одно из них пойдет под девизом — помещичьи крестьяне «в законе мертвы». Вторым будет показ зреющего протеста крепостных: «Страшись, помещик жестокосердный, на челе каждого из твоих крестьян вижу твоё осуждение».

К решению крестьянского вопроса с позиций просветителя-революционера Радищев подводит своего читателя преимущественно в главах «Зайцово», «Едрово», «Вышний Волочок», «Медное», «Городня». В них в полной мере показаны бесчинства над крепостными со стороны помещиков, охраняемых законами. В них же автор убеждает читателя в необходимости и неизбежности «человеколюбивого мщения» — освобождения крестьян силой, «снизу».

В главах «Зайцово» и «Вышний Волочок» показано изуверское отношение помещиков к крестьянам. Удалившийся из столицы «некоторый помещик» (глава «Вышний Волочок») приобрел себе небольшую деревню и вознамерился «искать прибýtка в земледелии». Для собственного обогащения помещик отнял у крестьян «малый удел пашни и сенных покосов», служивших для их «пропитания», заставил «крестьян, жен и детей» «во все дни года работать на себя». А чтобы «таковые узники» не умерли с голоду, то выдавал он семейным мясину. Холостые же, как пишет Радищев с злой иронией, «по обыкновению лакедемонян пировали вместе на господском дворе, употребляя, для соблюдения желудка, в мясоед пустые шти, а в посты и постные дни хлеб с квасом». Возмущенный до глубины души, автор требует от дворян не восхвалять своего собрата «кровопийцу» и «палача» за якобы отменно налаженное хозяйство, а обрушить на «сего общественного

злодея» «человеколюбивое мщение»: «Сокрушите орудия его земледелия; сожгите его риги, овины, житницы и развейте пепел пивам, на них же совершалось его мучительство, ознаменуйте его общественного татя (вора, преступника.— В. Ф.), дабы всякого вида, не только его гнушался, но убегал бы его приближения; дабы не заразиться его примером». Трудно было рассчитывать на то, чтобы преступник-помещик понес бы заслуженную кару от своего же дворянского корпуса. Более реальным возмездием помещикам-злодеям было «отмщение» со стороны самих крепостных, когда они, доведенные «до самой крайности», «конец положили своему терпению». Об этом несколько ранее рассказал автор в главе «Зайцово».

Необходимо отметить, что Радищев, описывая самодержавия и крепостное право, старался не превысить ordinaria их жестокости и подлости. Об этом свидетельствует его работа над рукописными вариантами «Путешествия...». Так, в начальной редакции в главе «Зайцово» было сказано, что дочери асессора «вымещали свою скуку над прядильницами, из которых многим веретенами выкололи глаза». В печатном тексте конец этого предложения был заменен следующим образом: «...из которых они много изувечили»¹. Следовательно, с точки зрения автора, все описанное этой главе было явлением обычным.

Путешественник встречает своего «давнего приятеля» Крестьянку. Он рассказывает ему об одном судебном деле, в решении которого принимал участие. Коротко суть этого дела сводилась к тому, что доведенные до крайности издевательствами, незаконным самоуправством асессора, его жены, дочерей и сыновей крестьяне убили и асессора, и его сыновей. Непосредственным поводом к расправе над мучителями послужила попытка одного из сыновей асессора изнасиловать невесту «молодого крестьянина накануне свадьбы. В этом гнусном деле насильнику помогали его братья. «Невинность» крестьян, представших перед судом для Крестьянкина, была «математической ясностью»: они защищали свою честь, свою жизнь. Однако суд в сословном государстве действует только в пользу господствующих классов, и виновных приговаривали «к смерти и вместо оной к торговой казни и вечной работе»². Заступничество Крестьянкина не дало результата, и он в качестве протеста подал в отставку.

Бесчеловечный обычай продажи крепостных описан Радищевым в главе «Медное». Глава начинается описанием «хоровод

¹ Кулакова Л. И., Западов В. А. А. Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву». Комментарий. Л., 1974, с. 139.

² Екатерина II собиралась оставить смертную казнь только за «оскорбление ее величества», но так как Комиссия по составлению нового Уложения была распущена и формально такой закон не был принят, то в судебных решениях часто вносили приведенную Радищевым формулу, что значило: битье кнутом, вырывание ноздрей, заключение в кандалы и отправка в каторгу.

молодых баб и девок», они пляшут и поют «Во поле береза стояла, во поле кудрявая стояла, ой люли, люли, люли, люли». Но путешественник не мог подойти к хороводу: он начал читать «найденные бумаги» его приятеля и «уши» его «задержались печалию, и радостный глас нехитростного веселия» уже не мог проникнуть в его сердце. В этих бумагах рассказывалось о том, как дважды в неделю «вся Российская империя» извещается о продаже крестьян, часто вместе с предметами недвижимого имущества.

Примерный текст такого объявления Радищев включил в эту главу. В нем говорилось, что «по определению уездного суда или городского магистрата, продаваться будет с публичного торга отставного капитана Г. ...недвижимое имение, дом, состоящий в... части, под № ..., и при нем шесть душ мужского и женского полу; продажа будет при оном доме. Желющие могут осмотреть заблаговременно». Далее следует описание «столь постыдного обыкновения» — продажи крепостных. На «торжище» выставлена крестьянская семья. Семидесятипятилетний старик, спасший жизнь раненому своему господину, а позднее вытащивший из реки с риском для своей жизни молодого барина. Его жена, старуха 80 лет, «кормилица матери своего молодого барина», предельно честная и правдивая («ничем не покорыстовалась, никогда не лгала»). Их дочь, «вторая мать» молодого барина, который ей «более животом своим обязан, нежели своей природной матери». Внучка стариков — «молодица 18 лет»; она держит на руках «младенца, плачевный плод обмана или насилия, но живой слепок прелюбодейного его отца». Все эти люди (а младенец в особенности) — жертвы промотавшегося помещика — вызывают самое искреннее сочувствие автора. Но среди выставленных на «срамное позорище» оказался еще и «детина лет в 25» — «венчанный муж» молодицы, угрождавший своему господину во всех его развратных похождениях, в том числе и в овладении обманом своей жены. В его глазах «зверство и мщение», в его кармане нож. Однако замысел его — «бесплодное рвение». Заразившийся подлостью от своего господина, он станет, как утверждает автор, рабом вдвойне: «рабом духом, как и состоянием».

Преступность продажи крепостных «вразбродь и с приплодом», как тогда говорили, усугублялась ее незаконностью хотя бы с формальной стороны: в 1771 году был опубликован указ, по которому продажа крестьян без земли не разрешалась.

Путешественник понимает, что одно «сочувствие» крепостным невольникам будет «бесплодным». Радищев вместе с ним приходит к выводу, революционный смысл которого не вызывает сомнения: свободы «ожидать должно» «от самой тяжести порабощения».

В главе «Городня» на фоне рекрутского набора, также во многом осуществлявшегося в нарушение законов, описана судьба, вернее трагедия крепостного интеллигента. В отличие от главы «Медное», где веселое вступление резко контрастировало с последующими событиями, «Городня» начинается с «пронзающего сердце

вопля жен, детей и старцев», с причитаний матерей и невест забираемых в солдаты крестьян — с зачина, совпадающего с настроением дальнейшего рассказа. Путешественник удивлен, обнаружив среди печального, горящего люда человека, «стоящего бодро и весело на окрест стоящих взирающего». Путешественнику, естественно, захотелось узнать «причину необыкновенного удовольствия» этого рекрута. И тот поведал ему свою историю. Детство и юность его прошли при «добросердечном» и «разумном» барине, стремившемся несколько облегчить участь своих рабов. Он дал образование Ивану (так звали нового знакомого путешественника) такое же, как и своему сыну. Больше того, он обещал освободить его от крепостной зависимости. Однако старый господин умер, не успев исполнить своего обещания. Молодой же барин вскоре женился, введя в дом свой супругу, которая «с красотой телесною соединяла скарденнейшую душу и сердце жестокое и суровое». Эта женщина стала всячески преследовать крестьянского интеллигента, «уязвляя» его телесно («пощечинами», «батажьем» и «кошками») и душевно, чуть не доведя до самоубийства. Последним «поруганием», которого Иван не смог стерпеть, было желание «бесчеловечной женщины» заставить его жениться на обещанной ее племянником «горнишной девке». В наказание за отказ выполнить это требование Ивана отдали в солдаты. В яркой, образной и остроумной форме провел Иван сравнение жизни под помещичьим игом с солдатчиной: «С одной стороны поставлена была виселица, а с другой — глубокая река». Что ему оставалось избрать: «в петлю или в воду?» «Трудна солдатская жизнь, но лучше петли».

Эта глава занимает большое место в системе утверждения взглядов писателя-революционера. В ней показана несостоятельность расчёта русских просветителей на улучшение доли крепостных у «гуманного», «добротного помещика». Если таковой даже и объявится, то результаты будут или кратковременны, или в конечном итоге приведут к еще худшим последствиям, чем до него. Появление таких (объективно единичных) владельцев крепостных душ ничего практически изменить в положении крестьян не может. После них быстро все входит в привычную колею, а объекты их «человеколюбия» в ряде случаев могут быть подвергнуты еще большим страданиям. Недаром интеллигент-крестьянин в «Городне» восклицает: «Колико крат негодовал я на умершего моего благодетеля, что дал мне душу на чувствование. Лучше бы мне было возрасти в невежестве, не думав никогда, что есмь человек, всем другим равный».

Еще большее значение имеет эта глава в развитии революционной линии в произведении. Эта линия, как уже отмечено, начата в главе «Любани», достигает своей первой кульминации в «Спасской полести». Затем снова набирает силу в главе «Зайцово», где крестьяне хотя и стихийно, но оказываются способными ответить на насилие насилием. В главе «Едрово» отвергается мысль о том, что «крестьянин в законе мертв» пребывает постоянно. «Нет, нет, он жив, он жив будет, если того восхочет», — убежденно вос-

кликает Радищев. Даже в главе «Хотиллов» в трактате «Проект в будущем», в котором дан набросок манифеста о мирном освобождении крестьян, приводится революционное требование освобождения крестьян с передачей им всей земли: «Но кто же между нами оковы носит, кто ощущает тяготу неволи? Земледелец! Кормилец наша тощета, насытителъ нашего глада, тот, кто дает нам здравие, кто житие наше продолжает не имея права распоряжаться тем, что обрабатывает, ни тем, что производит. Кто же к ниве ближайшее имеет право, буде не делатель ее?» И наконец подготовленная содержанием и выводами главы «Медное» поднимается как бы вторая кульминация в главе «Тверь». «Чудище» повержено, наступает царство свободы. Но это в будущем, а вернувшись в настоящее, читатель вновь сталкивается с миром насилия, беззакония, конкретно — с известной нам сценой рекрутского набора. Конечно, с этим трагическим безобразием будет покончено. Каким образом, известно из предшествующей главы. И в это время закономерно возникает мысль: а что же будет с государством, с культурой и т. п., когда, вероятно, все дворянство будет уничтожено? Для беспокойства нет оснований — отвечает писатель. «О! если бы рабы, тяжкими узами отягченные, являясь в отчаянии своем, разбили железом, вольности им препятствующим, главы наши, главы бесчеловечных своих господ и кровию нашу обогрили нивы свои! что бы тем потеряло государство? Скоро бы из среды их исторгнулися великие мужи для заступления избитого племени, но были бы они других о себе мыслей и права угнетения лишены». Здесь уточняются сроки революции: «Не мечта сие, но взор проникает густую завесу времени, от очей наших будущее скрывающую; я зрю сквозь целое столетие».

Радищев с полным основанием мог сказать, что предложенное им решение проблемы «кадров» в будущем обществе не мечта его. Когда изменятся обстоятельства жизни народа, из его рядов может выйти много талантливых людей, поэтому так логически обоснована концовка «Путешествия...». Его венчает «Слово о Ломоносове». И очень нужны в крестьянской среде люди, подобные рекруту Ивану. Ведь Радищев ратует не за стихийный бунт, когда повстанцы ищут «паче веселие мщениа, нежели пользу сотрясения уз». Такие крепостные интеллигенты станут связующим звеном между крестьянской массой и их руководителями в будущей революции.

Итак, главная тема «Путешествия из Петербурга в Москву» — разоблачение самодержавно-крепостнического гнета в России. Главная проблема — поиск тех средств, метода, какими будет ликвидирован этот гнет (то есть проблема народной революции). А главным героем в «Путешествии...» избран Радищевым русский народ, крепостной крестьянин в первую очередь.

Создав картину потрясающего беззакония и неимоверной эксплуатации, каким подвергался народ, писатель не изобразил его забитой, сломленной обстоятельствами жертвой, заслуживающей лишь сострадания. Народ у Радищева прежде всего талантлив;

именно в нем заложены те высокие нравственные принципы, на основе которых возможно обновление России. Вместе с тем, высоко оценивая народ, писатель далек от его идеализации. Ему ясно, что растлевающее влияние крепостного права охватило не только помещиков, но и крепостных, превратив некоторых из них в рабов и по положению, и по духу (вспомним «детину лет 25» из главы «Медное»).

В литературе о Радищеве отмечалось, что изображение крестьян в «Путешествии...», в отличие от помещиков, дано по восходящей линии. Сочувственное к ним отношение автора обнаруживается с первых же страниц произведения. Крестьянин из главы «Любани» производит впечатление человека рассудительного, не лишенного чувства собственного достоинства. Только солдаты (то есть те же крестьяне, переодетые в форменные шинели) проявили сочувствие к пострадавшим и спасли их (глава «Чудово»). В главе «Зайцово» никто из крестьян не захотел уклониться от участия в вынужденной расправе над помещиком и его сыновьями, давно глумившимися над крепостными и посягнувшими на честь невесты одного из них. В этом случае подневольные люди сумели подняться до коллективного протеста.

Особенно привлекательным создан Радищевым образ крестьянской девушки Аняты (глава «Едрово»). Ее прямодушие и бескорыстие, высокая нравственность покорили путешественника. У Аняты, ее матери и жениха обостренное чувство чести. Они отказываются взять деньги у путешественника (он предложил им сто рублей с искренним желанием ускорить свадьбу Аннушки), так как подобный дар мог бы вызвать недобрую молву: «Приданого бояре девам даром не дают».

Новаторство эстетики Радищева в этой главе выразилось в пересмотре критериев женской красоты. Он не был первым, кто соотнес идеал прекрасного с сословными представлениями. Это встречалось и до него (например, в журнале «Полезное увеселение», 1760, с. 137). Не первым Радищев обратил внимание и на красоту сельских девушек. Еще Ломоносов в «Письме о пользе стекла» (1752) предпочел «сельских Нимф» светским красавицам. Скромное украшение (бисер из стекла) крестьянских девушек «любовников» (влюбленных.— В. Ф.) «не меньше привлекает, Как блещущий алмаз богатых уязвляет. Или еще на вас в нем больше красота, Когда любезная в вас светит простота!» Эти взгляды Ломоносова Радищев развил и углубил. В отличие от авторов из «Полезного увеселения», недвусмысленно утверждавших «превосходство» красоты дворянок над женской красотой других сословий, Радищев утверждает, что только среди сельских женщин нужно искать идеал прекрасного — «взоры веселые, здоровые на щеках начертанное», «приятности» «без покрова хитрости» (без косметики), а при улыбке «ряд зубов белее чистейшей слоновой кости». От физического труда у сельских красавиц «все члены» «круглы, рослы, не искривлены, не испорчены». Радищев первым увидел красоту в труде. Его Анята «мастерица

плясать! всех за пояс заткнет», «а как пойдет в поле жать... загляденье». В понимании прекрасного Радищев предвосхищает Чернышевского и Добролюбова, а в создании привлекательного, целостного женского образа — Некрасова с его поэмой «Мороз, Красный нос»¹. Начатое Радищевым воспевание поэзии труда нескоро найдет свое продолжение в русской литературе. Так, Державин в 1799 году в стихотворении «Русские девушки» с явным сочувствием и любованием изобразил молодых крестьянок, пляшущих «под свирель пастушка»:

Как склонясь главами, ходят,
Башмаками в лад стучат,
Тихо руки, взор поводят
И плечами говорят...

При всей красочности воссозданной картины привлекательность сельских девушек поэт ограничил лишь их пляской и внешним обликом.

Нравственная чистота и физическое здоровье многих людей из народа противопоставляется Радищевым моральной и физической деградации дворянского сословия. У всевозможных «сватюшек, тетюшек, сестриц, племянниц» путешественника нет ничего ни натурального, ни искреннего. У них «на щеках румяна, на сердце румяна, на совести румяна, на искренности... сажа. Все равно румяна или сажа». Одно дыхание «боярыnek московских и петербургских» уже может положить начало дурной болезни — следствия распутного образа жизни и мужей и жен в дворянских семьях. Но не их жалеет автор, он обеспокоен тем, что «господский пример заражает верхних слугителей, нижние заражаются от верхних, а от них язва разврата достигает и до деревень». Нужно мобилизовать все средства, чтобы сохранить высокий нравственный потенциал тех, о «каковых в городах слыхом не слыхано и видом не видано».

Радищев убежден в том, что одаренность русского народа обязательно должна себя проявить. И действительно, народ очень музыкален: и в горести, и в радости его сопровождает песня, редко веселая, хороводная; чаще протяжная, грустная, как сама дорога, по которой едет возница; порой — это полные трагического драматизма рекрутские причеты. А с каким вниманием (сопереживанием, сказали бы мы сейчас) слушают собравшиеся у ворот почтового двора в Клину слепой старика, поющего «народную песнь, называемую «Алексеем — божием человеком». Когда же сам певец, дошедший «до разлуки своего героя», начал проливать «потoki» слез, слушатели преобразились: «жены возрыдали; со уст юности отлетела спутница ее, улыбка, на лице отрочества явилась робость, неложный знак болезненного, но неизвестного чувствования; даже мужественный возраст, к жестокости толико

¹ О главе «Едрово» см. также в указанном комментарии к «Путешествию из Петербурга в Москву» Л. И. Кулаковой и В. А. Западова, с. 163—170.

привыкший, вид воспринял важности». Писатель отметил, что слушатели из народа глубже воспринимали простой напев слепого певца, чем жители двух столиц «кудрявые напевы Габриелли, Маркези и Тоди».

Большое внимание Радищева к фольклору объясняется тем, что он видел в нем выражение характера народа, его души. Эту мысль писатель высказал в самом начале «Путешествия...», в главе «София»: «Лошади меня мчат; извозчик мой затянул песню, по обыкновению заунывную. Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. На сем музыкальном расположении народного уха умеи учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа». В раскрытии русского национального характера Радищев придерживался взглядов, диаметрально противоположных взглядам Екатерины II. Императрица подчеркивала в русском народе его покорность («образцовое послушание») и религиозность («добродетели, от творца человеку данные»). Совсем другие качества национального характера выделял Радищев. «Посмотри на русского человека; найдешь его задумчива. Если захочет разогнать скуку или, как то он сам называет, если захочет повеселиться, то идет в кабак. В веселии своем порывист, отважен, сварлив. Если что-либо случится не по нем, то скоро начинает спор или битву». Велика роль народа в устройстве будущего общества: «Бурлак, идущий в кабак повеся голову и возвращающийся обгаренный кровию от оплеух, многое может решить доселе гадательное в истории российской».

Радищев глубже всех писателей XVIII века постиг качества русского национального характера, искал и находил ответы на многие социальные вопросы в народном творчестве, в народной мудрости.

В литературоведении справедливо отмечается близость «Путешествия...» ряду памятников народной литературы¹. Особенно много общего между «Плачем холопов»² и «Путешествием...». Неизвестный автор «Плача...», описывая тяжелое положение «дворового» человека («О! горе нам, холопом, за господами жить! И не знаем, как их свирепству служить!»), согласен вступить в «солдатскую службу», подобно крепостному интеллигенту из «Городни». Безымянный поэт не только изображает «плачевную судьбу» крепостных, но и с нетерпением ждет срока, когда «вольные» крестьяне начнут «всякую неправду выводить и злых господ корень переводить». Ту же мысль проводит Радищев в «Путешествии...» неоднократно то в виде угрозы, то как предупреждение, то как призыв. К приведенным ранее добавим еще примеры: «Таковы суть братия наши, во узах нами содержимые. Ждут случая и

¹ См.: *Елеонский С. Ф.* Творчество А. Н. Радищева и народная литература XVIII века.— Ученые записки МГПИ им. В. П. Потемкина, 1952, вып. 2, т. XX.

² В рукописи без названия датируется 1767—1768 годами.

часа. Колокол ударяет... Смерть и пожигание нам будет посул за нашу суровость и бесчеловечие» («Хотиллов»). И в «Плаче...», и в «Путешествии...» положение крепостных невольников сравнивается с положением тяглого скота. В «Плаче...»: «боярин умертвит слугу, как мерина», хозяева командуют холопами, «как скотом». В «Путешествии...»: помещики «крестьян почитали скотами» («Зайцово»), «наравне с волом, определенным тяжкую вздирати борозду». Еще ближе перекликаются (вплоть до текстуальных совпадений) «Плач...» и «Путешествие...», когда их авторы описывают трапезу господскую и трапезу крестьянскую. В «Плаче...»: «Несытые господа и в пост мясо едят, а холопом и в мясоед пустые щи варят», «как свиньям, невейку¹ дают». В «Путешествии...»: крестьянам тоже достается хлеб, состоящий «из трех четвертей мякины и одной части несеей муки», господам же подаются «рагу, фрикасе, паштеты» («Пешки»), «пустые щи» «в мясоед» предназначаются крестьянам («Вышний Волочок»). Можно было бы еще значительно увеличить примеры сходных ситуаций, текстуальных совпадений и т. п. в «Плаче...» и «Путешествии...»². Но и приведенных достаточно, чтобы сделать вывод, что Радищев стал в ряде вопросов на народную точку зрения. Все же народный взгляд на социальные проблемы, единство национального и демократического определили, как отмечает Г. П. Макогоненко, «народность Радищева-политика, а не Радищева-художника»³.

Создавая свою книгу, Радищев вел борьбу не только за экономическое и политическое освобождение народа. Он стремился также к тому, чтобы широкие массы почувствовали себя и морально свободными. На пути решения этой задачи, создавая огромные трудности, стояла церковь. Поэтому естественна антиклерикальная направленность «Путешествия из Петербурга в Москву». В «Кратком повествовании о происхождении цензуры» («Торжок») писатель разоблачает неблагоприятную роль церковников, стремящихся всячески принизить человеческую личность, лишить полета ее разум. «Священнослужители были всегда изобретатели оков, которыми отягчался в разные времена разум человеческий, что они подстригали ему крылья, да не обратит полет свой к величию и свободе». Именно попы во все времена всячески противились просвещению народных масс. «Священники хотели, чтобы одни причастники их власти были просвещенны, чтобы народ

¹ Хлеб из невейного зерна с мякиной.

² Возможны сопоставления «Путешествия...» со стихами дворового живописца и поэта князя Н. С. Долгорукова, с бытовыми картинками из жизнеописания Ваньки Каина («... А голоду и холоду амбары стоят, Пыль да копать, при том нечего лопать») или с «солдатскими стихами». Так, в одной из «солдатских челобитных» рассказано, как «крымские драбанты», в «Крыму живучи, труды несучи, о нужде своей тужили»:

«Обносились в Крыму, а купить денег нет,

И так мучимся уж много лет».

А кто их довел до жизни такой, хорошо показано в главе «Спаская полость».

³ Русская литература и фольклор (XI—XVIII века). Л., 1970, с. 429 и сл.

науку почитал божественного происхождения, превыше его понятия, и не смел бы оная коснуться». Монахи и попы, по Радищеву, «мздоимцы» и «корыстолюбцы». Они «скорее поделают себе овцу, нежели овцу во Христово стадо». Союз самодержавной власти и церкви, возникший на почве совместного угнетения общества и заклеянный писателем в оде «Вольность», еще раз будет осужден в главе «Черная грязь»: «Благословляет брак наемник; градодержатель, для охранения закона определенный, дворянин. Тот и другой имеют в сем свою пользу. Первый ради получения мзды; другой, дабы, истребляя поносительное человечеству насилие, не лишиться самому лестного преимущества управлять себе подобным самовластно».

Осмеивая несправедливую, «любострастную» жизнь монаха (глава «Валдай»), писатель оказывается тесно связанным с антиклерикальной народной традицией, созданной в сатирических жанрах «челобитной», сказки, «плача», подписи к лубочным картинкам, «сказания» и т. п.

Радищев завершает обличительную линию духовенства в русской литературе XVIII века, подняв ее на новую ступень, когда эти обличения, как отметил Д. Д. Благой, «впервые из области этики переводятся в область политики»¹.

Близость антикрепостнической и антиклерикальной направленности «Путешествия...» народной сатире на помещиков и на духовенство еще не может полностью гарантировать знакомство автора с рукописной литературой. Но вне сомнений остается утверждение о едином источнике обличения и осмеяния крепостников и церковников в «Путешествии...» и в фольклоре. Этим источником были антифеодальные настроения угнетенного народа.

Грандиозная и истинно новаторская задача «Путешествия из Петербурга в Москву» — борьба за уничтожение самодержавия и крепостного права революционным путем. Поэтому встает вопрос, какое место должно быть отведено в самом «Путешествии...» и во взглядах его автора «реформистскому» «Проекту в будущем», помещенному в главах «Хотиллов» и «Выдропуск». По этому вопросу нет единой точки зрения у современных исследователей. Одни из них считают, что в «Проекте» нашли отражение взгляды русских просветителей, таких, как Н. И. Новиков и Д. И. Фонвизин («Путешествие...» — книга не только о политическом и экономическом положении крестьян, но и о духовной жизни всей нации). Эти взгляды Радищеву уже чужды. Другие литературоведы допускают колебания во взглядах писателя, возможно связанные с его стремлением попытаться как можно быстрее облегчить положение закрепощенного народа путем реформ: народная революция произойдет, но произойдет нескоро. Эти проекты в таком случае рассматриваются как программа-минимум писателя. К тому же внимательное изучение текста «Проекта» и личности-персо-

¹ Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. М., 1960, с. 468.

нажа его автора (он в главе «Медное» приходит к революционным выводам) дает возможность утверждать, что Радищев мало надеялся на осуществление предложенных реформ. В определении метода освобождения крепостных, сторонником которого был Радищев, можно положиться на высказывание одного из самых пристрастных читателей «Путешествия...» — Екатерины II: «Бунтовщик хуже Пугачева».

«Путешествие из Петербурга в Москву» — произведение новаторское и в плане художественном. Основной эстетический принцип Радищева: «Истина есть высшее для нас божество». Чтобы добраться до нее, нельзя скользить по гладкой поверхности, надо опуститься до лежащего на дне ила, который «мутится и тмит прозрачность вод».

Воздействие книги усиливается сочетанием доверительного тона повествователя (то есть путешественника и самого автора) с гневным обличением, соединением исповеди и проповеди. Для развенчания гнусной самодержавно-крепостнической империи Радищев часто пользуется оригинальным приемом. Сначала путешественником умозрительно создается ложная модель того или иного социального явления, затем при столкновении с действительностью она рушится и воссоздается картина истинного положения вещей. Однако в ряде художественных принципов Радищев еще не вышел за пределы своего времени. Характеры (если не считать образа путешественника, трактовка которого в научной литературе различна) не получают развития, их художественная жизнь исчерпывается одним эпизодом. По собственному признанию автора, у него вместо «точных портретов» только «силуэты».

Все же в некоторых случаях Радищеву удается достичь выразительной конкретизации в создании портретов ряда персонажей. Так, в «Путешествии из Петербурга в Москву» (глава «Новгород») дана колоритная зарисовка купеческой семьи, где описание внешних примет органично сливается с внутренней сущностью характеров.

«Карп Дементыч — седая борода, в восемь вершков от нижней губы. Нос кляпом, глаза ввалились, брови как смоль, кланяется об руку, бороду гладит, всех величает: благодетель мой.

Аксинья Парфентьевна, любезная его супруга. В шестьдесят лет бела как снег и красна как маков цвет, губки всегда сжимает кольцом; ренского не пьет, перед обедом полчарочки при гостях да в чулане стаканчик водки... По приказанью Аксиньи Парфентьевны куплено годового запаса 3 пуда белил ржевских и 30 фунтов румян листовых...

Алексей Карпович, сосед мой застольный. Ни уса, ни бороды, а нос уже багровый, бровями моргает, в кружок стрижен, кланяется гусем, отряхая голову и поправляя волосы. В Петербурге был сидельцем. На аршин когда меряет, то спускает на вершок; за то его отец любит, как сам себя; на пятнадцатом году матери дал оплеуху.

Прасковья Денисовна, его новобрачная супруга, бела и румяна. Зубы как уголь. Брови в нитку, чернее сажки. В компании сидит потупя глаза, но во весь день от окошка не отходит и пялит глаза на всякого мужчину. Под вечерок стоит у калитки. Глаз один подбит. Подарок ее любезного муженька для первого дни; а у кого догадка есть, тот знает за что».

Этот отрывок дает возможность отметить еще одну свойственную стилю Радищева особенность. В описании объекта, события, явления включается, как правило, и отношение к ним автора. Эмоциональная оценка явлений, способы ее выражения зависят у Радищева от степени общественного вреда, который приносят люди, учреждения, законы. Для осмеяния жульничества (обмеривания, вексельных махинаций) мужской части «честной компании» (купеческой семьи), нарушения моральных устоев их женами достаточно иронии. Когда же Радищев раскрывает перед читателем истинное положение крепостного крестьянства, бесчинства и измывательство над ним дворян-помещиков, стиль его достигает высокой патетики, появляются гневное обличение и сарказм («Звери алчные, пиявицы ненасытные, что крестьянину мы оставляем? то, чего отнять не можем, — воздух. Да, один воздух. Отъемлем нередко у него нетокмо дар земли, хлеб и воду, но и самый свет. Закон запрещает отъяти у него жизнь. Но разве мгновенно. Сколько способов отъяти ее у него постепенно!»).

Нельзя недооценивать тех новых путей, которые наметил писатель в разработке литературного языка. К работе над языком Радищев относился с большой степенью ответственности, так как отчетливо представлял себе общественную функцию языка (ему «одолжен человек всеми своими изобретениями и своим совершенствованием») и силу его воздействия («речь... становится почти изъяснением всесия»). В отличие от писателей карамзинского направления Радищев использует в своих произведениях все лексические пласты русского языка — от «высоких» славянизмов до «низкого» просторечия. В выборе лексических средств Радищев руководствуется принципами естественности и экспрессивной функцией слова, а не его «приятностью» или «изящностью» (позже Карамзин разрешит И. И. Дмитриеву оставить «пичужечку» и забракует слово «парень»).

Поэтому вполне закономерен тот факт, что в одном и том же произведении Радищева стилеобразующими средствами становятся высокая лексика (славянизмы в первую очередь), просторечие и сентиментальная фразеология.

Обилие славянизмов в «Путешествии...» связано с их многоплановым использованием: для достижения «высокости», патетичности стиля, и в качестве сатирического приема языкового несоответствия, и как средства иронии и гротеска. Стремился писатель также противопоставить древнерусские и старославянские элементы начинающему входить в моду «лакированному» языку в стихах и прозе. А знание старославянского языка Радищев почерпнул, читая много «книг церковных, следуя совету Ломоносова». В «Путешествии...» встречаются: *алчба, десница, хлябь разверстая, сень оливковая, днесь, срамное позорище, предтеча*; словосочетания из древнерусских памятников: *по валам жития человеческого, на крыльях ветра, ярость мучителей твоих раздробится о твердь твою* и т. п. Столь же часто Радищев пользуется просторечием, пословицами и поговорками, устойчивыми фольк-

лорными фразеологизмами: *плюнул почти ему в рожу, брюхатая баба, пикнуть, потакал, подтибрил, голова... чуть не треснула, слыхом не слыхано и видом не видано, не подамся вперед ни на палец, вертась на курьей ножке, не житье, а масленица, на всякого мудреца довольно простоты, царь жалует, а псарь не жалует, куда глаза глядят, кого черт не давит, чуть я не лопнул, повороти оглобли, рот разинув до ушей, зевнул во всю мочь и т. п.* Просторечие и «высокая» лексика «Путешествия...» дополняется лексикой sentimentalной: *о! сочувственник мой... сердце твое было моему согласно; мой друг! ты близ моего сердца живешь; дать черты каждому души моя движению, душу он имел очень чувствительную и сердце человеколюбивое; улыбка безмятежного удовольствия; легкая пелена печали.*

Отмеченная языковая пестрота произведений Радищева не может быть объяснена его некоторой стилистической «глухотой». Перспективность его поисков в этом направлении вскоре подтвердила, по мнению исследователей, гражданская поэзия декабристов и молодого Пушкина. Их ориентации на старославянский язык дал глубокое объяснение академик В. В. Виноградов: «Социальными причинами этого тяготения к церковнославянскому языку со стороны общественных групп, связанных с декабристами, были, кроме борьбы с европейским космополитизмом и антинационализмом аристократии, революционный патриотизм, демократический национализм, обычно совмещавший народность и простонародность с церковной книжностью, и ориентация на народную словесность и на высокие риторические жанры гражданской поэзии, исторически прикрепленные в русской художественной литературе к торжественной патетике церковнославянского языка»¹.

В тех же случаях, когда писатель считает это целесообразным, он может достичь высокой степени «стильности». Вот пример sentimentalного «пассажа» в главе «Клин»: «Сколь сладко незвительное чувство скорби! Сколько сердце оно обновляет и оно чувствительность. Я рыдал вслед за ямским собранием, и слезы мои были столь же для меня сладостны, как исторгнутые из сердца Вертером... О мой друг, мой друг!.. ты бы прослезился со мною, и сладость взаимного чувствования была бы гораздо усладительнее». В ином стилистическом ключе дано описание начавшейся бури в главе «Чудово»: «Зерцаловидная поверхность вод начинала рябеть, и тишина уступала место начинающемуся плесканию валов... ветер, усиливаясь постепенно, понуждал думать о достижения берега. Небо от густоты непрозрачных облаков совсем померкло. Сильное стремление валов отнимало от кормила направление, и порывистый ветер, то вознося нас на мокрые хребты, то низвергая в утесистые рытвины водяных зыбей, отнимал у гребущих силу шественного движения...»

¹ Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. М., 1938, с. 200.

В сказовой манере дана повесть «об утерсах» в главе «Спаская полость». Вот ее начало. «Жил-был... Итак, жил-был где-то государев наместник. В молодости своей таскался по чужим землям, выучился есть утерсы и был до них великий охотник. Пока деньжонок своих мало было, то он от охоты своей воздерживался, едал по десятку, и то когда бывал в Петербурге...»

С речью «разбитного» ямщика мы познакомимся ниже.

Утверждению принципов реализма служила работа Радищева над индивидуализацией языка персонажей. Здесь Радищев опирался на опыт своих предшественников, прежде всего Фонвизина, чье творчество он прекрасно знал (о чем свидетельствует его статья «Памятник дактилохореическому витязю»). Но если Фонвизину удалось блестяще для своего времени индивидуализировать в «Недоросле» язык отрицательных персонажей из помещичьего дворянства, то дифференциация языка по принципу сословно-профессиональному у Радищева окажется шире. Почти все лица, с которыми встречается путешественник, имеют свои отличительные языковые признаки, помогающие раскрыть их характер, психологию. Новаторским путем шел Радищев и в воспроизведении народной речи. В ней нет нарочитой неправомерности и затемненности (что можно отметить, например, во многих комических операх), обилия диалектизмов, она образна и естественна, пересыпана пословицами, поговорками. Вот тому один из наглядных примеров. В главе «Едрово», обращаясь к путешественнику, ямщик говорит: «Видно, барин, что ты на Анютку нашу призарился. Да уж и девка! Не одному тебе она нос утерла... Всем взяла... На нашем яму много смазливых, но перед ней все плюнь. Какая мастерица плясать! всех за пояс заткнет... А как пойдет в поле жать... загляденье. Ну... брат Ванька счастлив... Да ведь и парень! Трое вдруг молодцов стали около Анютки свататься; но не тут-то. А Ванюха тотчас и подцепил... То-то, барин! Всяк пляшет, да не как скоморох». Колоритность речи ямщика столь очевидна, что сам путешественник не удержался от того, чтобы не повторить ее концовку: «Всяк пляшет, да не как скоморох,— твердил я, вылезая из кибитки».

Необходимо отметить еще одну характерную особенность стиля Радищева. Писатель, у которого, по собственному признанию, сердце опережало рассудок, для которого чувствительность — «сладкое и колющее души свойство» («тобою я блажен, тобою стражду!»), не мог не включить в стилистику своих произведений элементы сентиментализма. Стиль Радищева получает сентиментальную окраску чаще в тех случаях, когда автор выражает открытое сочувствие персонажам, описываемым событиям. Свидетельством тому может быть портрет крестичьего дворянина: «...Правильные черты лица его знаменовали души его спокойствие, страстям неприступное. Нежная улыбка безмятежного удовольствия, незлобием рождаемого, изрыла ланиты его ямками, в женщинах столь прельщающими... Очи, очи благорастворенного рассудка, казались подернуты легкой пеленою печали...» Как от-

личен этот портрет от портретных зарисовок семьи Карпа Деметича.

Однако «чувствительность» как мировоззренческая категория, ограничивающая реакцию человека лишь состраданием, сочувствием, не удовлетворяет Радищева. Она только первый импульс при его встрече с рабски закабаленным народом, с безудержным разгулом самодержавия. Истинный гражданин только тогда испытает удовлетворение и радость («веселие неизреченное!»), когда непосредственно включится в борьбу за освобождение народа, станет «соучастником быть во благоденствии себе подобных».

Использование Радищевым различных стилистических средств было вызвано его стремлением создать новый гражданский стиль литературы, сочетавший в себе высокое общественное звучание с проявлением личностного начала. Единства стиля, органичного сплава этих двух начал Радищев не достиг: следование «высокости» стиля Ломоносова привело язык Радищева к излишней архаичности, а сентиментальный стиль еще не был достаточно разработан. Однако плодотворность избранного Радищевым направления несомненна. Многие писатели, несмотря на различие в своих идейных взглядах, приняли участие в разработке этого стиля — от Я. Б. Княжнина («Вадим Новгородский»), Н. М. Карамзина («Марфа Посадница») до декабристов и молодого Пушкина.

«Путешествие из Петербурга в Москву» отличается большим внутрижанровым разнообразием. Писатель искусно вводит в художественную структуру своего произведения «внелитературные» жанры: историческую хронику, публицистические трактаты и очерки, имитацию газетных объявлений. Подобный прием уже использовал Н. И. Новиков в своих сатирических журналах. Но в них «внелитературные» жанры часто имели самостоятельное значение. В «Путешествии...» они становятся неразрывными компонентами его композиции. Вместе с ними Радищев использует вставные рассказы (новеллы), анекдоты (как их понимали в XVIII веке, например рассказ о наместнике — страстном любителе «утерсов»), жанр сна, жанры поэтические (ода «Вольность»), бытовые описания и жанровые сценки и т. д. Сложнее определяется жанр «Путешествия...» в целом. По форме это скорее всего «дневник». Не случайно в некоторых списках «Путешествия...» и в биографии писателя, написанной его сыном П. А. Радищевым, оно так и называется «Журнал¹ путешествия из Петербурга в Москву». Тогда художественное мастерство и глубина политических взглядов Радищева созрели в основном между двумя «Дневниками одной недели» (путешествие из Петербурга в Москву длилось в то время примерно одну неделю). Но совершенно очевидно, что в пределах дневниковых записок не могло уместиться столь многопроблемное содержание. Предложенное Г. П. Макогоненко определение жанра «Путешествия...»

¹ То есть дневник.

как «одного из первых русских воспитательных романов, раскрывшего духовную драму одного из тех, кто принадлежал к лучшим людям из дворянства», возможно лишь при безоговорочном отрыве (установленном самим же исследователем) Радищева от автора — «героя-путешественника» — человека со своей биографией и своей судьбой»¹. Интересное сопоставление «Путешествия...» с летописью Нестора (ее изучал Радищев в середине 1770-х годов) проводит Д. С. Бабкин: «В «Путешествии...», как и в летописи Нестора, объектом изображения является не просто человек и его личная судьба, а общественная жизнь государства в целом — его люди, политика, классовая борьба, литература, искусство. Подобно тому как летопись Нестора отражает жизнь Киевской Руси, книга Радищева отражает целую эпоху жизни русского народа в конце XVIII века»². Отмечая сходство книги Радищева с трудом Нестора, исследователь, вероятно, не стремился отнести «Путешествие...» к жанру летописи, но старался исключить его из жанра романа и повести («Оно непохоже ни на роман, ни на повесть»).

Книга Радищева прежде всего произведение художественное, и написана она в жанре «путешествия», получившем широкое распространение в европейской, а затем в русской литературе. На некоторую связь «Путешествия из Петербурга в Москву» с «Сентиментальным путешествием» Стерна указывает сам Радищев. «В следующие годы,— писал Радищев в своих показаниях следствию через две недели после ареста (писатель был арестован 30 июня 1790 года),— читая Гердера, я начал писать о цензуре, начал повесть Систербецкою (будущую главу «Чудово». — В. Ф.), но все не было закончено. А как случилось мне читать перевод немецкой Иорикова (Иориком Радищев называет Стерна. — В. Ф.) путешествия, то и мне на мысль пришло ему последовать». Конечно, нельзя полностью полагаться на показания писателя во время следствия и суда над ним, но нельзя их и полностью игнорировать. Тем более, что определенная жанровая близость произведений Радищева и Стерна не дает оснований утверждать наличие заметного влияния английского сентименталиста на русского писателя-революционера. Все же печатный текст книги Радищева «чистотою» жанра не отличался. В ней жанр путешествия соединялся с характерными чертами эпоса, так как, по справедливому определению Г. П. Макогоненко, «Путешествие из Петербурга...» — книга, посвященная будущей русской революции»³, а ее главный герой — российский народ.

«Путешествие...» Радищева — произведение в конечном итоге оптимистического звучания. Как ни страдает народ в настоящем, его ожидает свобода: самодержавие и крепостничество осуждены бесповоротно, найдены и средства их ликвидации, а у Путешест-

¹ Макогоненко Г. П. Радищев и его время. М., 1956, с. 434—435.

² Бабкин Д. С. А. Н. Радищев. Литературно-общественная деятельность. М.—Л., 1966, с. 76—77.

³ Макогоненко Г. П. Радищев и его время. М., 1956, с. 433.

венника оказывается немало «сочувственников и единомышленников». Среди них есть такие, чей протест еще не переходит в требование коренного изменения общественных условий, кто еще надеется на просвещение, на свободу слова: таковы знакомый Путешественника Ч. («Чудово»), воспитанник новгородской семинарии («Подберезье»), автор «краткого повествования о происхождении цензуры» («Торжок»). Более активно действует Крестьянкин, давний приятель Путешественника («Зайцово»). Он всеми силами старался добиться оправдательного приговора крестьянам, совершившим вынужденное убийство своего помещика и его сыновей — настоящих извергов. Не просто сочувственниками, а настоящими единомышленниками Путешественника становятся автор «Проектов» («гражданин будущих времен») и «новомодный стихотворец» — автор оды «Вольность» (ему же принадлежит и «Слово о Ломоносове»). Потенциальными единомышленниками Путешественника можно считать крепостного интеллигента из главы «Городня» и сыновей крестичского дворянина, которых как поучал их отец, ничто не должно заставить нарушать «добродетели общественных»: ни «закон или государь или бы какая-либо на земле власть». А если эти будущие «истинные сыны отечества» в свою очередь воспитают своих сыновей также не боящимися «ни осмеяния, ни мучения, ни болезни, ни заточения, ниже самой смерти», отстаивая свои принципы, «правду», то внуки крестичского дворянина могут стать участниками Отечественной войны 1812 года, а позже оказаться на Сенатской площади в числе декабристов. К лагерю сочувственников Л. И. Кулакова относит еще «человеколюбивого барина, воспитавшего Ванюшу» («Городня»), и «чувствительного друга», о котором говорится в «Вышнем Волочке», а также А. М. К., которому посвящено «Путешествие...»¹.

Характерно, что писатель находит, как правило, привлекательные черты во внешнем и духовном облике «сочувственников» Путешественника. С портретом крестичского дворянина мы уже знакомы. А вот как Путешественник представляет читателю семинариста. Хотя одет он был не по-столичному (длинное полукафтание, примазанные квасом волосы), но имел «приветливый вид, взгляд неробкий, вежливую осанку». О Крестьянке сказано, что «душу он имел очень чувствительную и сердце человеколюбивое». За 5—7 дней дороги Путешественник встретил десять подлинных граждан, искренне обеспокоенных судьбой народа. Так советским литературоведением был разбит миф об одиночестве «чувствительного путешественника». С неменьшим основанием опровергнуто утверждение старых исследователей и об одиночестве самого Радищева как общественного деятеля и писателя. О широких литературно-общественных связях Радищева свидетельствуют следующие факты. В качестве «прототипов» некоторых «сочувственников» в «Путешествии...» предлагаются разные

¹ См.: Кулакова Л. И. Композиция «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева. (Лекция). Л., 1972, с. 52.

реальные лица. Известно также большое идейное влияние Радищева на деятельность Общества друзей словесных наук, членом которого он состоял в период написания «Путешествия...»¹. В составе Общества было много молодых, прогрессивно настроенных людей. Общество издавало журнал «Беседующий гражданин». Этому журналу Радищев уделял большое внимание, стараясь добиться того, чтобы его авторы стали вести пропаганду революционных идей. Усилия Радищева дали свои результаты. Так, например, С. А. Тучков поместил в том же номере журнала, в котором была напечатана статья Радищева «Беседа о том, что есть сын отечества», свое «Рондо». В этом стихотворении утверждалось, что «златой скончался век», «Астрея удалилась, Неправда воцарилась» (русской Астреей называли поэты Екатерину II), «общество страдает», «на сильного ж управы сыскать нельзя никак». Но терпение кончается («Нет силы зло сносить», и поэт призывает «ополчиться» на тех, кто туманит блеск державы:

О времена! о нравы!
Уж нет ироев тех
Для общества что славы
Старались паче всех;
Воскресните! Проснитесь!
Воззрите; ополчитесь!
Сдержите блеск державы!

Вполне вероятно, что Радищев читал на собраниях Общества свое «Путешествие...». Нет ничего удивительного в том, что Екатерина II потребовала в конце 1789 года распустить Общество друзей словесных наук и большая часть его членов «по разным видам и обстоятельствам» «лишены были своих должностей и велено было им выехать из Петербурга». В это же время был закрыт журнал «Беседующий гражданин».

Большой круг «сочувственников» писателя сложился в процессе непосредственной подготовки «Путешествия...» к публикации и его печатания. Радищев предпринял несколько попыток напечатать свою книгу у издателей в Москве и Петербурге. Но они также закончились неудачно, как и предыдущие, когда писатель пытался опубликовать оду «Вольность» в типографии Н. И. Новикова². Поэтому Радищеву пришлось создать собственную печатную базу (Д. С. Бабкин полагает, что Радищев обзавелся типографией не только для издания своих произведений, но и для печатания работ Общества друзей словесных наук).

Из проверенных служащих Петербургской портовой таможни был создан «своеобразный штаб по изданию и распространению книги Радищева». Александр Царевский (бывший до службы в таможне домашним учителем детей писателя) переписал начисто текст «Путешествия...», досмотрщик Петербургской таможни и

¹ См.: Бабкин Д. С. А. Н. Радищев. Литературно-общественная деятельность. М.—Л., 1966, с. 132.

² См.: Бабкин Д. С. А. Н. Радищев. Литературно-общественная деятельность. М.—Л., 1966, с. 162.

казначей Общества друзей словесных наук Мейснер помог провести его через цензуру, другой досмотрщик Ефим Богомолов набирал книгу, а распространением ее занялся книгопродавец Герасим Зотов, который с таможенной был связан только косвенно, но, по его показаниям, «хаживал почасту к Радищеву в дом». Во время следствия все они вели себя достойно, стараясь не причинить вреда Радищеву, скрывая его авторство.

Возникает вопрос: как удалось Радищеву и его «сообщнику» Мейснеру провести «Путешествие...» через цензуру? Ответ на него содержится в письме канцлера А. А. Безбородки В. С. Попову — начальнику штаба Г. А. Потемкина, которого высмеял Радищев в сне Путешественника («Спасская полость»): «Всего смешнее, что шалун Никита Рылеев цензуровал сию книгу, не читав, а удовольствовавшись титулом, надписал свое благословение»¹. «Путешествие...» очень скоро «начало входить в моду», а самым внимательным и пристрастным его «цензором» стала императрица. Вот некоторые из ее замечаний на книгу Радищева². «Намерение сей книги,— писала Екатерина II,— на каждом листе видно: сочинитель наполнен и заражен французским заблуждением³, ищет всячески и вышцывает все возможное к умалению почтения к власти и властям, к приведению народа в негодование противу начальников и начальства...». «Стр. 218... в конце той страницы слова: нет, он жив, он жив будет, естли того восхочет. Суть примечания достойны и суще возмутительны...» (примечание к главе «Едрово». — В. Ф.). «306...340 о той же цензуре; сильнейшие места карандашем означены, на последней написаны сии слова: он был царь. Скажи же, в чьей же голове может быть больше несообразностей, если не в царской. Сочинитель не любит царей и, где может к ним убавить любовь и почтение, тут жадно прицепляется с редкой смелостию...» (о главе «Торжок»). «На 349, прочитесь сими словами, свободы не от советов ожидать, должно (очинников), но от самой тяжести порабощения, то есть надежду полагает на бунт от мужиков» (к главе «Медное»). «С 360 до 369 содержит по случае будто стихотворчеству, ода совершенно явно и ясьно бунтовской, где царям грозитя плахою. Кронвелев пример приведен с похвалою. Сии страницы суть криминального намерения, совершенно бунтовские, о сей оды спросить сочинителя, в каком смысле и кем сложена» (к главе «Тверь»). «370 стр. и следующие, до 394, повесть о рекрутском наборе, о отягченных крестьянах и тому подобное, служащее к проповедыванию вольности и к искоренению помещиков...» (к главе «Городня»). Вполне закономерно, что императрицу очень волновало распространение книги Радищева среди читателей — отсюда ее задание следствен-

¹ Бабкин Д. С. Процесс А. Н. Радищева. М.—Л., 1952, с. 319.

² Замечания свои Екатерина II писала не на полях «Путешествия...», а на книге типа конторской.

³ Если Екатерина II имела в виду Французскую революцию, то она ошибалась. Радищев закончил книгу до начала революции.

ному аппарату: «Стараться надлежит узнать, много ли выпущены экземпляры и куды девались»¹.

30 июня 1790 года Радищев был арестован и заключен в Петропавловскую крепость, как узник Тайной экспедиции. Его дело направляла сама императрица, а вел его начальник Тайной экспедиции известный под прозвищем «кнутобойца» Шешковский. От пыток во время следствия Радищева спасло «приношение» (большое количество драгоценностей), врученное Шешковскому Елизаветой Васильевной Рубановской, сестрой умершей жены писателя. 25 июля судьи Уголовной палаты подписали смертный приговор Радищеву. 1 августа Сенат подтвердил приговор «о лишении его, Радищева, чинов и дворянства... и наконец о учинении ему смертной казни отсечением головы». В связи с подписанием мирного договора со Швецией Екатерина II решила проявить свое показное «милосердие» и 4 сентября заменила смертный приговор ссылкой «в Сибирь в Илимский острог на десятилетнее безисходное пребывание». 8 сентября Радищева привезли в Губернское правление и объявили ему монаршую «милость». Почти полтора месяца писатель провел в ожидании смертной казни. Расчет Екатерины II был прост: Радищев не только не должен был вернуться из ссылки, но скорее всего и не доехать живым до Илимска. Не случайно писателя тут же (в Губернском правлении) заковали в кандалы и без теплой одежды, без запаса продовольствия отправили в Сибирь. Спасла Радищева постоянная помощь ему его бывшего начальника А. Р. Воронцова².

Оказавшись в изгнании, писатель на десять лет был отстранен от участия в общественной жизни страны. Но великая книга его включилась в подготовку революционного взрыва 1825 года. Как бы тяжело ни сложилась личная судьба Радищева, он должен был быть счастливым. «Блажен (то есть счастлив.— В. Ф.) писатель, если творением своим мог просветить хотя единого, блажен, если в едином хотя сердце посеял добродетель»,— читаем мы в «Путешествии...». Идеи Радищева, его «ненависть к насилию», «громкий протест против крепостного состояния», его призыв к революции были впитаны декабристами и Герценом: «Это наши мечты, мечты декабристов».

Радищев-прозаик оттесняет на второй план Радищева-поэта. А ведь и в поэзии он был «нововводителем в душе» (Пушкин). Уже во время работы над «Путешествием...» писатель анализировал состояние современной ему поэзии. В главе «Тверь» отмечена заслуга Ломоносова, который, «уразумев смешное в польском одеянии наших стихов, снял с них несродное им полукафтанье», то есть отверг равносложную силлабику, введя силлабо-тоническую систему. Тем самым «поэзия пробудилась», но дальнейшее ее развитие приостановилось («ныне паки дремлет, а стихосложение шагнуло один раз и стало в пень (тупик— В. Ф.)»). Поче-

¹ Бабкин Д. С. Процесс Радищева. М.—Л., 1952, с. 156—164.

² См.: Старцев А. Радищев в годы «Путешествия». М., 1960, с. 224—226.

му же поэзия зашла в тупик? А потому, что «парнас окружен ямбами, и рифмы стоят везде на карауле»,— отвечает Радищев. Стихи рифмованные и написанные ямбами в качестве неизменных образцов утвердил Ломоносов, в этом ему помог Сумароков (хотя он дал и другого рода примеры, «но они столь маловажны, что ни от кого подражания не заслужили»), а «неутомимый возовик» (ломовая лошадь.— В. Ф.) Тредиаковский дал столь худой пример дактилей (имеется в виду его «Тилемахида»), что и «прекраснейшее дитя долго казаться будет уродом». Радищев убежден, что «российское стихотворство, да и сам российской язык гораздо обогатились бы, если бы переводы стихотворных сочинений делали не всегда ямбами». Эти высказывания писателя совсем не означают того, что он был категорически против ямбического размера и рифмы в стихах. Ему хотелось видеть поэзию ритмически более разнообразной, а отказ от рифмы в еще большей степени расширил бы ее возможности и сблизил бы ее с античным стихотворством и русским народным творчеством.

До нашего времени дошли далеко не все стихотворные произведения Радищева. Особенно мало их сохранилось от периода до ареста писателя. Это — ода «Вольность» и «Эпитафия», посвященная памяти жены Анны Васильевны Рубановской (умерла 20 августа 1783 года)— ярко выраженное гражданское произведение и глубоко личное, лирическое стихотворение¹. Эпитафия привлекает к себе внимание еще и своеобразным использованием разностопного ямба.

О! если то не ложно,
Что мы по смерти будем жить;
Коль будем жить, то чувствовать нам должно:
Коль будем чувствовать, нельзя и не любить.

Тогда можно самому ждать смерти, «как брачна дня».

Но если ж то мечта, что сердцу льстит, маня,
И ненавистный рок отъял тебя навеки,
Тогда отрады нет, да льются слезны реки.
Тронись, любезная! стенаниями друга...
Явьсь хотя в мечте, утеши тем супруга...

Как видно, Радищев даже в такой драматический момент в своей жизни берет под сомнение существование загробного мира. Ко времени работы над «Путешествием...» относится и незаконченное «песнословие» (оратория) «Творение мира». Оно тоже должно было войти (или входило) в состав главы «Тверь», но автор отказался от включения его в печатный текст, так как уже поместил в этой главе оду «Вольность». В рукописном тексте «Путешествия...» было отмечено ритмическое новаторство «Творения мира»: «Что ж вы скажете о употреблении в одном сочинении разного рода (размера.— В. Ф.) стихов? Но сие смешение не только прилично малому и для пения определенному стихотворению, но удачно будет и в эпосе». Вероятно, Радищев написал до ссы-

¹ К этому периоду относится и отрывок поэмы «Творение мира».

ки больше стихотворных произведений, чем нам известно. Во всяком случае он, отправляясь в Илимский острог, был готов

Дорогу проложить, где не бывало следу,
Для борзых смельчаков и в прозе и в стихах...

В сибирской ссылке Радищев написал философский трактат «О человеке, о его смертности и бессмертии», «Письмо о китайском торговле», «Сокращенное повествование о приобретении Сибири», «Ангел тьмы» — отрывок из поэмы о Ермаке.

После смерти Екатерины II в 1796 году вступивший на престол Павел I освободил писателя из Сибирской ссылки, но повел ему жить безвыездно и под надзором полиции в селе Немцово Калужской губернии. Полностью Радищев был освобожден только в 1801 году с воцарением Александра I.

В Немцове была начата шуточная (а может быть и пародийная) поэма «Бова». Из 12 намеченных песней было написано, по свидетельству сыновей писателя, 11, но сохранились лишь Вступление и песнь первая. Замысел этой «повести богатырской», по предположению академика М. П. Алексеева, сводился к тому, чтобы «авантюры «Бовы» «лишь прикрывали другой план развития сюжета, теснейшим образом связанный с основными взглядами Радищева на государство, на русскую историю, на проблемы власти»¹, как они были выражены писателем в других стихотворных полотнах, написанных им в последние годы жизни. Полемичность народности «Бовы» скорее всего были связаны с появлением в русской литературе сказок-поэм в якобы народном духе, таких, например, как «Илья Муромец» Н. М. Карамзина, в которой был высказана творческая задача автора, совершенно неприемлемая для Радищева:

Ах! не все нам горькой истиной
мучить томные сердца свои!
ах! не все нам реки слезные
лить о бедствиях существенных!
На минуту позабудемся
в чародействе красных вымыслов!

Все же и того, что не было «зашифровано» в повести «Бова», оказывается достаточным, чтобы убедиться в ее антимонархической направленности. Так, Радищев говорит о тех временах «преславленных», «где кулак тяжеловесный Степень был ко громкой славе А нередко... ко престолу». Под злодейкой матерью Бовы, которая хотела его жизнь «чуть расцветшую прервать», скорее всего следует подразумевать Екатерину II с ее открытой неприязнью своему сыну — наследнику престола Павлу Петровичу (ведь Бов был тоже «Королевич»). Из «деяний» международного масштаба Радищев с едкой иронией заклеил морской разбой англичан «шайку лютых и свирепых»

Ко серебру и злату алчных
Сих варягов и норманов,
Коим прозвище в дни наши

¹ Радищев. Статьи и материалы. Л., 1950, с. 183.

Не разбойники морские,
Не наездники, не воры,
Сохрани нас бог, помилуй,
Чтоб их назвали столь мерзко...
Пеня волны, окропляют
Их верхи людскою кровью;
Грабят всех — без наказания.

С еще большей ясностью, чем в «Бове», подтверждена верность Радищева своим идеалам периода создания «Путешествия...», и проявилась его «молодость седин» (Пушкин) в «Песне исторической».

Этим широким эпическим полотном, созданным на материале всемирной истории, завершается в русской литературе XVIII века тираноборческая тема. Следуя историческим фактам, писатель подводит читателя к выводу: нет, кажется, такого преступления против человечества, какого не совершили бы правители-тираны. Среди них Кир — «учредитель царства древняя Персиды», крови «в жизни столь был жаждущ». А позже, когда «разврат» и «сребролюбие» расшатали гражданские устои греков, галерею тиранов дополнили Филипп Македонский, приготовивший «кровавы» «узы тяжки полусвету», и его сын Александр, сокрушивший «все преграды, от смиренной Пеллы (город в Македонии.— В. Ф.) даже До берегов счастливых Ганга», «друга своего убийца», сраженный «болезнью в пьянстве». Особой выразительности достиг Радищев в противопоставлении республиканских добродетелей римлян «зверству», «гнусности», «мерзости» и «злобе» самодержавных властителей — диктаторов, узурпаторов и императоров. В их числе «всеветель» Сулла («хладнокровный был убийца»), Октавиан «трусливый», «злодей неистый»,

Без законов и без правил,
Хитр, бесстыден, подл и алчен,
Благодарности чужд сердцем,
Сластолюбец и бездельник,
Кровожаждущ, но с насмешкой...
Рим исполнивши насильства,
Грабежа, бесстыдства, крови
И насытившись надменно
Сладострастием позорным,
Стал превыше он всех в Риме.

«Тиран мрачный» Тиберий, при котором «действие, невинна шутка, одно слово, знак иль мысли — все могло быть преступлением», а распространение доносов привело к тому, что

Сын отцу и отец сыну,
Брату брат, супруг супруге,
Господину раб, друг другу
Чужды стали и опасны...
Ах, исчезли те сердечны
Излиянья меж друзьями,
Что всю сладость составляли
Бесед тихих, но свободных...

Кай Калигула — «тигр всех паче лютый» —

Сожалел о том лишь только,
Что народ, народ весь римский
Не одну главу имеет,
Да, сраженна одним махом,
Ниспадет ему в утеху.

Нерон — «зверь венчаный».

Мать, наставники, супруга —
Всё сраженно упало
Под мечом сего тирана...

Для «утехи злобной», чтобы представить «гибель древней Трои»,
Нерон «велел Рим возжечь отсюда».

Перечень преступников на Римском троне еще будет пополняться. Каждый из них, как и его предшественники, будет надеяться «индивидуальными» способами удушения народа. Но Радищев спешит дать обобщенный образ всех тиранов, что «чредою скиптр держали»:

Злы тираны равно гнусны,
Равно злобны, или глупы,
Или бешены, иль паче
Расточительны безумно.

В «Песне исторической» властителям-тиранам противопоставлены добродетельные правители (Тит Флавий Веспасиан, Траян, Марк Аврелий, в особенности, и некоторые другие). Поэтому можно было бы предположить, что Радищев в этом произведении не отвергает сам принцип единовластия, учитывал еще преимущественно насильственную смерть большинства тиранов. Однако, как показывает и утверждает писатель, гибель очередного тирана ничего практически не меняет в положении народа:

Вождь падет, лицо сменится,
Но ярем, ярем пребудет.
И, как будто бы в насмешку
Роду смертных, тиран новый
Будет благ и будет кроток;
Но надолго ль — на мгновенье,
А потом он, усугубя
Ярость лютости и злобы,
Он изрыгнет ад всем в души.

Вместе с тем единовластие создает все условия для возникновения тирании:

Ах, сколь трудно, восседая
Выше всех и не имея
Никаких препон в желаньях,
Усидеть на пышном троне
Без похмеля и без чаду.

Это же единовластие превращает подданных, народ в рабов по духу:

Ах, сия ли участь смертных,
Что и казнь тирана люта
Не спасает их от бедствий;

Коль мучительство нагнуло
Во ярем высоко выю,
То что нѹжды, кто им правит?

Можно отметить легко понятные современникам писателя намеки на «убийственную руку» Семирамиды, которой «она скипетр правления держит»: Екатерину II часто называли «Северной Семирамидой», а взошла она на престол после убийства своего супруга Петра III. Но наибольшего внимания заслуживает гневное осуждение Радищевым грабительских войн, сопровождаемых невосполнимой гибелью людей и культурных ценностей:

Ах! се ль слава, се ль иройство? —
Разрушать единым мигом,
Что столетия создали!..
Пламя, всюду разлиянно,
Как река, сломив оплоты...
Плод изыщества — в обломках...
Разума творенья — в щепках...
И грабеж, насильства, наглость,
Все неистовства, все зверства, —
Со бесчувственностью стали
Слышать визг и корчи смерти...

Другое столь же развернутое эпическое полотно было задумано Радищевым в «Песнях, петых на состязаниях в честь древним славянским божествам», в которых нашел свое отражение отклик поэта на появившееся в печати «Слово о полку Игореве». Из десяти песен по числу охотников («Тогда пускает 10 соколов на стадо лебедей, который дотечаше, та преди песнь пояше» — этот эпиграф взят Радищевым из «Слова о полку Игореве»), якобы соревновавшихся во время праздников, была написана только одна песня «Всегласа». В ней звучал призыв к объединению славянского войска против врагов. Здесь же сложен Радищевым гимн человеческому разуму:

О человек, творенье чудно!
Творенье бренное, о царь земли!
Ты слаб, ты червь, ты мал,
Пылинка ты в сравнении всего;
Но силен, но велик умом.
Ты мыслию божествен,
Зиждитель и творец!

В этой же песне подводил Радищев итог своим размышлениям и изучению характера и будущего русской нации:

О народ, народ преславный!
Твои поздние потомки
Превзойдут тебя во славе
Своим мужеством изыщным,
Мужеством богоподобным,
Удивленье всей вселенной;
Все преграды, все оплоты
Сокрушат рукою сильной,
Победят — природу даже;
И пред их могущим взором,

Пред лицом их, озаренным
Славою побед огромных,
Ниц падут цари и царства.

Глубоко диалектическая оценка событий, социальных сдвигов и политических катастроф в XVIII веке была дана Радищевым в стихотворении «Осьмнадцатое столетие» (1801): в море вечности «знаменито веки своею кровавой струею С звуками грома течет наше столетие»;

И сокрушил наконец корабль, надежды несущий,
Пристани близок уже, в водоворот поглощен,
Счастье и добродетель, и вольность пожрал омут ярый,
Зри, всплывают еще страшны обломки в струе. —

Французская революция сокрушилась переворотом Бонапарта, но борьба должна продолжаться, ибо

О незабвенно столетие! радостным смертным даруешь
Истину, вольность и свет, ясно созвездье вовек...

Истина же заключалась в том, что народы поняли: их освобождение от феодальных оков может быть осуществлено только революционным путем.

После возвращения в Петербург Радищев был допущен к работе в Комиссии по составлению законов. Но он очень скоро понял, что дальше болтовни об ограничении крепостного права и установления твердой законности дело не пойдет. Его взгляды демократа-революционера, которых он не особенно скрывал и даже в некоторой степени пытался реализовать законодательным путем, вызывали резкую неприязнь и активное сопротивление со стороны крепостников-реакционеров, особенно председателя Комиссии по составлению законов П. В. Завадовского, который напомнил писателю (после его радикальных предложений) о возможности вторично побывать в Сибири. Не видя даже малейшей возможности осуществления своих идеалов на практике, писатель решил покончить жизнь самоубийством. Умер Радищев 12 сентября 1802 года.

Благодарные потомки свято чтут память первого писателя-революционера. В тяжелое время для молодой Советской республики 22 сентября 1918 года на Дворцовой площади тогдашнего Петрограда был открыт памятник (скульптор — Шервуд) Радищеву с надписью: «Первому строителю — честь и благодарность».

Своим творчеством Радищев больше других писателей подготовил утверждение реализма в русской литературе, но уровня реализма как идейно-эстетической системы не достиг, как и весь «просветительский» реализм. В этом нас может убедить перечень художественных принципов, наиболее полно подобранных Н. Степановым. Изображение действительности в ее конкретной данности, в ее социальном качестве. Объяснение действий и поступков человека непосредственным влиянием среды. Понимание среды как совокупности бытовых и материальных обстоятельств. Показ характеров в их односторонней, одноплановой данности. Мораль-

ный критерий общественных явлений и дидактизм автора. Неизменность характеров. Сатирическое отображение действительности. Простейшие формы сюжетной организации в прозаических жанрах: сатирический очерк, анекдот, авантюрно-нравоописательный роман. Наиболее распространенной и принципиальной жанровой формой является роман воспитания или «путешествие» (имевшее ту же воспитательную функцию). Рационалистическое построение самой разнообразной структуры¹.

Как нетрудно заметить, ряд указанных характерных особенностей просветительского реализма вполне может быть отнесен к классицизму (рационалистическое построение структуры, неизменность характеров в их односторонней данности, дидактизм автора), а простейшие прозаические жанровые формы (анекдот, очерк, авантюрно-нравоописательный роман) чаще можно найти в самой ранней стадии «просветительского реализма» или у писателей «гораздо менее значимого» направления — «натурализма» (как его называет Н. Степанов), «эмпирического» реализма, по терминологии других литературоведов. Все это может показаться вполне закономерным: художественные методы, системы не находятся в изоляции друг от друга и используют предшествующие достижения, не сразу освобождаясь от всего того, что начинает тормозить дальнейшее развитие литературного процесса. В данном случае существенным оказывается другое обстоятельство. Ведь исследователи, отстаивающие наличие в русской литературе XVIII века просветительского реализма, наивысшим его достижением считают творчество А. Н. Радищева. Однако приведенная типология просветительского реализма не только не покрывает (что естественно, так как учитывает наиболее общие черты того или иного явления), но и не отмечает ряда характерных особенностей творчества Радищева (психологизм, лиризм, связь и отношение к фольклору и др.). Эта «схема» просветительского реализма в большей степени может соответствовать творчеству молодого Крылова и некоторых других писателей. Если же художественное наследие Радищева в целом ряде своих существенных компонентов выходит за границы «просветительского реализма» (прежде всего, включением завоеваний сентиментализма в области психологического анализа, развитием гражданской линии классицизма), то это литературное направление лишается необходимой для его выделения определенности.

Все это еще раз свидетельствует о переходном характере русской литературы последней трети XVIII века, когда одновременно развивались романтические и реалистические тенденции.

И. А. КРЫЛОВ (1769—1844)

Русская журнальная сатира XVIII века нашла свое достойное завершение в периодических изданиях Крылова. Девиз Кантемира — «в стихах смеюсь, а в сердце о злонравных плачу» — был со-

¹ См.: Развитие реализма в русской литературе. М., 1972, т. I, с. 67.

хранен и будущим баснописцем. Сатирик-гуманист устами персонажа своего журнала «Почта духов» Бореида объявил: «Люблю людей, несмотря на их дурачества». Жизнь и деятельность Крылова — еще одно свидетельство того, что в дворянской империи выходцы из демократических слоев оставляли в русской культуре свой неизгладимый след.

Иван Андреевич Крылов родился 2 февраля 1769 года в Москве в семье небогатого армейского офицера, получившего первый офицерский чин после тринадцатилетней солдатской службы. В 1774 году, когда отец будущего писателя вышел в отставку, семья переехала в Тверь. Здесь прошли детские и отроческие годы Крылова. Тверь того времени была в числе «областных культурных гнезд» (по определению Н. К. Пиксанова). В исследовательских работах¹ отмечается интенсивная литературно-театральная жизнь в Тверской семинарии, возможная связь маленького Крылова с семинарией, посещение им диспутов, а анализ сборников этой семинарии, особенно «Разговоров разного содержания прозою и стихами в пользу учащегося юношества, сочиненных в Тверской семинарии» (СПб., 1774) свидетельствует о том, что ее преподавателей и учеников интересовали те же вопросы, что и «большую» литературу. Встречаются в этих сборниках и заметные образцы демократической сатиры, такие, как «Разговор о суде в кукушке» — злая пародия на судопроизводство, или стихи семинарского поэта Федора Модестова:

Если хочешь ты спокойно
Жизнь свою препроводить,
Постоянно благостройно
От напасти сохранить;
То с вельможами не знайся,
Вишен с их стола не ешь,
И в карете опасайся
С ними ехать, иди пеш.
Хоть они сперва и греют
Дружески тебя лучом,
Но смотри, рассвирепеют
Неприятельским огнем.
Поднесут ти чашу яда
Чашу смертных воды,
Ты пропал бедняк за гада,
Вот последствия беды...²

Распространению литературно-культурного влияния Тверской семинарии на тверичан содействовало еще одно обстоятельство: в ее стенах одновременно обучалось примерно 600 человек. Поэтому не приходится удивляться, когда мы узнаем, что прибывший в Петербург в 1783 году Крылов привез с собой готовую или в том же году сочинил комическую оперу «Кофейницу». Позже,

¹ Привалова Е. П. О забытом сборнике Тверской семинарии. — В кн.: XVIII век. М.—Л., 1962, сб. 5, с. 407.

² Колосов В. История Тверской духовной семинарии. Тверь, 1889, с. 185—186.

став уже знаменитым баснописцем, он сказал о своей опере: «...там было кое-что забавное, и нравы эпохи верны: я списывал с натуры». Но сюжет юный драматург мог позаимствовать из «Живописца» Новикова, выступившего против «такой пожилой твари», которая честным образом кормиться не может или не хочет,—«кофегадательниц», «столь много служащих к посрамлению человеческого». Сатирическому обличению автора подверглись помещичий произвол щеголихи Новомодовой, низость и жадность ее приказчика. Чтобы помешать браку «крестьянина Новомодовой» Петра с Анютой, влюбленный в нее приказчик похищает у барыни 12 серебряных ложек, вступает в сговор с Кофейницей (гадалкой) и вместе с ней обвиняет в воровстве Петра. В конечном итоге обман разоблачается, добродетель торжествует, а порок наказан (приказчика отправят в солдаты, а ворожею в тюрьму). Однако возможный зритель не должен был забыть приказа Новомодовой (взять Петра на конюшню, бить его до тех пор, пока не отдаст ложек, а после отдать в рекруты), или ее намерения взять с крестьян «оброку за пять лет вперед», хотя «и так в прошлом месяце с них взяла за четыре года вперед»,— напоминает ей приказчик. «Экая диковинка! — восклицает помещица и добавляет.— Как возьму в ежовы руки, Так дадут хоть из-под муки».

Выбор молодым писателем для своего первого произведения жанра комической оперы вероятно не был случайным. «Соединяя обличительную направленность с легким, непринужденным веселием и живостью действия, с простотой и доступностью музыки», комическая опера «одновременно являлась увлекательным зрелищем и давала пищу для более серьезных размышлений над недостатками и пороками существующего строя»¹.

Драматургия Крылова (а им были написаны в XVIII веке две трагедии — тираноборческая «Филомела» и «Клеопатра», текст которой не сохранился, и несколько комедий и комических опер) ставила серьезные вопросы социального бытия его современников, хотя могла иметь и фарсовое оформление. Так, в пьесе «Бешеная семья» (1786) бабка Сумбура, его мать, сестра и дочь влюблены в молодого человека Поста́на, и все требуют денег на наряды. Обращаясь к Поста́ну, Сумбур говорит: «...у меня позабудете набивать свою голову пудрой, а из моих мешков выцеживать золото». (Ради Поста́на хотят нарядиться все женщины — родственницы Сумбура). Далее Сумбур поет:

Где головы пустые,
И платья золотые
В почтении всегда;
Где нужно лишь кривлянье,
Коверканье, ломанье,—
Ступай, дружок туда.
Там, скорчившись дугою,
Всех встречных обнимай...

¹ Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965, с. 248.

В этой пьесе уже намечается осмеяние «сумбурного», бессмысленного житья, «кукольности» поступков дворянского общества, которое в полной мере будет обличено в «Почте духов».

В комедиях «Сочинитель в прихожей» (1786) и «Проказники» (1787—1788) автор прибег к памфлету, создав сатиру «на лицо» (на своего литературного противника драматурга Княжнина). В первой пьесе Княжнин выведен под именем «Рифмохвата», а во второй — «Рифмокрада». Жена Княжнина — дочь Сумарокова названа в «Проказниках» Тараторой. Последней пьесой в этой серии пьес 1780-х годов были «Американцы».

Комедии и комические оперы Крылова, не уступавшие художественными достоинствами пьесам, входившим в репертуар театра того времени, не попадали на сцену скорее всего из-за разногласий драматурга с театральной дирекцией. Но они сыграли заметную роль в творческом росте писателя: в них оттачивалось мастерство диалога, создание характеров, так необходимых для будущего басенного жанра. Ведь неслучайно современники молодого Крылова полагали, что «баснь — это малая комедия».

Среди драматургического наследия Крылова выделяется его пародийная пьеса «шутно-трагедия» «Трумф» (или «Подщипа»), которую принято датировать 1798—1800 годами. Написана она была для домашнего театра (автор прекрасно понимал, что на официальной сцене при Павле I поставить ее невозможно и даже представить ее опасно) князя С. Ф. Голицына, находившегося в опале. В его селе Казацком близ Киева в качестве библиотекаря и воспитателя жил в эти годы Крылов. Однозначной оценки у дореволюционных исследователей шутно-трагедия не получила, они видели в ней или сатиру на режим Павла I, или пародию на классицистическую трагедию вообще. Однако основной авторский замысел сумел раскрыть еще декабрист Д. И. Завалишин. «Ни один революционер не придумывал никогда злее и язвительнее сатиры на правительство. Все и все были беспощадно осмеяны, начиная от главы государства до государственных учреждений и негласных советников», — писал он в своих мемуарах¹. Вот почему «Трумф» пользовался большим успехом и много позже времени своего создания. Ставилась эта пьеса в 1924 году в Ленинграде, а в 1944 году Петрозаводский театр показал монтаж из «Трумфа».

В новейшем исследовании русской драматургии XVIII века П. Н. Берков отметил, что «для своего замысла Крылов нашел изумительно удачную форму — сочетание принципов народного театра, народных игрищ с формой классической трагедии». Далее ученый подчеркнул антимонархическую направленность пьесы: «...русская прогрессивная мысль, опираясь на традиции народного театра, на осмеивающие царей «кумедии», показала здесь, что она не приемлет вообще монархии, ни в виде допетровских московских царей — Вакул, ни в виде немецко-петербургских принцев — Трумфов»². Колоритная шутовская фигура сказочного царя

¹ Завалишин Д. И. Записки. СПб., 1894, т. 1, с. 181.

² Берков П. Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977, с. 364.

Вакулы должна была бы только потешать зрителя. Ведь самая большая для него беда, какой «не видывал» он «сроду» — это поломка пажом его «кубаря», которым он «с ребячества до ныне забавлялся». Однако Крылов убедительно вскрывает антинародную сущность царской власти. Так, на вопрос Подщицы (дочери Вакулы):

Какое ж новое нас горе одолело?
Не хлеба ль недород?

Царь Вакула отвечает:

А мне, слышь, что за дело?
Я разве даром царь? — Слышь, лежа на печи,
Я и в голодный год есть буду калачи.

Краткие, но броские характеристики членов царского совета (когда один из них оказался слепым, другой — немым, а третий «за старостью» едва дышал) также служили компрометации царского государственного аппарата. Правда, как с едкой иронией сообщает драматург, члены совета не переоценивают своих умственных возможностей: по их единодушному мнению, голова цыганки, «котора на мосту живет, И знает наизусть, что будет за сто лет», «всех вместе их голов Умнее во сто раз, а, может быть, и боле».

Еще резче, в тоне беспощадного сарказма, осмеивается фигура Трумфа, «в которой воплощен антинациональный солдафонский «гатчинский» дух»¹. В связи с характеристикой Трумфа отмечалась связь этой пьесы Крылова с его баснями. В частности очень сходна «похвала» цыганки Трумфу с похвалой Лисицы Вороне:

Ну где есть личико другое так беленько,
Где губки толще есть, где гуще есть усы,
И у кого коса длинней твоей косы?
Где есть такой носок, глазок, роток, бородка
И журавлиная степенная походка?
Ну, есть ли девушка иль мужняя жена,
Чтоб, на тебя взглянув, не ахнула она?

Остроумно и порою зло осуществляется и второй план шуто-трагедии — пародирование жанра классицистической трагедии. В качестве традиционного образа положительного героя и «любовника» Крылов выводит сюсюкающего «бедного князя Слюняя». «Как режью в животе, он мучится любовью», а бесстрашие его таково, что после встречи со своим соперником он должен был в своем туалете «кое-сто пееменить». Также подвергается травестированию борьба чувства с долгом, «общественного» начала с «личным». В трагедиях, как правило, общественное в конечном итоге торжествовало над личным. В шуто-трагедии происходит все наоборот. Подщица не собирается для спасения государства пожертвовать своей «любовью» к Слюняю и отказывается выйти замуж за Трумфа. На уговоры Чернявки:

¹ Фомичев С. А. Драматургия Крылова начала XIX века. — В кн.: Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. Л., 1975, с. 136.

Но если спасть должна ты царство и отца,
Княжна! поступком сим ты все пленишь сердца,
И скажет всяк, что ты героев всех не ниже! —

Подщица отвечает:

Да! да — рассказывай ... рубашка к телу ближе!

Не меньшего внимания заслуживает сатирическая проза Крылова, его журнальная деятельность. После блестящих успехов русской журналистики (прежде всего журналов Новикова) 1769–1774 годов наступил определенный спад в журнальной сатире. Нельзя сказать, что она совсем исчезла из журналов, но острота ее явно убавилась. Об этом говорят даже названия «сатирических», а по сути «забавных» юмористических журналов — «Что-нибудь» (1780), «Рассказчик забавных басен» (1781), «От всего по маленьку» и т. п. Возрождение сатиры новиковского типа должно было произойти в журналах Фонвизина. Но запрещение Екатериной II их публикации существенно уменьшило их воздействие на широкого читателя. Однако их роль в подготовке журнальных выступлений Крылова непременно должна учитываться. Крылов сатирик поставил себе задачей продолжить в русской журналистике и тем самым русской литературе в целом обличительную линию Новикова — Фонвизина. Само же обличение русского общества повелось Крыловым с более демократических позиций, чем его предшественниками.

Свой первый журнал «Почта духов» (напоминает заглавие журнала Эмина 1769 года «Адская почта») Крылов издавал в течение первых восьми месяцев 1789 года. Полное название журнала «Почта духов, ежемесячное издание, или Ученая, Нравственная и Критическая переписка Арабского Философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами». По поводу этого журнала еще до недавнего времени шли оживленные споры о том, был ли Крылов только их издателем или и автором какой-то части, кто кроме него принимал участие в создании этих писем (указывалось на возможное участие Радищева), или все письма принадлежат их издателю. В настоящее время установлено¹, что из 48 писем журнала 23 представляют перевод из романов маркиза д'Аржана «Кабалистические письма, или Философская, историческая и критическая переписка двух кабалистов духов стихий и господина Астарота» (19 писем) и «Еврейские письма, или Философская, историческая и критическая переписка одного еврея, путешествующего по странам Европы, с его корреспондентами, живущими в различных местах» (4 письма). Эти уточнения в отношении авторства не могут поколебать «идеологического» уровня журнала качественно, но количественное выражение этого уровня будет несколько скромнее. Кроме того, расширится традиция, которой следовал Крылов. В нее придется

¹ Разумовская М. В. «Почта духов» И. А. Крылова и романы маркиза д'Аржана. — Русская литература, Л., 1978, № 1, с. 103.

включить и «склонение на наши нравы» иностранного подлинника, культивировавшееся драматургом В. И. Лукиным: подобно ему, Крылов во всех переводных письмах, кроме сокращений, заменил все иностранные имена и географические названия на русские. Тем не менее следует отметить большое мастерство сатирика, сумевшего органично соединить переводные материалы с оригинальными, а также умело поделившего различные функции между корреспондентами Маликульмулька. Подземные духи (гномы) Зор, Буристон, Вестодав, один водяной дух Бореид и не являющийся духом Астарот дают в своих письмах, выражаясь современным языком, конкретную информацию для размышления об аномалиях и пороках в среде дворян, плутов-купцов, судейского сословия, о петиметрах и вертопрашках, о мотах и картежниках и т. п., а сильфы Дальновид, Световид и Выспрепар в своих комментариях дают философские обобщения. Сатирическое осмеяние социальных пороков и государственного «нестроения» Крылов ведет с открыто демократических позиций. Так, в одном из писем сильф Дальновид, выражая взгляды Крылова, писал: «Я почитаю в людях одну только мудрость и добродетель, и под какими бы видами оные мне не представлялись, я всегда равное имею к ним уважение. Мещанин, добродетельный и честный крестьянин, преисполненные добросердечием, для меня во сто раз драгоценнее дворянина, счисляющего в своем роде до 30 дворянских колен, но не имеющего никаких достоинств, кроме того счастья, что родился от благородных родителей, которые так же, может быть не более его принесли пользы своему отечеству, как только умножали число бесплодных ветвей своего родословного дерева». Поэтому закономерны и защита народа, и обличения его врагов на страницах «Почты духов». Вспомним, какое негодование вызвал у Кантемира и читателя злонравный щеголь Евгений из II сатиры за то, что «вздел» на себя «деревню целую». Каково же должно было быть отношение Крылова к Промоту! Чтобы понравиться своей любовнице, он разряжен уже ценою многих деревень и сел: «Познай, бесчеловечная,— продолжал он с трагическим восклицанием, показывая ей (своей любовнице Неотказе.— В. Ф.) правую руку, усеянную перстнями,— познай, что на этих пальцах сидит мое село Остатково; на ногах ношу я две деревни, Безжитову и Грабленную; в этих дорогих часах ты видишь любимое мое село Частодавано; карета моя и четверня лошадей напоминают мне прекрасную мою мызу Пустышку...» Вместе с помещиками грабят и разоряют крестьянина, народ са трапы государя: «Тщетно бедные подданные стараются скрыть малые остатки своего стяжания от жадности корыстолюбивого государя: определяемые от него надзиратели, сборщики и поставщики пробегают беспрестанно города и селения, и *сии ненасытные пьявицы* (курсив мой.— В. Ф.) высасывают кровь у бедного народа даже до последней капли».

В «Почте духов» осмеиваются все сословия и прослойки, не только приносящие вред обществу, но и не дающие ему пользы.

Серьезные требования предъявляются к искусству, литературе, особенно к сатире, которая должна стать одним из эффективнейших средств общественного воспитания.

Позитивная программа Крылова пока еще остается в рамках «просвещенного абсолютизма». Однако проводимое им на многих страницах журнала противопоставление реального и идеального государя¹ превращается в едкую сатиру на Екатерину II. В письме XLV от сеньора Выспрепара волшебнику Маликульмульку дана впечатляющая картина, близкая к главе «Спасская полость» из «Путешествия...» Радищева. События происходят в столице великого Могола (в Индии). Юный правитель, только что взошедший на престол после смерти отца, был окружен «гнусным ласкательством» со стороны вельмож и стихотворцев, которые «выводили род его от богов». Просьбы вельмож доходных мест сопровождались безграничной лестью. В хоре вымогателей раздавалось: «Высокомошный государь!», «Блистательное величество!», «Ваше благоуханное величество!», «Ваше непостижимое величество!», «О государь, в пять раз наипремудрейший!». Молодому властителю внушают, что «неотменно нужно, чтоб в государстве твоём были чины посредственные и чтоб не тот сам держал твоё стремление, которому должно его держать, и чтобы твой хлеб проходил или по крайней мере, почитался проходящим между рук семидесяти пяти чиновных, прежде нежели достигнет до божественных ушей твоих...»

Что же нужно делать монарху, «дабы сделаться похвалы достойным»? Советоваться с мудрецами, «суровыми и задумчивыми», «мисантропами», которые «не опасаясь злобы и ненависти своих сограждан, с презрением и смело осуждают все то, что видят в них худова».

Разнообразные сатирические приемы в «Почте духов». Говорящая фамилия откупщика Скотонрава, уподобление щеголя кривляющей обезьяне связаны с приемом «зоологизации». Гротеск, пародия, гипербола, простодушный рассказ гномов, разоблачение «кукольности» («никто не делает ничего по своей воле, но все как будто на пружинах») персонажей — вот далеко не полный перечень художественных средств, использованных в журнале.

В феврале 1792 года цензура разрешила печатать первый номер журнала «Зритель». Его издателями и главными участниками вместе с Крыловым были П. А. Плавильщиков и А. И. Клушин. В этом журнале были опубликованы замечательные антимонархические («Каиб») и антикрепостнические («Похвальная речь папаше моему дедушке») произведения Крылова.

«Необыкновенная меткая и злая» (Белинский) сатира, «Каиб» был создан писателем в жанре «восточной повести», получившее широкое распространение в европейской литературе после «Персидских писем» Монтескье. Таким образом повесть Крылова впи-

¹ См.: Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.—Л. 1952, с. 441 и сл.

сывается в европейский литературный контекст. Отнесение действия на восток служило своеобразным (в конечном итоге весьма прозрачным) прикрытием резкой критики правления Екатерины II. В этой повести отчетливо проявила себя эволюция политических взглядов писателя. Крылов уже не верит в возможность существования «просвещенной» монархии. Ведь Каиб сохраняет только внешние аксессуары «просвещенного» монарха, оставаясь типичным неограниченным деспотом. Злой издевкой звучит в повести утверждение автора о том, что «Каиб ничего не начинал без согласия своего дивана (совета.— В. Ф.)», потому что хотя калиф и согласен был выслушать возражения любого члена совета, но с непременным условием: «в сию ж минуту получит он пятьсот ударов воловьей жилою по пятам, а после мы рассмотрим его голос». По этой причине «иногда терпел он визирей с крепкою головою, но не мог терпеть тех, у коих крепки были подошвы». С большой находчивостью описывает Крылов членов дивана. «Первый был Дурсан, человек больших достоинств; главное из них было то, что борода его доставала до колен и важностию походила на бунчук». Далее следовал Ослашид «из потомков Магомета», владелец «белой чалмы», что «давало ему право на большие степени и почести». Третьим оказался Грабилей. Он был сын «чеботаря» (сапожника), который обувал народ с большим успехом. Грабилей же «искал способов, как со временем разувать тот народ». При определенных индивидуальных качествах все визири «были охотники спускать змей, и не менее любили арапские сказки».

В этой повести Крылов выступил также с резкими нападками на классицистическую и сентиментальную эстетику, извращавшую истинное положение вещей в действительности. Так, калиф в своем путешествии встречается с поэтом-одописцем, который воспел в оде недавно им повешенного за взятки визири. В этой оде добродетели казненного «были воспеты с таким восторгом, что калиф зачал уже опасаться, не святого ли он повесил», и успокоился только тогда, когда поэт объяснил ему, что поэты-одописцы вначале дают своему «воображению волю в похвалах с тем только условием, чтоб после всякое имя вставить можно было».

Начитавшийся сентиментальных идиллий, Каиб «часто говорил: «если б я не был калифом, то бы хотел быть пастушком». Вскоре ему выпал случай повстречаться с пастухом — «увидел он на берегу речки запачканное творение, загорелое от солнца, заматанное грязью», он «размачивал в ручейке черствую корку хлеба, чтобы легче было ее разжевать». Его любезная пастушка уехала в город, продать воз дров и последнюю курицу, чтобы купить одежду и не замерзнуть зимою «от холодных утренников». На вопрос Каиба, завидна ли их жизнь, пастух ответил: «О, кто охотник умирать с голоду и мерзнуть от стужи, тот может лопнуть от зависти, глядя на нас».

В жанре пародийного панегирика в «Похвальной речи в память моему дедушке» Крылов разоблачал яростного помещного кре-

постника Звениголова, с детства приученного к тому, что «собак не слуга», она может укусить, а над крепостными можно издаться безнаказанно. Моривши голодом своих крестьян, Звениголов устраивал такие «великолепные пиры», что даже «искуснейшие» из его гостей «не постигали, что еще он мог содрать с своих крестьян». В конечном счете промотавший свое наследство Звениголов окончательно разоряет своих крестьян (начав войну с зайцами, он «вырубил и продал свои леса, а крестьян привел в такое состояние, что им нечем было засеивать поля»).

Свою журнальную деятельность Крылов закончил издание «Санкт-Петербургского Меркурия» (1793).

Прощаясь со своими читателями, издатели журнала (Крылов и Клушин) писали: «Слабо то сочинение, которое в самом себе не заключает своего оправдания». Писательская и издательская деятельность будущего знаменитого баснописца полностью оправдана: в его произведениях XVIII века готовился к своему торжеству реализм, созревала демократическая эстетика.

Н. М. КАРАМЗИН (1766—1826)

Творчество Карамзина носило прежде всего новаторский характер. Он пролагал новые пути в области трактовки характеров, тематики, стилистических средств и в особенности в области прозаических жанров.

Николай Михайлович Карамзин родился 1 декабря (по старому стилю) 1766 года в семье симбирского дворянина. Детство его прошло в деревне, на берегу величавой реки Волги — «священной в мире», так называл ее позже поэт в одном из своих стихотворений. Там, у сельского дьячка, Карамзин овладел основами грамоты. Затем, после недолгого пребывания в симбирском пансионе, Карамзин был определен в пансион Шадена, профессор Московского университета. В этом частном учебном заведении Карамзин получил достаточно широкое образование гуманитарного профиля, близкое к университетскому. Здесь же начали закладываться и основы мировоззрения будущего писателя. На занятиях в пансионе большое место занимали вопросы морали, нравственного воспитания. Вопросы же социально-политического характера освещались Шадемом в духе монархизма и сословной ограниченности. Своим питомцам Шаден внушал, что «из всех политических тел монархия преимущественно способна к приобретению, утверждению, возвышению славы», а дворянство — выше всех других сословий. Правда, вместе с этим в государстве утверждалась необходимость «твердых, постоянных, строго исполняемых законов», а от дворянина требовалось «жертвовать всем общей пользе» и подчинять страсти «нравственному чувству, озаренному разумом».

Окончив пансион, Карамзин в 1783 году вынужден был поступить на военную службу, которая его нисколько не привлекала. Юноша уже почувствовал тягу к литературному труду. Вскоре

в связи со смертью отца, Карамзину удалось выйти в отставку. После армии он возвратился в Симбирск и повел рассеянный образ жизни. Однако жизнь Карамзина резко изменилась после встречи с И. П. Тургеневым, видным масоном (пути масонов и Карамзина позднее разошлись), находившимся в близких отношениях с одним из выдающихся русских просветителей — Н. И. Новиковым.

И. П. Тургенев привез Карамзина в Москву. Годы (1785—1789), проведенные Карамзиным в кружке Новикова, оказали серьезное влияние на дальнейшее формирование взглядов начинающего писателя. Особенно подружился Карамзин с молодым литератором А. А. Петровым, совместно с которым по поручению Новикова редактировал с 1787 по 1789 год первый в России детский журнал «Детское чтение для сердца и разума». Эта работа принесла Карамзину большую пользу: детская аудитория требовала простого и доходчивого языка, и Карамзин должен был отказаться и от усложненных, перегруженных синтаксических конструкций и от «высоких» лексических средств. Возможно, что уже в это время стали закладываться основы будущей стилистической реформы писателя.

Эстетические и мировоззренческие взгляды Карамзина формировались под воздействием двух полярных «систем» — масонства и просветительства. Это оставило заметный след в творчестве писателя.

Стремление масонов к самопознанию, их интерес к внутренней жизни человека оказали большое влияние на молодого писателя. Эти взгляды масонской эстетики отчетливо сформулированы А. М. Кутузовым в письме к А. А. Плещееву: «Не наружность жителей, не кафтаны и рединготы их, не дома, в которых они живут, не язык, которым они говорят, не горы, не море, не восходящее или заходящее солнце суть предмет нашего внимания, но человек и его свойства. Все жизненные вещи могут также быть употреблены, но не иначе, как токмо пособствия и средства»¹.

Человек и его свойства, иными словами, личность с переживаниями ее «души» и «сердца», станут неотъемлемой частью творчества Карамзина, а нередко и структурообразующим началом его поэтических произведений. Прямое воздействие масонско-кутузовской эстетики на Карамзина отмечается и в одной из его программных статей «Что нужно автору?» (1793), где утверждалось, что каждый писатель «пишет портрет души и сердца своего»² (ср. в письме А. М. Кутузова Н. М. Карамзину от 7/16 мая 1791 года: «Говорят, что сочинения суть изображения внутреннего нашего состояния...»³). «Отношение к свободе, к революции у Карамзина — при всем его сочувствии буржуазно-демократическому строю — складывалось под влиянием масонства», — отмечает

¹ Русский исторический журнал, 1917, кн. 1—2, с. 134.

² Аглая, 1794, ч. I, с. 29.

³ Русский исторический журнал, 1917, кн. 1—2, с. 138.

академик В. В. Виноградов и продолжает: «Это отношение находит себе прекрасную параллель в таких заявлениях А. М. Кутузова (в письме к И. В. Лопухину): «Признаюсь, я люблю волю; сердце мое трепещет при слове сем; но при всем том уверен, что истинная воля состоит в повиновении законам, а не в нарушении оных, и что неимущие чистого понятия о воле неудобны наслаждаться сим сокровищем»¹. Сравни с высказываниями Карамзина: «Я в душе республиканец, и таким умру» или «Не требую ни конституции, ни представителей, но по чувства останусь республиканцем, и притом верным подданным царя русского: вот противоречие, не только мнимое!»

Характерно, что именно Кутузов смог предсказать «эволюцию Карамзина. Почувствовав в издании Карамзиным «Московского журнала» прямое отступничество от этико-политических идеалов розенкрейцеров, Кутузов был даже склонен предположить (письмо А. И. Плещеевой от 4/15 марта 1791 года), что, может быть и «в нем (Карамзине — В. Ф.) произошла французская революция»², однако вскоре (в письме от 7/18 мая 1791 года к тому же адресату) надеялся, что «леты и опыты прохладят некогда его воображение, и он будет смотреть на все иными глазами»³. Это ожидание оправдалось. В 1794 году в «Послании к Дмитриеву Карамзин признавался:

И я мечтами обольщался —
Любил с горячностью людей,
Как нежных братий и друзей;
Желал добра им всей душою;
Готов был кровию моею
Пожертвовать для счастья их
И в самых горестях своих
Надеждой сладкой веселился.
Небесполезно жить для них...
Но время, опыт разрушают
Воздушный замок юных лет;
Красы волшебства исчезают...
Теперь иной я вижу свет,—
И вижу ясно, что с Платоном
Республик нам не учредить,
С Питтаксом, Фалесом, Зеноном
Сердец жестоких не смягчить.

В масонских же кругах молодой Карамзин был ориентирован на английскую и немецкую эпическую поэзию, которую А. М. Кутузов «склонен был истолковать как религиозно-моралистически аллегорично»⁴.

В первом программном стихотворении Карамзина «Поэзия» проявился явный интерес автора к поэтам сентиментального предромантического направления и, что особенно существенно

¹ Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961, с. 26

² Барсков Я. Л. Переписка московских масонов XVIII в. СПб., 1915, с. 1

³ Русский исторический журнал, 1917, кн. 1—2, с. 137.

⁴ Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина. — В кн.: Карамзин Н. М. Полное собр. стихотворений. М.—Л., 1966, с. 24.

восторженно оценивался Шекспир при демонстративном замалчивании поэтов и писателей — классицистов. Характерна и трактовка Оссiana в сентиментальном духе:

...так песня Оссiana,
Нежнейшую тоску вливая в томный дух,
Настраивает нас к печальным
представленьям;
Но скорбь сия мила и сладостна душе,—

и поиск в шекспировском творчестве «священной меланхолии», соединенной с «бессмертным умом», с «ключом ко всем великим тайнам рока»:

Шекспир, Натуры друг! Кто лучше твоего
Познал сердца людей? Чья кисть с таким искусством
Живописала их? Во глубине души
Нашел ты ключ ко всем великим тайнам рока
И светом своего бессмертного ума,
Как солнцем, озарил пути ночные в жизни!
«Все башни, кони верх скрывается от глаз
В тумане облаков; огромные чертоги
И всякий гордый храм исчезнут, как мечта,—
В течение веков и места их не сыщем»,—
Но ты, великий муж, пребудешь незабвен!

Более глубокое толкование творчества великого английского драматурга дано Карамзиным в 1787 году в предисловии к переводу «Юлия Цезаря». Опираясь во многом на понимание Шекспира Лессингом и Гердером, Карамзин приближается к оценке Шекспира романтиками. Автора привлекает в Шекспире прежде всего отсутствие избирательности в объекте творчества, столь характерное для писателей-классицистов. Шекспир у Карамзина «обнимал взором своим и солнце, и атомы. С равным искусством изображал он и героя, и шута, умного и безумца, Брута и башмачника. Драмы его, подобно неизмеримому театру Натуры, исполнены много различия; все же вместе составляют совершенное целое, не требующее исправления от нынешних театральных писателей». Столь же недвусмысленно противопоставлен Шекспир классицистам и в его умении проникать в «человеческое естество», знать «все тончайшие пружины человека, сокровеннейшие его побуждения», выявить «отличительность каждой страсти, каждого темперамента, каждого рода жизни. Каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорит у него собственным языком. Для каждой мысли находит он образ, для каждого ощущения выражение, для каждого движения души наилучший оборот». Но особенно ярко новая эстетика с ее неприятным догматическим правилам, с ее требованием ничем не мешать свободному полету воображения гения отразилась в следующих словах Карамзина: «Не хотел он соблюдать так называемых единств, которых нынешние наши драматургические авторы так крепко придерживаются. Не хотел он полагать тесных пределов воображению своему. Дух его парил яко орел и не мог парения своего измерять той мерой, которой измеряют свой воробыи». Определив

эстетику как «науку вкуса», Карамзин все же может воскликнуть: «Нет, нет! Никогда не буду украшать природы. Дикость для меня священна: она возвеличивает дух мой». Но вместе с тем писатель чаще корректировал свое творчество «просвещенным» вкусом, который, по Баттё, «выбирает из прекраснейших частей природы для составления всего превосходного, которое было бы совершеннее самой природы, не переставая однако ж быть натуральным»¹. Отсюда и утверждения Карамзина: «Копия бывает иногда лучше оригинала» или:

И часто прелесть в подражание
Милее, чем в природе, нам...

Поэтому неудивительно, что, продолжая считать Шекспира «за откровения человеческого сердца» великим писателем, Карамзин называет «уродствами» появление в его пьесах «мясников, башмачников, портных, чудовищ и духов».

Однако «изящный» вкус (игравший роль тоже ограничительных «правил») не стал препятствием на пути нарастающей потребности в русской литературе «чувствительного» изображения действительности: на его долю пришлось роль фильтра, через который не могли проникать в ткань художественных произведений ни «надутое описание ужасных сцен Натуры», ни «низкие идеи». В масонских же кругах, где начинали формироваться взгляды молодого Карамзина, разделялся «коренной догмат сентиментализма: все люди морально равны»², связанный с увлечением Руссо³. Большая роль Руссо в подготовке романтизма в европейском искусстве неоднократно отмечалась исследователями. Но на русской дворянской почве руссоизм питал преимущественно сентиментальное направление (если не включать сентиментализм в предромантизм в качестве одного из его течений). Это связано с тем, что русские сентименталисты опирались прежде всего на одну из основных идей Руссо, которую Клод Леви-Стросс определил следующим образом. «Я есть другой» и «Другой есть я» основывается на вере в то, что люди, свободные от выдуманных различий, равны между собой: «От природы люди не короли, не вельможи, не куртизаны, не богачи; все рождаются нагими и бедными... Почему короли безжалостны к своим подданным? Потому что не считают себя людьми»⁴. Представление же об исключительности своего «я», обличительный и отрицающий пафос Руссо, стремление и умение передавать им чувства в повышенно-экспрессивном тоне оказались нехарактерными для русской сентиментальной ли-

¹ Начальные правила словесности аббата Баттё. Рассуждение I.— В кн.: *Изящные искусства*. М., 1806, с. 13—14.

² *Пумпянский Л. В.* Сентиментализм.— В кн.: *История русской литературы*. М.—Л., 1947, т. IV, ч. 2, с. 436.

³ См.: *Вернадский Г. В.* Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг., 1917, с. 116—117.

⁴ *Лотман Ю. М.* Руссо и русская культура XVIII века.— В сб.: *Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы*. Л., 1967, с. 211.

тературы. В этом плане весьма показательно отношение Карамзина к Руссо. При многочисленных признаниях в своей любви к нему, при предпочтении «Исповеди» Руссо «всем систематическим психологиям в свете» Карамзин периода «Писем русского путешественника» пока еще не примет «романического» стиля «Новой Элоизы» («в сем романе много неестественного, много увеличенного — одним словом, много романического»). Отметив, что «однако же на французском языке никто не описывал любви такими яркими, живыми красками, какими она в Элоизе описана — в Элоизе, без которой не существовал бы и немецкий Вертер», Карамзин найдет в романе Гете «более натуры». Все же сентиментализм в «чистом» виде в творчестве Карамзина окажется и неустойчивым, и непродолжительным. В своей поэзии он во многом подготавливал романтическое видение мира и жанровые новообразования. Элегический тон многих его стихотворений, «поэтизация красоты интеллектуального страдания предсказывает пафос поэзии Жуковского» (Л. И. Кулакова). Многие поэты-романтики согласились бы подписаться под его признанием в письме к И. И. Дмитриеву: «Поэт имеет две жизни, два мира; если ему скучно и неприятно в существенном, он уходит в страну воображения и живет там по своему вкусу и сердцу».

Публично эти взгляды Карамзин сформулировал в стихотворении «К бедному поэту» (1796):

Мой друг! существенность бедна:
Играй в душе своей мечтами,
Иначе будет жизнь скучна.

Нужно уйти в мир вымыслов и фантазии: ведь в этом и состоит задача искусства:

Кто может вымышлять приятно,
Стихами, прозой, — в добрый час!
Лишь только б было вероятно.
Что есть поэт? искусный лжец:
Ему и слава и венец.

Вернувшись из заграничного путешествия, Карамзин стал издавать ежемесячный «Московский журнал» (1791—1792).

В нем он поместил свои произведения — «Письма русского путешественника», повести и стихотворения, написанные в этот период. В 90-е годы, после закрытия журнала, писатель издает несколько альманахов, сборник стихотворений, печатает отдельной книгой «Письма русского путешественника». В начале нового столетия он возобновляет журнальную деятельность и на страницах «Вестника Европы» (1802—1803) знакомит русскую публику не только с произведениями художественной литературы, но и с публицистическими и критическими материалами.

В 1803 году Н. М. Карамзин начинает многотомный труд по истории России и получает звание историографа. Первые восемь томов вышли в 1818 году, вызвав огромный интерес у читателей. «Все, даже светские женщины, бросились читать историю своего

отечества, дотоле им неизвестную. Она была для них новым открытием. Древняя Россия казалась найдена Карамзиным, как Америка Колумбом. Несколько времени ни о чем другом не говорили», — писал А. С. Пушкин.

Смерть прервала в 1826 году работу писателя над XII томом, где он излагал события Смутного времени, доведя повествование до 1611 года.

Свой творческий путь Н. М. Карамзин начал как переводчик, причем сам отбор зарубежных произведений для перевода уже свидетельствует о его вкусах и складывающихся эстетических принципах. Так, в идиллии Геснера «Деревянная нога», переведенной Карамзиным в 1783 году, рассказывалось о трогательной встрече молодого пастуха со старым безногим солдатом, спасшим во время боя отца этого юноши. За переводом идиллии Геснера последовали переводы поэмы Галлера «О происхождении зла» (1786), трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» (1787), драмы Лессинга «Эмилия Галотти» (1788). На страницах «Детского чтения» печатаются переведенные Н. М. Карамзиным поэма Томсона «Времена года», отрывки из трактата Бонне «Созерцание природы», драма Вейса «Аркадский памятник», сентиментальные рассказы французской писательницы Жанлис.

Здесь же в 1789 году было опубликовано и первое сентиментальное произведение самого Карамзина «Русская истинная повесть: Евгений и Юлия». В слащаво-чувствительных тонах здесь описывается счастливая жизнь госпожи Л. и ее воспитанницы Юлии, которые, «пробуждаясь вместе с природой», пользовались «приятностями утра», «питались амброзиическими испарениями цветов», а «пасмурной осенью» и «свирепой зимой» читали «творения истинных философов». Взаимная любовь Юлии и Евгения, сына госпожи Л., должна увенчаться свадьбой, но Евгений, заболев горячкой, умирает. «Так сокрылся из мира нашего любезный юноша. Прости, цвет добродетели и невинности! Прах твой покоится в объятиях общей матери нашей; но дух, составлявший истинное существо твое, плавает в бесчисленных радостях вечности, ожидая любезной, с которой не мог он здесь соединиться вечным союзом. Прости» — таким печальным аккордом заканчивает Карамзин свою повесть, предвосхитившую «Бедную Лизу».

«Письма русского путешественника» — произведение, явившееся результатом поездки Карамзина в ряд стран Западной Европы, — сразу же поставили его в ряд крупнейших русских писателей. Они печатались частями в 1791—1792 годах на страницах «Московского журнала», в 1797 году вышли отдельным изданием, а в 1799 году были переведены на немецкий язык.

«Письма русского путешественника» по своему жанру примыкают к популярной у сентименталистов литературе путешествий. Как установил В. В. Сиповский¹, это была литературная обработ-

¹ См.: Сиповский В. В. Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника», СПб., 1899.

ка дневниковых записей, которые вел писатель во время своих странствий, а не подлинные письма к друзьям, посылаемые из-за границы. «Позднее, при обработке текста для печати, Карамзин справлялся с литературными пособиями и уточнял свои впечатления по описаниям других путешественников, дополняя их историческими анекдотами и сведениями, почерпнутыми из различных книг, ссылки на которые рассыпаны в тексте. О прямых заимствованиях из источников говорить не приходится. Карамзин везде был оригинален и уточнял лишь отдельные детали, всегда на первом плане имея свое личное, авторское отношение к вещам и событиям»¹.

«Письма русского путешественника» — многотемное и многоплановое произведение, в котором нашли отражение общественно-политическая жизнь Европы, эстетические взгляды автора, впечатления от встреч со знаменитыми деятелями, простыми обывателями, в нем есть описания природы, рассуждения на морально-философские темы, анализ особенностей национального характера немцев, швейцарцев, французов, англичан.

Продолжая традицию «путешествий», издавна известных на Руси, а на Западе представленных в творчестве Делорма, Мерсье, Морица и, в особенности, сентименталиста Стерна, Карамзин для себя избирает жанр дружеских посланий. Это была та свободная форма, которая позволяла говорить обо всем, что встречалось на пути писателя, и давала возможность в полной мере раскрыть личность автора.

Карамзин искусно создает иллюзию подлинных писем с помощью различных приемов. В их числе: прямое обращение к друзьям, которые, однако, нигде не называются по имени; беспокойство по поводу их молчания; радость, когда приходят долгожданные ответы. Невидимый адресат такое же действующее лицо писем, как и сам автор, и о вкусах и взглядах первого можно судить не в меньшей степени, чем о жизненных и эстетических принципах второго.

В центре того огромного мира, который раскрывается на страницах писем, сам автор — молодой, образованный, чувствительный человек, добропорядочный член русского дворянского общества, которое он достойно представляет за границей. Иллюзии достоверности при этом способствуют и сведения, сообщаемые путешественником о самом себе: он точно указывает свой возраст, почти расшифровывает фамилию, именую себя «К.».

Большое место в произведении занимает внутренний мир героя, его чувства и переживания. Писатель, завершая книгу, называет ее «зеркалом души» своей. «Оно через 20 лет, — пишет он, — будет для меня еще приятно — пусть для меня одного! Загляну и увижу, каков я был, как думал и мечтал: а что человеку... занимательнее самого себя?» Грусть при расставании с друзьями,

¹ Западков А. В. Н. М. Карамзин. — В кн.: Русская проза XVIII века. М.—Л., 1950, т. 2, с. 229.

восторг от созерцания прекрасных произведений искусства, умиление при встрече с человеческой добротой, беспричинная тоска — вот далеко не все те настроения, которые одолевают автора-путешественника.

Изображение психологии путешественника (что мотивировано спецификой эпистолярного жанра) сделано в подчеркнуто сентиментальной манере. Типично в этом отношении начало произведения: «Расстался я с вами, милые, расстался! Сердце мое привязано к вам всеми нежнейшими своими чувствами, а я беспрестанно от вас удаляюсь и буду удаляться! О сердце, сердце! Кто знает, что ты хочешь?»

Но, стремясь показать зеркало своей души, Карамзин отнюдь не ограничивается только этой задачей. Не менее важно для него изображение жизни во всей ее полноте и правде, как эту правду понимает писатель. Интересно припоминание путешественника о давнишнем замысле написать роман: его действие происходит в тех местах, по которым писатель проезжает сейчас. Вымышленный сюжет давал тогда возможность придумывать то, чего не было на самом деле,— настоящая жизнь права на ложь не дает, и теперь художник обязан описать все так, как было на самом деле: «В романе писал я, что вечер был самый ненастный; что дождь не оставил на мне сухой нитки и что в корчме надлежало мне сушиться перед камином; а на деле вечер выдался самый тихий и ясный». Так романтические красоты были вынуждены уступить место правде факта.

Насыщенность произведения географическими, этнографическими, историко-культурными сведениями, делающими «Письма» для русского читателя своеобразной энциклопедией знаний о Западной Европе, стремление Карамзина к точности, скрупулезности в описании конкретных фактов и явлений позволяють согласиться с писателем, что и вторую задачу он в значительной степени выполнил. Карамзин описывает города, знакомит своих соотечественников с известными деятелями европейской культуры: Виландом, Гердером, Кантом, Лафатером и др.

Русский интеллигент конца XVIII века по «Письмам» Карамзина мог судить о театральной жизни Европы: о модных драматургах, знаменитых актерах, об особенностях театральных постановок.

Вполне естественно включаются в повествование выдаваемые за быть романтические новеллы, несмотря на сомнительное правдоподобие некоторых из них (например, об идиллическом «тройственном союзе» графа Глейхена, его жены и любовницы).

В «Письмах русского путешественника» Карамзин не просто информатор и наблюдатель, факты и явления не знакомой для него действительности он объясняет, комментирует, анализирует. Это та грань, которая соединяет внешний мир и внутреннее «я» писателя, способного не только произносить чувствительные тирады, но и давать трезвые, рационалистические оценки.

Главный предмет суждений и размышлений писателя — общественно-политическая жизнь и искусство.

Подчеркивая позже независимость своих политических взглядов, Карамзин писал в 1803 году: «Злой роялист не лучше злого якобинца. На свете есть только одна хорошая партия: друзей человечества и добра». Эта точка зрения в какой-то мере уже присуща и автору «Писем русского путешественника», который, проезжая по странам с разным политическим устройством, в равной степени приемлет французский абсолютизм, английскую конституционную монархию с господством торговой буржуазии, союз швейцарских республик.

Писатель утверждает, что «всякое гражданское общество, веками утвержденное, есть святыня для добрых граждан, и в самом несовершеннейшем из них надобно удивляться чудесной гармонии, благоустройству, порядку... Всякие же насильственные потрясения губительны, и каждый бунтовщик готовит себе эшафот». Поэтому он не приемлет французской революции, оказавшись ее свидетелем в Париже. Восставшие для него — «дерзки, как хищные волки», «народ есть острое железо, которым играть опасно, а революция — отверстый гроб для добродетели и — самого злодейства». (Правда, эта оценка революционных событий включена Карамзиным в последующие издания «Писем русского путешественника».)

И тем не менее некоторые детали, с помощью которых характеризуется европейский опыт, убеждают, что писатель далеко не так слеп был в политическом отношении, как могло бы показаться на первый взгляд. Несмотря на заявления о всеобщем довольстве и благополучии, он не может умолчать о резких социальных контрастах, которые существуют на Западе. Во Франции на каждом шагу обнаруживается «оскорбительное смещение богатства с нищетою», «роскоши и самой отвратительной нечистоты». В Берлине благоухающая фешенебельная «Липовая улица» сменяется вонючими окраинами. Даже в Англии, где бедность скрывается, так как в глазах самодовольных буржуа она — преступление, нет-нет да и обнаружатся ее следы: «Надобно знать, что все лондонские дома строятся с подземельною частию, в которой бывает обыкновенно кухня, погреб и еще какие-нибудь очень несветлые горницы для слуг, служанок, бедных людей. В Париже нищета взбирается под облака, на чердак; а здесь опускается под землю, можно сказать, что в Париже носят бедных на головах, а здесь топчут ногами».

С оправданной иронией описывает русский путешественник выборы в английский парламент. За счет двух кандидатов (Фокса и Гуда) «накануне избрания угощались безденежно в двух тавернах те вестминстерские жители, которые имеют голос». А во время процедуры выборов «мальчик лет тринадцати взлез на галерею и кричал над головою кандидатов: «Здравствуй, Фокс! провались сквозь землю, Гуд!», а через минуту: «Здравствуй, Гуд! провались сквозь землю, Фокс!» Никто не унимал шалуна».

Культурная жизнь в Европе — тема, особенно близкая Карамзину, позволявшая ему с достаточной определенностью выразить свои эстетические идеалы. Молодой писатель требует, чтобы в художественных произведениях изображался человек, «каков он есть, отвергая все излишние украшения». «Искусству писать», которым в совершенстве владели авторы французских трагедий, писатель-сентименталист противопоставляет искусство «трогать наше сердце или потрясать душу»: «Читая Шекспира, читая лучшие немецкие драмы, я живо воображаю себе, как надобно играть актеру и как что произнести; но при чтении французских трагедий редко могу представить себе, как можно в них играть актеру хорошо или так, чтобы меня тронуть», «Священные тени Корнелей и Вольтеров» должны уступить, по мнению Н. М. Карамзина, место Лессингу, Гете, Шиллеру. Среди произведений, которые «трогают зрителя до глубины сердца», он называет «Дон-Карлоса» и драму Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние».

Изучая достопримечательности Европы, знакомясь с множеством людей, анализируя события и не знакомые для себя явления, путешественник всюду остается русским человеком. Глубоко не правы были масоны, прежние единомышленники Карамзина, обвинив его в антипатриотизме. Так, М. И. Баграмянский писал: «Все, что касается отечества, трактуется с презрением и несправедливостью, поистине вопиющей. Обо всем, что касается до чужих стран, говорится с экстазом»¹. На самом деле образ родины сопутствует автору писем на протяжении всего его странствия, и пишет он о ней с глубоким патриотическим чувством. Русская тема раскрывается разными способами.

Образ «любезного отечества» порой возникает в лирических монологах автора. Писатель находится в Швейцарии, и воспоминание о родине овевает грустью. Но вот, наконец-то, он дома, и радости нет предела: «Берег! Отечество! Благословляю вас! Я в России и через несколько дней буду с вами, друзья мои! Всех останавливаю, спрашиваю, единственно для того, чтобы говорить по-русски и слышать русских людей».

Русское государство, с которым вынуждена считаться Европа,— частый предмет разговоров автора «Писем» с его собеседниками: о России спрашивает господин П., у которого москвич нашел приют в Дрездене; «политическое состояние» восточного соседа интересует немецкого поэта Гердера, а одна лишь мысль о русских казаках приводит в ужас штатгардского трактирщика: «Я боюсь не австрийских гусаров, а русских казаков. О! Что это за люди!»

Размышления о русских порядках возникают в комментариях путешественника к обычаям Запада. Примечательно высказывание Карамзина об отношении к языкам — французскому и родному —

¹ Цит по кн.: Барсков Я. Л. Переписка московских масонов. XVIII в. Пг., 1915, с. 86.

в Англии и в России. «Все хорошо воспитанные англичане,— пишет он,— знают французский язык, но не хотят говорить им... Какая разница с нами! У нас всякий, кто умеет только сказать: *Comment vous portez — vous?* — без всякой нужды коверкает французский язык, чтобы с русским не говорить по-русски... не стыдно ли? Как не иметь народного самолюбия? Зачем быть пугаями и обезьянами вместе? Наш язык и для разговоров, право, не хуже других». А в одном из последних писем из Лондона Карамзин дал восторженную оценку русскому языку: «Да будет же честь и слава нашему языку, который в самородном богатстве своим, почти без всякого чуждого примеса, течет, как гордая, величественная река — шумит, гремит — и вдруг, если надобно, смягчается, журчит нежным ручейком и сладостно вливается в душу, образуя все меры, какие заключаются только в падении и возвышении человеческого голоса!»

В вопросе о «чужебесии» дворянского общества молодой литератор оказывается солидарным со всеми передовыми русскими писателями XVIII века.

«Письма русского путешественника» явились той лабораторией, в которой создавался сентиментальный стиль писателя. Напевность, мелодичность речи, приближающие прозу к стихотворению, отсутствие грубых, просторечных выражений, преобладание слов, выражающих чувство, присущи тем страницам произведения, где Карамзин пишет о природе и собственных переживаниях. Вот один из примеров: «Отчего сердце мое страдает иногда без всякой известной мне причины? Отчего свет помрачается в глазах моих тогда, когда лучезарное солнце сияет на небе? Как мне изъяснить сие жестокие меланхолические припадки, в которых душа моя сжимается и хладеет?»

Однако в полной мере талант Карамзина-сентименталиста раскрывается в его повестях.

В 1790-х — начале 1800-х годов появляются следующие произведения Карамзина: «Фрол Силин» (1791), «Бедная Лиза» (1792), «Наталья, боярская дочь» (1792), «Юлия» (1794), «Остров Борнгольм» (1794), «Сиерра Морена» (1796), «Рыцарь нашего времени» (1802), «Чувствительный и холодный» (1803), «Марфа Посадница» (1803). Различные по тематике, отличающиеся друг от друга структурными особенностями (некоторые произведения лишь условно могут быть отнесены к жанру повести), они являют собой в целом образец психологической прозы.

«Фролом Силиным, благодетельным человеком» и «Бедной Лизой» Карамзин как бы включается в общее русло развития русской литературы, для которой главной была крестьянская тема. Ко времени написания этих произведений существовали не только сатирические журналы Н. И. Новикова и «Недоросль» Д. И. Фонвизина, но и «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. Для Карамзина, как и для его предшественников, характерно глубоко сочувственное отношение к крестьянам. Делая героем очерка (по терминологии XVIII века — «анекдота») 301

«Фрол Силин» простого мужика, писатель демонстративно заявляет: «Пусть Вергилии прославляют Августов!

Пусть красноречивые льстецы хвалят великодушные знатных! Я хочу хвалить Фрола Силина, простого поселянина, и хвала моя будет состоять в описании дел его, мне известных».

Далее следует описание добрых дел героя, прототипом которого был реальный Фрол Силин, крепостной семейства поэта И. И. Дмитриева. Главное из этих дел — помощь голодающим односельчанам, для которых зажиточный Фрол открывает свои амбары и раздает хлеб, а они затем честно, до последней горсточки зерна, возвращают долг благодетелю.

Обращение к этой теме обусловлено жизненной философией Карамзина, который, вслед за масонами, признает благотворительность основой общественных отношений¹. Появление очерка свидетельствовало при этом о гражданском мужестве писателя, знавшего, что Екатерина II чрезвычайно враждебно встретила филантропические попытки Новикова оказать помощь крестьянам во время голода 1787 года. Но, сочувствуя крестьянам, писатель закрывает глаза на социальные противоречия общества, в котором он живет. «Щадя нежное сердце своего читателя», он не описывает ужасов голода, а благоденствие Фрола объясняет лишь его трудолюбием и добропорядочностью: последний «лучше других обрабатывал свою землю, всегда более других собирал хлеба... почему на гумне его стояло всегда несколько запасных скирдов». Читатель-дворянин, следовательно, был вправе сделать вывод, что бедность крестьян проистекает только от их лени. Лишь одна деталь в произведении напоминала, что местом действия является крепостническая Россия: Фрол «на имя господина своего купил двух девок, выпросил им отпускные, содержал их как дочерей своих и выдал замуж с хорошим приданым».

Подмена социальных категорий нравственными в еще большей степени обнаруживается в «Бедной Лизе», сделавшей Карамзина кумиром читающей публики. И Лиза, и ее мать, и покойный отец — люди высоких моральных качеств. Отец «любил работу, пахал хорошо землю и вел всегда трезвую жизнь». Мать верна памяти мужа и многие годы проливает слезы о нем, «ибо и крестьянки любить умеют!». Она воспитывает дочь в строгих нравственных понятиях, в частности, внушает ей правило «кормиться трудами своими и ничего не брать даром». Горячие симпатии автора неизменно сопутствуют главной героине на всем протяжении повести, на ее стороне он и в решении главного конфликта. Но представления о подлинной социальной среде, в которой происходит действие повести, не ясны. «Лиза и ее мать с успехом могли бы быть поняты читателем как горожанки, как бедные дво-

¹ Степанов В. П. Повесть Карамзина «Фрол Силин». — В кн.: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1969, с. 240.

рянки. Крепостная эпоха никак не указывается в повести»¹. В ходе повествования, отмечает Н. К. Пиксанов, совершенно не показан крестьянский труд: сказав скороговоркой, что Лиза «трудилась день и ночь — ткала холсты, вязала чулки, весною рвала цветы, а летом брала ягоды — и все сие продавала в Москве», автор больше о крестьянской работе и не упоминает. Весь крестьянский быт показан в подчеркнуто пасторальных тонах. Характерно в этом отношении описание крестьянской избы, столь не похожей на аналогичное место в главе «Пешки» из «Путешествия из Петербурга в Москву»: «Услужливая Лиза... побежала в погреб, принесла чистую кринку, покрытую чистым деревянным кружком,— схватила стакан, вымыла, вытерла его белым полотенцем».

В идиллических тонах рисуется и роман между дворянином Эрастом и крестьянской девушкой Лизой. Его трагический конец — результат обстоятельств и легкомысленного характера героя, а не социального неравенства. И здесь опять-таки кардинальное отличие Карамзина от Радищева, который гневно заклеил это позорное явление помещичьего быта в главах «Медное» и «Зайцово». Персонажами из пастушеской идиллии воспринимают себя сами герои, притом не только Эраст, который «читывал романы», но и неграмотная Лиза. «Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои,— мечтает она,— рожден был простым крестьянином, пастухом,— и если бы он теперь мимо меня гнал стадо свое: ах! Я поклонилась бы ему с улыбкою и сказала приветливо: здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо свое? И здесь растет зеленая трава для овец твоих; и здесь алеют цветы, из которых можно сплести венок для шляпы твоей».

Отказавшись от социального подхода к изображению русской действительности, Н. М. Карамзин основное внимание сосредоточил на психологии героев, достигнув здесь значительного мастерства. Как никто из предшествующих русских писателей, он сумел показать все перипетии любви, передать тончайшие оттенки чувства.

Сентиментально-психологической является и повесть «Наталья, боярская дочь», действие которой происходит во времена царя Алексея Михайловича.

Обращение к историческому прошлому русского народа было вызвано, во-первых, патриотическим стремлением писателя бороться с галломанией, получившей в то время в среде русского дворянства достаточно широкое распространение. Об этом свидетельствует вступление к повести:

«Кто из нас не любит тех времен, когда русские были русскими, когда они в собственное платье свое наряжались, ходили своею походкой, жили по своему обычаю, говорили... как думали. По крайней мере, я люблю сии времена, люблю на быстрых кры-

¹ Пиксанов Н. К. «Бедная Анята» Радищева и «Бедная Лиза» Карамзина. К борьбе реализма с сентиментализмом.— В кн.: XVIII век. М.—Л., 1958, сб. 3, с. 317.

лах воображения летать в их мрачность, под сенью давно истлевших вязов искать бородатых своих предков, беседовать с ними в приключениях древности, о характере славного народа русского. Всегда отдаю преимущества их подкапкам и шубейкам перед нечестными и всеми галло-албионскими нарядами».

Во-вторых, в «Наталье, боярской дочери» нарисована картина «идеальной» монархии, где царь радел единственно о благополучии своих подданных, был милостив и снисходителен, где привлекательная простота нравов выгодно отличалась от распустинности и развращенности екатерининского двора, а приближенный государя был верным и полезным ему советчиком, не пользовался своим положением для корыстного интриганства, не разворовывал государственной казны, был покровителем и «заступником бедных соседей». Карамзин тем самым доставлял читателю материал для сравнения идеализированного прошлого с мрачной современностью, помогал ему увидеть глубоко порочную реакцию екатерининского самодержавия.

Картина государственной гуманности и справедливости в «Наталье, боярской дочери», быть может, несколько робко, но довольно недвусмысленно показывала Екатерине II и ее фаворита какими должны быть монархия, сама императрица и их приближенные.

Однако и здесь писателя в большей степени занимает жизнь сердца, история любви Натальи, дочери первого боярина государства, и Алексея, сына опального вельможи.

Пытаясь создать внутренний облик Натальи как характерной для москвитянки XVII века, Карамзин отмечает только то, что «прелестная Наталья» имела и «прелестную душу», «была нежна как горлица, невинна, как агнец», одним словом, была «благоспитанной девушкой», хотя и не читала сочинений Руссо, Локка, Кампе, Вейса, Морица» (но их читал сам автор, что и наложило весьма ощутимый отпечаток на образ героини повести).

Отметим, что хотя психологию девушки XVII века Карамзин и не раскрыл, но некоторые бытовые черты, свойственные той эпохе, ему все же удалось воспроизвести достаточно верно. В повести правдоподобно описана теремная жизнь русской девушки. Изредка у Натальи собиралось «общество» молодых девушек, и сам боярин забавлял их рассказами о «приключениях благодетельного князя Владимира и могучих богатырей Российские». Иногда Наталья сама отправлялась на вечеринки, где «мамы» «няни» выдумывали для своих барышень разные забавы.

Карамзина больше интересует внутренний мир его героев, раскрытие жизни сердца.

Увидев как-то в церкви прекрасного юношу, Наталья почувствовала, что это и есть ее избранник. «Помолившись с усердием, она ненароком обратила глаза свои к левому крылосу,— и что увидела? Прекрасный молодой человек, в голубом кафтане с лотыми пуговицами, стоял там, как царь, среди всех прочих людей, и блестящий проницательный взор его встретился с ее в

ром. Наталья в одну секунду вся покраснелась, и сердце ее, затрепетав сильно, сказало ей: вот он!..» Автор пытался вникнуть в ее душевные переживания, разобраться в возникшем чувстве любви, восхищения и одновременно удивления, живописать своеобразную «борьбу» застенчивости Натальи и ее желания взглянуть еще раз на прелестного юношу. «Она потупила глаза свои, но не надолго; снова взглянула на красавца, снова запыхалась в лице своем и снова затрепетала в своем сердце». «Любезный призрак», прельщавший ее воображение и днем и ночью, представился ей, наконец, образом «сего молодого человека».

Изображение внутреннего мира героев в развитии, в динамике было большой заслугой писателя и его новаторством.

Но настойчивое стремление Карамзина раскрыть перед читателем внутренний облик действующих лиц его повести ведет к модернизации их в психологическом отношении. Так, совсем в духе сентиментализма описаны любовные отношения Натальей: при встречах «любовники» испытывают «сильное до обморочного состояния, и излившиеся слезы».

Наталья — боярская дочь, «почти двойник «бедной Лизы». В этом нетрудно убедиться, сопоставив между собой обе повести. Сходству Лизы и Натальи не мешает даже большое различие в их социальном положении.

Языково-стилистические особенности «Натальи, боярской дочери» находятся в неразрывной связи с ее содержанием, идейной направленностью, с ее системой образов и жанровым своеобразием. В произведении отражены характерные черты стиля, свойственные беллетристической прозе Карамзина в целом. Субъективизм творческого метода Карамзина, повышенный интерес писателя к эмоциональному воздействию на читателя обуславливают в его произведении изобилие перифразов, сравнений, уподоблений и т. п.

Из различных художественных приемов прежде всего тропы (и в первую очередь сравнения) дают автору большие возможности высказать свое личное отношение к предмету, явлению (т. е. показать, какое впечатление автор испытывает или с чем может быть сравнимо впечатление, производимое на него каким-либо предметом, явлением). Вот как описывается в повести появление «призрака прапрабабушки» автора: «Очи твои сияют, как солнца; уста твои алеют, как заря утренняя, как вершина снежных гор при восходе дневного светила — ты улыбаешься, как юное творение в первый день бытия своего улыбалось». Здесь каждый упоминаемый предмет непременно сопровождается сравнением.

Употребительны в «Наталье, боярской дочери» и перифразы, вообще характерные для поэтики сентименталистов. Так, вместо того чтобы сказать, что боярин Матвей был стар, близок к смер-

ти,— Карамзин пишет: «Уже тихое трепетание сердца возвещает наступление жизненного вечера и приближение ночи»; жена боярина Матвея не умерла, а «заснула вечным сном».

Встречаются в повести субстантивированные прилагательные не являющиеся таковыми в обычной речи: «Что ты делаешь, бедная!»; «Не сватается ли за прекрасную какой-нибудь женою, богатый и знатный?»

В использовании эпитетов Карамзин идет по преимуществу двумя путями. С одной стороны, он ищет такие эпитеты, которые должны оттенить внутреннюю, «психологическую» сторону предмета, с учетом того впечатления, которое предмет производит непосредственно на сердце автора (и, стало быть, на сердце читателя). Эпитеты этого ряда как бы лишены реального содержания. Такие эпитеты — характерное явление в системе изобразительных средств писателей-сентименталистов. В повести встречаются «ветви нежных гор», «любезный призрак», «чувствительные души имеющие сию сладкую веру», «сладкие слезы»; у боярина Матвея — «чистая рука и чистое сердце»; Наталья «становится помирнее». Любопытно, что Карамзин одни и те же эпитеты прилагает к различным предметам и понятиям. «Жестокий!» (думала она) *жестокий!* — этот эпитет относится к Алексею, а в следующем эпизоде Карамзин называет *жестоким* мороз.

Другим рядом эпитетов Карамзин пользуется для того, чтобы оживить создаваемые им картины, воздействовать на зрительное восприятие читателя, заставить заблестать, загореться, засиять описываемое. Так создается им декоративная живопись. В портрете Натальи, озаренной лучами восходящего солнца: «Юная кровь, разгоряченная ночными сновидениями, красила нежные щеки ее алейшим румянцем; солнечные лучи играли на белом лице ее и, проникая сквозь черные, пушистые ресницы, сияли в глазах ее светлее, нежели на золоте. Волосы, как темно-кофейный бархат, лежали на плечах и на белой, полуоткрытой груди». Здесь все подано в ярких, контрастных красках: «темно-кофейные волосы» и «белая грудь», «черные ресницы» и «алеиший румянец на белом лице». В глазах Натальи «бриллиантовая слеза», а солнце рассыпает по снегу «миллионы блестящих диамантов». Читатель вместе с автором любит «пеструю гвоздичкою или беленьким ясином».

Многократно встречаются в «Наталье, боярской дочери» обращения, характерные для многих произведений Карамзина. Их функция — придать повести более эмоциональный характер и внести в рассказ элемент интимности, более тесного общения автора с читателем, что обязывает читателя с большим доверием относиться к событиям, изображаемым в произведении. Надо иметь в виду, что почти всем событиям в рассказах Карамзин стремился придать наиболее полную иллюзию реальности и уверить читателя в истине происходящего. Так, в «Наталье, боярской дочери» встречаем: «Милостивые государи! я рассказываю как происходило самое дело: не сомневайтесь в истине, не сомне

вайтесь в силу того взаимного влечения, которое чувствуют два сердца, друг для друга сотворенные».

Близость прозаических произведений Карамзина к стихотворному складу повлекла за собой широкое употребление в них поэтической фразеологии. В «Наталье, боярской дочери» встречается много фразеологических сочетаний такого типа, как «цветы воспоминаний», «цветы любви», «предмет нежных побуждений», «кипарисы супружеской жизни», «весна жизни», «горькие слезы печали» и т. п.

«Наталья, боярская дочь» — повесть сентиментальная, но в ней имеются некоторые особенности, свойственные новому литературному направлению, зарождающемуся внутри сентиментализма и идущему ему на смену, — романтизму.

В духе романтизма поданы отдельные ситуации повести, например сцена венчания Натальи и Алексея: обряд венчания совершался в таинственной, мрачной обстановке престарелым священником, «согбенным бременем лет»; только внук его — послушник и Натальяина мамка были свидетелями; роль церковных певчих исполняли порывы ветра, «который шумел в худое окно церкви». Несмотря на то что венчание совершалось без родительского «благословения», новобрачным было обещано «благополучие в жизни». Устами священника автор как бы сам «благословляет» искреннее человеческое чувство, ставя его выше вековых предрассудков.

Какую драму, основанную на борьбе «долга» с «чувством», создали бы писатели-классицисты, окажись их герои в подобном же положении! Отметим в этой повести первые опыты исторической живописи в русской литературе XVIII века, например картину опустевшей Москвы после выступления русских воинов против врага: «Увы! какая пустота в столице российской. Все тихо, все печально. На улицах не видно никого, кроме слабых старцев и женщин, которые с унылыми лицами идут в церковь молить бога, чтобы он отвратил грозную тучу от русского царства, даровал победу православным воинам и рассеял сонмы литовские».

Отмеченные черты зарождающегося романтизма дали основание П. Н. Беркову определить «Наталью, боярскую дочь» как сентиментально-романтическую идиллию¹, а Л. В. Крестовой отнести ее к числу «романических» произведений Карамзина-беллетриста². Признаками романического направления исследовательница считает: «стремление к живописности, интерес к таинственному, обращение к прошлому (интерес к средневековью), мотивы неясного, невыразимого... тему любви как всецельной страсти, обращение к фольклору».

Движение в творчестве Н. М. Карамзина к новому литератур-

¹ См.: Берков П. Н. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина. — В кн.: Карамзин Н. М. Избр. соч. М.—Л., 1964, с. 29.

² См.: Крестова Л. В. Романическая повесть Н. М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» и русские семейные предания XVII века. — В кн.: Древняя русская литература и ее связи с новым временем. М., 1967, с. 237—254.

ному направлению (романтизму) наиболее полно проявилось в повестях «Остров Борнгольм» и «Сиерра Морена».

По своей тематике повесть «Остров Борнгольм» вписывается в ранний европейский романтизм, становясь в один ряд с так называемыми «романами ужасов». Их образцами являются «Старый английский барон» Клары Рив, «Убежище Софы Ли», «Ватек» Бекфорда и другие — все эти произведения в 90-х годах XVIII века были переведены на русский язык. Наиболее ярко рассматриваемый жанр представлен в творчестве английской писательницы Радклиф («Сицилианский роман», 1790; «Лес», 1791).

Повесть Карамзина написана от первого лица, в виде путевого очерка. Сюжет ее таков. Автор возвращается морским путем из Англии в Россию. В небольшом местечке Гревзенде, где был вынужден остановиться корабль, он встречает молодого человека, «худого, бледного, томного — более привидение, нежели человека. В одной руке держал он гитару, другой срывал листочки с дерева и смотрел на синее море неподвижными черными глазами своими, в которых сиял последний луч угасающей жизни». Перед нами типичный романтический портрет. Юноша поет чувствительную песню, из которой явствует, что «законы осуждают предмет его любви», но перед «священной природой», давшей ему сердце, он невинен. Песня содержит лишь скудные сведения о биографии героя: возлюбленная находится на острове Борнгольм, откуда он изгнан «родительскою клятвой»: т. е. проклятием. На этом острове и разворачиваются события второй части повести. Психологический настрой создается изображением природы, зловещей и мрачной. На ее фоне возникает таинственный замок. В нем рассказчик обнаруживает узницу — молодую женщину, прекрасную, но совершенно обессиленную. Она отказывается от участливого предложения помочь ей, говоря, что «лбызает руку, которая ее наказывает». Рассказчик сообщает далее, что от старца он узнает тайну — «тайну страшную», касающуюся и затворницы и гревзендского незнакомца. Читатель, однако, этого не узнает, оставаясь в состоянии крайней заинтригованности.

Мотив «женщины в подземелье» также был известен зарубежной литературе. В частности, он положен в основу драмы «Узники монастыря» Буте де Монвиля, хорошо знакомой Карамзину. Этот мотив часто сплетался с мотивом преступной любви близких родственников — брата и сестры, например. Возможно, что в завуалированной форме он положен в основу рассказа Карамзина, ведь из песни незнакомца ясно, что любовь молодых людей осуждена законами общественной морали. Так вводится в карамзинскую повесть мотив инцеста.

Ю. М. Лотман отметил, что «штюрмерская антитеза «свобода — мораль» его (Карамзина.— В. Ф.) привлекала гораздо меньше, чем руссоистская: «нравственность человеческого сердца — безнравственность общественных институтов»¹. Но именно антитеза

¹ Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина.— В кн.: Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.—Л., 1966, с. 41.

«свобода — мораль» лежит в основе повести Карамзина «Остров Борнгольм».

Последнее беллетристическое произведение Карамзина — повесть «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода». Историзм этой повести так же условен, как и «Натальи, боярской дочери». Но если там история была только фоном, на котором разворачивался любовный сюжет, то здесь она стала средством решения общественно-политических вопросов современности. «Марфа Посадница» появилась в то время, когда с приходом к власти Александра I в русских общественных кругах широко обсуждался вопрос о форме государственного правления. Многочисленные «записки», «трактаты», «письма», посвященные этому вопросу, были довольно распространенным явлением. Прогрессивные общественные круги ожидали, что российское самодержавие будет ограничено принятием конституции. Это общественное настроение верно уловил Карамзин, когда записал в своем дневнике: «Все спят и видят конституцию». Реакционное дворянство, напуганное видимостью «либеральных» начинаний царя, требовало сохранения самодержавия во всей его полноте и неприкосновенности.

Немаловажную роль играли и события во Франции, где в результате революции 1789—1793 годов утвердился республиканский строй.

«Монархия или республика?» — основной вопрос, который решается и в повести «Марфа Посадница». Ее действие перенесено в XV век, когда Иоанн III, сломив сопротивление Новгорода и жестоко расправившись с его жителями, присоединил Новгородскую землю к Московской Руси. Этот вопрос был решен в повести в конечном итоге в пользу монархии, и такое решение вопроса органически вытекало из социально-политического мировоззрения писателя. Однако в «Марфе Посаднице» сочувственно изображены и представители республиканской партии; слышится в ней и «искренняя печаль» автора о падении независимости и вольности Новгорода.

Повесть начинается своеобразным диспутом между послом Ивана III, князем Холмским, и новгородской посадницей Марфой Борецкой, убежденной сторонницей республиканского правления. Холмский обращается с речью к новгородцам и стремится доказать превосходство самодержавно-монархического правления над республиканским. «Народы дикие любят независимость, народы мудрые любят порядок: а нет порядка без власти самодержавной», — говорит он. Военная слава, истинная «святая вера», безопасность жизни и собственности новгородцев — все это также результат установления самодержавия. Подобная аргументация в защиту самодержавия не раз встречалась в произведениях Карамзина¹. Поэтому Холмского можно считать «рупором» самого автора повести.

¹ Ср. хотя бы «Историческое похвальное слово императрице Екатерине II».

Причиной того, что «древнее племя славянское могло забыть кровь свою», Холмский называет корыстолюбие новгородцев: «Русские считают язвы свои: новгородцы считают золотые монеты»¹. Холмский отрицает, что в Новгороде утвердилась вольность: «Вольность!.. но вы также рабствуете. Народ! Я говорю с тобою. Бояре честолюбивые, уничтожив власть государей, сами овладели ею. Вы повинуетесь — ибо народ всегда повиноваться должен — но только не священной крови Рюрика, а купцам богатым». В заключение своей речи Холмский рисует картину величия и процветания, ожидающую новгородцев, если они согласятся подчиниться самодержавной власти московского князя.

Идейным противником князя Холмского — защитника монархических принципов — выступает в повести Марфа Борецкая. Она искусно разбивает все обвинения, которые возводились на новгородцев московским послом.

Карамзин строит речь Марфы в той же тематической последовательности, что и речь Холмского, но проблемы, отраженные в речи Холмского, получают здесь прямо противоположное объяснение.

Если Холмский начал свое выступление обращением к праху первого самодержца Рюрика, а новгородцам напоминает, что в стенах их города «родилось, утвердилось, прославилось самодержавие земли Русской», то Марфа обращается к памяти легендарного борца за вольность и независимость Новгорода — Вадима, боровшегося именно с Рюриком: «Вадим! Вадим! Здесь лилась священная кровь твоя; здесь призываю небо и тебя во свидетели, что сердце мое любит славу отечества и благо граждан».

Если Холмский видел возможность процветания народа только под самодержавной властью, то Марфа считает важнейшим условием народного блага — вольность. И Ярослав, по ее мнению, «любил новгородцев» только потому, что «они были свободны; их признательность радовала его сердце, ибо только души свободные могут быть признательными: рабы повинуются и ненавидят».

В заключение Марфа предупреждает своих сограждан, что с уничтожением вольности Новгород придет в упадок.

Не менее красноречиво опровергала Марфа и высказанное Холмским обвинение правителям Новгорода в измене общерусским интересам (в «тайных связях с Литвою и Казимиром»).

Центральным действующим лицом повести является Марфа Борецкая. Это целостная натура. Она настолько крепка в своих убеждениях, что предпочитает лишиться жизни, чем отступить от них. Сцена казни Марфы производит очень сильное впечатление, вызывая сочувствие читателя к героине. С достоинством и величием держится она перед казнью. Ее можно физически уни-

¹ Характерно, что позднее (в «Истории государства Российского») Карамзин объяснял падение Новгорода «утратою воинского могущества, которое уменьшается в державах торговых с умножением богатства».

чтожить, но дух ее сломить нельзя. Борецкая так и не стала подданной Иоанна и умерла «гражданкою новгородскою».

Образ Марфы Посадницы Карамзин подает преимущественно в героическом, классицистском плане. Элементы классицизма содержатся и в ее фразеологии: «О тень моего супруга! я исполнила клятву свою! Жребий брошен: да будет, что угодно судьбе!»; «Убиты ли сыны мои!.. Оба... Хвала небу!»

С образом Марфы контрастирует образ Иоанна. Они противопоставлены друг другу не просто как противоположные характеры, в них олицетворяется столкновение двух враждебных идеологий, двух противоположных политических сил: «Как Иоанн величием своим одушевлял легионы московские, так Марфа в Новгороде воспаляла умы и сердца».

Будучи мудрым и дальновидным политиком, Иоанн хорошо понимал, что для привлечения на свою сторону новгородцев недостаточно только разбить в сражениях их войска, но нужно суметь расположить в свою пользу широкие слои населения Новгорода. Поэтому «Иоанн в доме Ярослава угостил роскошною трапезою знатнейших бояр новгородских и державною рукой своей сыпал злато на беднейших граждан, которые искренно и добросердечно славили его благотворительность».

В повести Карамзина действует народ. Он рассказывает, как по зову вечего колокола на площадь, где находились именитые новгородцы («посадники с золотыми на груди медалями», «тысяцкие с высокими жезлами», «бояре», «люди житые со знаменами»), спешат и простые граждане — «отцы семейства», составляющие большинство жителей Новгорода.

На протяжении всей повести отношение Карамзина к народу двойственно: писатель то восхищается самоотверженностью и мужеством народа, то устами своих действующих героев осыпает его горькими упреками.

Карамзин увидел в народе большую силу, но стихийного характера, способную совершать чудеса храбрости, безропотно переносить лишения, беззаветно жертвовать своей жизнью за отечество; однако народ, по его мнению, должен находиться в подчинении у другой, более «сознательной» силы: народ должен быть всегда подчинен и управляем.

Важно отметить также, что на долю народа в повести Карамзина выпала миссия морального судьи. В этом отношении Карамзин в некоторой степени предвосхитил Пушкина с его «Борисом Годуновым». Так, во время чтения Холмским княжеской хартии, которая заверяла бояр и народ Новгорода в том, что на них направлена «милующая десница» московского князя, появился сам Иоанн, «безоружен и с главою открытою». Появление Иоанна было встречено с энтузиазмом лишь «княжескими легионами, вызвавшими ему славу и долголетие». Новгородский же народ, потрясенный казнью Марфы и уstraшенный видом эшафота, «еще безмолвствовал». Стоило, однако, рухнуть эшафоту, как «граждане наконец воскликнули: слава Государю Российскому!».

Значение ведущих героев повести определяется Карамзиным степенью их связи с народом и их влиянием на народ. Прежде чем Марфа была уничтожена физически, она потеряла сочувствие и поддержку народа. Наоборот, ее антипод — Иоанн — постепенно, различными средствами — и насилием, и благотворительностью — склоняет на свою сторону новгородский народ.

Со стороны языка повесть «Марфа Посадница» во многом является нарушением тех языково-стилистических норм, которые выработывались Карамзиным на протяжении всего его беллетристического творчества. Важность предмета заставляет его отказаться от «вседневной речи» и обратиться к высокому слогу.

Торжественность и приподнятость языка повести достигается прежде всего обилием славянизмов и архаизмов (против употребления которых энергично выступал сам Карамзин и использование которых в большинстве своих художественных произведений он действительно свел до минимума). Вот далеко не полный перечень славянизмов, архаизмов в тексте повести: «веси и грады», «стогны», «лютые соседы», «лютейшие междоусобья», «прах вечности», «благословенная страна Киевская», «десница князей великих», «врата цареградские», «златые кресты великолепных храмов», «воинство Цимисхия», «пред очами государя», «Марфа взирает», «подъемлет руку», «древний глас», «поля златятся класами», «трупы витязей убиенных», «согбенный летами и болезнями, бесчадный при конце жизни».

«Высокость» слога «Марфы Посадницы» создается также значительным употреблением (и в авторской речи, и в языке действующих лиц) причастий и, что особенно характерно, таких конструкций причастных оборотов, в которых причастие поставлено постпозитивно относительно всего причастного оборота, например: «булатный меч, на стене висевший», «дружина княжеская, из храбрых дворян состоящая».

«Марфа Посадница» сыграла важную историко-литературную роль. Острая политическая тематика этой повести сделала ее, как в свое время «Бедную Лизу», одним из самых популярных произведений Карамзина. По свидетельству Белинского, «Бедная Лиза» и «Марфа Посадница» сводили с ума всю публику.

Субъективно Карамзин стремился своей повестью убедить читателей в преимуществе монархического строя перед республиканским, в исторической неизбежности самодержавия, а также в необходимости сохранить самодержавие и для блага своих современников. Однако созданный писателем героический образ Марфы и в особенности ее аргументация в пользу «народоправства» могли склонять читателей и на сторону республики. Внимательный читатель к тому же не мог не заметить и следующего любопытного места в повести: Иоанн «обещает России славу и благоденствие; клянется своим и всех его преемников именем, что польза народная во веки веков будет любезна и священна самодержцам российским — или да накажет бог клятвопреступника! да исчезнет род его, и новое, небом благословенное поколение да

властвует на троне ко счастью людей!». К этому заявлению Иоанна Карамзин в подстрочном примечании написал: «Род Иоаннов пресекался, и благословенная фамилия Романовых царствует». Вряд ли Карамзин хотел сказать этим, что самодержавие не соблюло «пользы народной», но такой вывод можно было сделать.

Повесть Карамзина испугала тогдашнего цензора (Прокопович-Антонский увидел в ней прямое воззвание к бунту и объявил, что не может пропустить ее). «Марфа Посадница», конечно, ни в какой мере не была «воззванием к бунту», но опасения и негодование, которые она вызвала со стороны консерваторов-реакционеров, были вполне основательны и закономерны.

* * *

Сентиментальное воспроизведение душевных переживаний «сердца наблюдателем по профессии» (так Карамзин назвал писателя) окажется более последовательным в его поэзии, хотя и в ней прослеживаются выходы в другие формирующиеся системы.

Он начал писать стихи в конце 80-х годов и сразу же занял самостоятельную литературную позицию. В программном стихотворении «Поэзия» (1787) Карамзин выступает как противник классицизма и сторонник предромантической эстетики. Перечисляя величайших поэтов древнего мира и современности, он совершенно умалчивает о французской литературе и демонстративно заявляет, что «Британия есть мать поэтов величайших». На первый план выдвинуты Оссиан, Шекспир, Мильтон, Юнг, Томсон. Никто не назван в стихотворении и из русских поэтов — не только Ломоносов, но и Сумароков, Державин, Херасков, высоко чтимые новиковским кружком, под влиянием которого в это время находился Н. М. Карамзин.

Поэт стремится в своих стихотворениях изобразить внутренний мир человека, передать его чувства и настроения.

В «Послании к Дмитрию» он заявляет:

Любовь и дружба — вот чем можно
Себя под солнцем утешать!
Искать блаженства нам не должно,
Но должно — менее страдать;
И кто любил и был любимым,
Был другом нежным, другом чтимым,
Тот в мире сем недаром жил,
Недаром землю бременил.

Карамзин пишет о любви, соединив традиционные мотивы анакреонтики с сентиментальной тематикой. Такова песня «Прости» (1792), в которой изображается безнадежная любовь бедняка к девушке из светского общества:

Не знатен я, не славен,—
Могу ль кого прельстить?
Не весел, не забавен,—
За что меня любить?

Предромантические мотивы звучат в стихотворениях «Кладбище», «К соловью», «Осень». Для них характерны настроения грусти, тоски, одиночества. Соловьиное пение «во мраке тихой ночи» исторгает слезы из очей поэта.

Картина увядания природы («Осень») вызывает у него мысли о бренности бытия: если в природе все снова оживет, то человек на это надеяться не может.

Непривычна для русской литературы XVIII века тема стихотворения «Кладбище» (1793), построенного в виде диалога между голосами: один из них говорит об ужасе, который внушает человеку вид смерти, другой — о радости полного успокоения в загробной жизни:

Страшно в могиле, холодной и темной!
Ветры здесь воют, гробы трясутся,
Белые кости стучат...
Тихо в могиле, мягкой, покойной.
Ветры здесь веют; спящим прохладно;
Травки, цветочки растут.

Прямой предшественник В. А. Жуковского, Карамзин знакомит русского читателя с первыми образцами жанра баллады. Таковы «Граф Гвариннос», «Алина», «Раиса». В балладе «Раиса» (1791), по словам Ю. М. Лотмана, «изображаются колоссальные страсти на фоне бурного, ночного пейзажа. Описание чувств героини имеет характер нарочитого преувеличения»¹. Трагическая ситуация в «Раисе» совпадает во многом с сюжетом «Бедной Лизы». Однако если в повести Карамзина лишь встречаются «романтические вкрапления» (описание Симонова монастыря; грома, бури, дожда «из черных облаков», последовавших за потерей «Лизинной невинности»), то его балладу отличает общая «романтическая тональность»: «бурному» чувству героини, которую во время ее сна коварно покинул «жестокий» Кронид, сбежавший с Людмилой, полностью соответствует и «бурный» пейзаж.

Во тьме ночной ярилась буря;
Сверкал на небе грозный луч;
Гремели громы в черных тучах,
И сильный дождь в лесу шумел.
Нигде не видно было жизни;
Сокрылось все под верный кров.
Раиса, бедная Раиса,
Скиталась в темноте одна.

Душевное состояние героини передает и ее внешний вид:

Нося отчаяние в сердце,
Она не чувствует грозы,
И бури страшный вой не может
Ее стенаний заглушить.
Она бледна, как лист увядший,
Как мертвый цвет уста ее;
Глаза покрыты томным мраком,

¹ Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина. — В кн.: Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.—Л., 1966, с. 41.

Но сильно бьется сердце в ней.
С ее открытой белой груди,
Язвимою ветвями дерев,
Текут ручьи кипящей крови
На зелень влажных земли.

Пейзаж в этой балладе не просто подготавливает, настраивает к восприятию произведения. Он включается в структуру стихотворения как раз в самые напряженные и трагические моменты в судьбе Раисы. Вот она «между стремнин, по камням острым... всходит» на «хребет гранитных горы», решившись на самоубийство, и перед читателем вновь возникает устрашающая картина:

Тут бездна яростно кипела
При блеске огненных лучей;
Громады волн неслись с ревом,
Гроза всю землю потопить.

Когда же Раиса «низверглась в море», то «грянул гром: Сим небо возвестило гибель Тому, кто погубил ее».

Не останавливаясь подробно на анализе микроструктуры этой баллады, отметим прежде всего богатую эпитетику, использование элементов звукописи. С их помощью Карамзин создает мрачный колорит и яркую зарисовку разбушевавшейся стихии («грозный луч», «страшный вой», «ужасная тьма», «черные тучи», «ужасная минута»; аллитерирование звуков «р» и «гр»). При повышении напряженности состояния героини эпитеты градируются (от «бедной» к «несчастной», к «злосчастной»). Впечатляюща в ряде случаев цветовая гамма (с открытой «белой груди» Раисы «текут ручьи кипящей крови на зелень влажных земли»). Иной ряд эпитетов мы встречаем в воспоминаниях Раисы о поре ее безмятежной жизни в родительском доме и днях счастливой любви («невинные радости», «нежный вздох»). В то же время подчеркнута страстность натуры героини: она «с трепетом сердечным и с пламенной слезой любви» упала в объятия Кронида.

Этим произведением Карамзин (не без помощи европейских предромантиков) наметил тот «стереотип» баллады и близкого к ней «жесточкого романа», который еще продолжительное время будет удерживаться в русской литературе (нередко «во вкусе Оссиана» — Державин) и у писателей «второго эшелона», и у поэтов-дилетантов. Вот один тому пример:

Ветер свищет, завывая,
Бьется о берег волна,
Распростерлась ночь густая,
Я скитаюсь одна!¹

В лирике Карамзина, по преимуществу интимной, находят место и произведения общественного звучания. Таково стихотворение «К милости» (1792), написанное в связи с арестом Н. И. Новикова. Обращаясь к Екатерине II, поэт напоминает о «естест-

¹ Мажуков Пав. Сальгар и Кольма. — Чтение 16-е в «Беседе любителей русского слова». СПб., 1815, с. 43.

венном праве» человека на свободу мнений, уважение к которым и делает монархию «свято чтимой» и «боготворимой» подданными. Образ просвещенного монарха, заботящегося о пользе общества, создает поэт в «Оде на случай присяги московских жителей Павлу Первому» (1796). К этому циклу относятся также «Тацит» (1797), «Гимн глупцам» (1802), «Песнь воинов» (1806), «Освобождение Европы» (1814).

По форме поэзия Карамзина отличается простотой, для нее характерна прозаизация стиха. Многие его произведения написаны без рифмы, белым стихом. Ю. М. Лотман делает интересные наблюдения над рифмой Карамзина. Он пишет: «Рифмы типа «моя — твоя», «милей — страшнее», «тебя — себя», «одному — никому», «нее — ее» встречаются у Карамзина подчеркнута часто. В традиционной для XVIII века поэтической системе подобные рифмы могли лишь рассматриваться как свидетельство авторского неумения, низкого качества стиха. Однако, овладевая структурой карамзинской поэзии, читатель убеждался в преднамеренности подобной рифмовки. А это влекло за собой уничтожение всей старой системы оценок. Небрежные рифмы допускались в песне и романсе и поэтами, исторически предшествовавшими Карамзину (например, поэтами школы Хераскова). Но то, что там было признаком определенного («невысокого») типа поэзии, здесь становилось свойством поэзии вообще, и это коренным образом меняло дело: простота и небрежность, безыскусственность становились синонимами поэтического»¹.

Стремясь к простоте стиля, Карамзин избегает также ярких метафор, оригинальных эпитетов. Его стихотворная деятельность, не сыграв выдающейся роли в литературном процессе, подготовила, тем не менее, появление стихотворений Батюшкова и Жуковского, а через их посредство и последующее развитие поэзии.

В целом же творчество Карамзина сыграло выдающуюся роль в истории русской литературы. В. Г. Белинский начинал именем Карамзина новую эпоху, отмечая, что писатель «создал на Руси образованный литературный язык», сумев «заохотить русскую публику к чтению русских книг». «Чистая, высокая слава Карамзина принадлежит России, — писал А. С. Пушкин, — и ни один писатель с истинным талантом, ни один ученый человек, даже из бывших ему противниками, не отказал ему дани уважения глубокого и благодарности»².

И. И. ДМИТРИЕВ (1760—1837)

Видным представителем русского сентиментализма был Иван Иванович Дмитриев, автор песен, сатир, басен и других стихотворных жанров. В русскую литературу он вошел как один из со-

¹ Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина. — В кн.: Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.—Л., 1966, с. 30.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч., М., 1949, т. 12, с. 72.

здателей легкой поэзии, оказав известное влияние на Жуковского и Батюшкова.

И. И. Дмитриев родился 21 сентября 1760 года в дворянской семье. Получив первоначальное образование дома (в родовом имении под Сызранью), он продолжал его в частных пансионах — сначала в Казани, а затем в Симбирске. В 1774 году подросток по настоянию отца был определен в Петербургскую полковую школу. Не имея к военной службе никакой склонности, он, тем не менее, терпеливо дослужил до 1796 года, достигнув чина полковника. Вскоре по ложному доносу Дмитриев был обвинен в покушении на жизнь только что вступившего на престол Павла I и арестован. Недоразумение, однако, быстро выяснилось, и пострадавший был осыпан царскими милостями: его назначили сначала товарищем министра уделов, а затем обер-прокурором Сената. Стремясь всецело заняться литературным трудом, поэт в конце 1799 года уходит в отставку, но в 1806 году снова возвращается на штатскую службу. В 1810 году Дмитриев становится министром юстиции. Он стремится быть полезным отечеству на этом высоком посту, но «огорчения и досады», которые приходилось испытывать честному государственному деятелю из-за интриг со-служивцев, заставили его в 1814 году снова уйти в отставку, и на этот раз навсегда.

Интерес к поэзии возникает у Дмитриева в 70-е годы. Большое впечатление на него произвели стихотворения Державина: «Оды, сочиненные и переведенные при горе Читалагае», «На смерть князя Мещерского», «К соседу» и др. Впоследствии состоялось личное знакомство с прославленным поэтом, очень много давшее Дмитриеву для его литературного развития. Известное влияние оказала на него и сатирическая журналистика. Начиная писать, заметил, в частности, что сатира новиковских журналов «Трутенъ» и «Живописецъ» «отзывалась народностью»: «Издатель в листках сих нападал смело на господствующие пороки; карал взяточников; обнаруживал разные злоупотребления; осмеивал закоренелые предрассудки и не щадил невежества мелких, иногда же и крупных помещиков»¹. В критико-библиографическом журнале И. Н. Новикова «Санкт-Петербургские ученые ведомости» и появился первый ученический опыт Дмитриева — «Надпись к портрету князя А. Д. Кантемира» (1777).

Эстетические взгляды будущего сентименталиста складываются в результате чтения произведений Мерсье, Руссо, Дидро, Рейналя. В журнале «Утренние часы» И. И. Дмитриев публикует (без подписи) свой перевод басни Мерсье «Червонец и полушка», где с филантропических позиций осуждается «сиятельный червонец золотой». Здесь же были напечатаны стихотворения «Лестница» и «Две гробницы».

Участие в «Московском журнале» (1791—1792) сделало имя Дмитриева известным. В эти годы определилась и эстетическая

¹ Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1893, т. 2, с. 27.

позиция поэта, выступившего в жанрах — сказки, песни, басни. 90-е — начало 800-х годов — время расцвета его творчества. В 1795 году появился сборник его стихотворений «И мои безделки» (по аналогии с собранием сочинений Н. М. Карамзина «Мои безделки»), а в 1803—1805 годах вышло трехтомное собрание сочинений, неоднократно затем переиздававшееся. Большой интерес представлял изданный в 1796 году «Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен», куда, наряду с произведениями самого Дмитриева, вошли песни почти всех русских поэтов XVIII века и некоторые народные песни.

По своим общественно-политическим взглядам И. И. Дмитриев был довольно консервативен. Он не стремился к каким-либо существенным общественным переменам, вполне принимая современный ему социальный строй. Но идеи просветителей о «сострадании всем страждущим» поэт разделял, как и другие сентименталисты.

Став сотрудником «Московского журнала», Дмитриев включается в литературную борьбу против классицизма, в частности против традиционной оды. Программным его произведением в этом плане является сатира «Чужой толк» (1794):

Что за диковина? Лет двадцать уж прошло,
Как мы, напрягши ум, наморщивши чело,
Со всеусердием все оды пишем, пишем,
А ни себе, ни им похвал нигде не слышим!

Поэт издевается над длиннотами одических произведений («иная в двести строф»), отмечает композиционные штампы («сперва прочтешь вступление, Тут предложение, а там и заключение»), приводит примеры стертых изобразительных средств, кочующих из одной оды в другую («...зари багряны персты, И райский крин, и Феб, и небеса отверсты»). Для себя поэт избирает область легкой сатиры и лирики, нередко обращаясь к жанру литературной сказки.

«Жанр сказки, начиная с Лафонтена, — пишет Г. П. Макогоненко, — получил широкую популярность во французской литературе. То был шуточный, несколько фривольный сюжетный рассказ о нравах светского общества. Фантастика, сказочный элемент носили условный характер. Читателя привлекали занимательность, остроумие, легкость повествования»¹.

Сказка «Модная жена» (1791) — изящная стихотворная новелла об обманутом муже, притворщице-жене и любовнике. В этом привычном для читателя треугольнике нет ни одного персонажа, который мог бы вызвать хоть малейшую симпатию. Выразительно уже само имя Пролаза, который

...в течение полвека
Все полз да полз, да бил челом,
И наконец таким невинным ремеслом
Дополз до степени известна человека.

¹ Макогоненко Г. П. Рядовой на Пинде воин (Поэзия Ивана Дмитриева). — В кн.: Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967, с. 20.

Богатство и чины дают возможность старому Пролазу жениться на молодой девушке, расположение которой он покупает богатыми подарками: муж

...ценою дорогой
Платил жене за нежны ласки;
Узнал и он, что блонды, каски,
Что креп, лино-батист, тамбурна кисея.

Под стать Пролазу молодая супруга, которая «была умна, ловка И старика Вертела, как хотела». Притворно-ласковая с «папенькой» в ожидании дорогих нарядов, она под самым носом у старика Пролаза заводит любовника, а муж так и остается в счастливым неведении. Вся эта история подана как веселая шутка. Автор иронизирует над своими героями, откровенно смеется над ними, но ни в коей мере их не обличает. Дмитриев в сказке «Модная жена» достиг большой выразительности языка и стиха. Ему удается добиться индивидуализации речи своих героев. Так, речь Премилы — это жеманная речь модниц XVIII века: «ужась как мила», говорит она о шали, которую хочет получить в подарок; «мой жизненочек», «ангел мой», «мой свет», — обращается к мужу, только что обманув его. Дмитриев искусно строит диалог, который производит впечатление живой речи. Динамизму способствует употребление коротких слов, обозначающих однократное действие: жена, выманивая понравившуюся ей шаль, «прыг на шею и чок два раза в лоб» мужа. Живость изложения достигается и с помощью разноstopного стиха, ставшего к этому времени принадлежностью басни.

Большой популярностью пользовались лирические песни Дмитриева, раскрывающие внутренний мир человека. К числу их относятся «Стонет сизый голубочек...», «Куда мне, сердце страстно, куда с тобой бежать?..», «Что с тобою, ангел, стало?..», «Всех цветочков боле розу я любил...» и др. Многие из них были положены на музыку и дожили до наших дней в виде старинных романсов. Типичным образцом сентиментальной лирики является песня «Стонет сизый голубочек...». Отталкиваясь от народной песни «Ах, что ж ты, голубчик, невесел сидишь?», автор тщательно отбирает эмоционально окрашенные слова, которые сразу погружают читателя в стихию тихого, грустного чувства: «стонет», «тоскует», «сохнет», «слезы льет», «страдает», «плачет»... читатель оказывается во власти созданного поэтом настроения, во власти стихий чувств¹.

Центральное место, однако, в творчестве Дмитриева, которого современники называли «русским Лафонтеном», принадлежит басням (им написано 80 басен). Поэт-сентименталист значительно преобразует традиционный жанр, который по поэтике классицизма относился к «низкому» роду литературы. Басни Дмитриева лишены социальных мотивов и сатирического элемента. Рассуж-

¹ Макогоненко Г. П. Рядовой на Пинде воин (Поэзия Ивана Дмитриева). — В кн.: Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967, с. 29.

дая в них по поводу общечеловеческих недостатков, поэт призывает своих читателей довольствоваться тем, что они имеют, и не роптать на судьбу. Таковы басни «Два Голубя», «Искатели Фортуны», «Орел, Кит, Уж и Устрица», «Желания», «Летучая рыба», «Кот, Ласточка и Кролик» и др. В басне «Мудрец и Поселянин» эта жизненная философия смиренно излагается от лица сельского жителя:

Я зависти не знаю:
Доволен тем, что есть,— богатый пусть богат.
А бедного всегда как брата обнимаю
И с ним делиться рад.

В отличие от грубоватых сумароковских басен, басни Дмитриева совершенно лишены просторечия, они написаны изящным, изысканным языком. Такова, например, короткая басня «Воробей и Зяблица»:

«Умолк Соловушка! Конечно, бедный, болен
Или подружкой недоволен,
А может, и несчастлив в ней!
Мне жалок он!»—сказал печально Воробей.
«Он жалок? — Зяблица к словам его пристала.—
Как мало в сердце ты читал!
Я лучше отгадала:
Любил он, так и пел; стал счастлив — замолчал».

Дмитриев внес определенный вклад в сентиментальную литературу своего времени. Его творчество готовило легкую поэзию XIX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

За столетие русская литература прошла большой и сложный путь развития. Отражая основные этапы неуклонного процесса становления русской нации и государственности, непосредственно вмешиваясь в решение актуальных политических, социальных и нравственных вопросов своего времени, русская литература, сбросив с себя религиозную оболочку, стала мощным орудием дальнейшего роста национальной культуры и самосознания, важнейшим фактором идеологического воздействия на общество.

Больших успехов достигла она к середине XVIII века, ко времени завершения формирования классицизма (усилиями Кантемира, Тредиаковского и в особенности Ломоносова и Сумарокова). Эти успехи были результатом органического синтеза творчески переработанных достижений зарубежной эстетики с лучшими завоеваниями отечественной литературы. Литература русского классицизма в своей сатирической и антиклерикальной направленности опиралась в значительной степени на предшествующую традицию.

Просветительская в своей основе, литература русского классицизма выступила с требованием просвещенного монарха во главе государства, с обличением тиранического самовластья. Здесь писатели-классицисты развивали и усиливали те тенденции, которые отмечались еще в XVII веке (в творчестве С. Полоцкого, Авакума и др.).

Вместе с тем литература классицизма стала новым этапом в развитии отечественной литературы. Отвечая требованиям эпохи, она создала образ нового человека — гражданина и патриота, убежденного в том, что «для пользы общества коль радостно трудиться». Этот человек должен проникнуть в тайны мироздания, стать активной творческой натурой. Для всего этого он вынужден отказаться от личного благополучия, обуздать свои страсти, подчинить свои чувства общественному долгу.

С этой целью многие писатели-классицисты вполне осознанно стремились превратить литературу и театр в учебник жизни: не случайно Сумароков назвал театр «училищем бродягам по жизни человеческой». В общенациональных, общегосударственных масштабах эту задачу ставил Ломоносов. Пытался решать ее и Сумароков, и деятельность его нередко выходила за рамки сословно-дворянских интересов, оказывалась плодотворной и для широких демократических кругов.

Мажорный настрой, сложившийся в поэзии к середине века, был связан со стремлением писателей дать своему читателю (в том числе и венценосному!) пример служения отечеству, достойный подражания. Однако позже, когда Екатерина II стала пытаться использовать «блистательное» направление в реакционных целях укрепления самодержавной власти, с ее намерениями повели упорную борьбу «писатели критические» (как их назвал еще в 1769 году Ф. Эмин в своем журнале «Адская почта»). «Неутомимым бойцом» против подъячих назвал Сумарокова Белинский, а «тип художника-реалиста, о котором можно сказать, что русский писатель — не только писатель: он «деятель» — человек, вместе с другими людьми делающий жизнь, строящий не один свой замкнутый в себе мир, но мир общечеловеческий», — К. Федин начинает с Радищева¹.

Писатели XVIII века повели решительную и мужественную борьбу с общественными пороками, с деспотизмом царей на троне, будучи готовы лишиться жизненного благополучия, а некоторые из них — испытать самые тяжкие для себя последствия.

Большим завоеванием литературы XVIII века явились утверждение внесловной ценности человека, решительная борьба с злоупотреблением крепостным правом, защита интересов широких масс.

Просветительская идеология, лежащая в основе творчества прогрессивных писателей, и особенно революционные события в России и за рубежом способствовали созданию не только антифеодальной морали, но и привели в конце века к глубокому осознанию Радищевым необходимости и неизбежности восстания, органически соединив тем самым во все последующие периоды наиболее прогрессивную часть русской литературы с пропагандой революционно-освободительных идей.

«Исполинское развитие»² русской литературы XVIII века привело в ней к дальнейшему углублению раскрытия психологии человека, духовного богатства личности. В этом также нашел свое выражение неуклонный процесс демократизации литературы. На смену несколько абстрактному герою («рационалистической» модели человека) произведений классицизма приходит личность со своими «излучинами сердца», человек приватный, «великий своим чувством» (порой, правда, сверх меры «чувствительный») вне зависимости от своего сословного положения. Это завоевание русской литературы последней трети XVIII века справедливо отметил Г. А. Гуковский: «Кульť конкретного, живого человека, а не отвлеченного, подвергнутого «разумному» анализу человека классицизма, кульť человека, имеющего право на жизнь, свободу, мысль, творчество и счастье независимо от того, монарх он или подданный, дворянин или крепостной, — привел к изображению простых, обыкновенных людей, полнокровных и целостных, с их духом и

¹ Федин К. Судьба романа. — Правда, 1963, 6 августа.

² Булич Н. Н. Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854, с. 26.

плотью, с их бытом, окружением, нравами, привычками, со всеми материальными мелочами их жизни»¹. Продолжаются поиски принципов создания характеров. Делаются попытки воспроизвести характер сложный, соединяющий в себе противоположные качества. Так, гуманистический настрой «Бедной Лизы» усилен не только авторским отношением к своей героине, но и к Эрасту. При явном сочувствии к героине, отказе от сословных предрассудков («и крестьянки любить умеют»), Карамзин в конструировании ее образа далеко не полностью выходит за рамки канонов классицизма: Лиза выписана однолинейно, она чувствительна и добродетельна, а ее «падение» по законам природы не может считаться нарушением этических норм. А вот к какому виду характеров по классификации самого писателя — «чувствительному» или «холодному» — следует отнести Эраста? На этот вопрос дать однозначный ответ нелегко. И может быть, не так уж снисходителен к нему Карамзин, как часто об этом говорится. Ведь осудить себя самому на нравственные муки до конца своей жизни — наказание не меньшее, чем быть осужденным другими (в том числе прямолинейно и автором). Подтверждением его душевной драмы (чтобы не сказать трагедии) служит, по свидетельству Карамзина, признание самого Эраста: «Эраст был до конца жизни своей несчастлив. Узнав о судьбе Лизинной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею. Я познакомился с ним за год до его смерти. Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизинной могиле...». Создавая образ Эраста, Карамзин сделал попытку воспроизвести характер по «естественным законам».

Несомненный интерес литераторов и читателей начала XIX века вызвала углубленная разработка характера и психологизма в произведениях Карамзина. Писатель отказал в жизненной правде образу отъявленного злодея, встречавшегося в литературе классицизма: «Люди делают много зла — без сомнения — но злодеев мало; заблуждение сердца, безрассудность, недостаток просвещения виною дурных дел... Совершенный злодей или человек, который любит зло для того, что оно зло, и ненавидит добро для того, что оно добро, есть едва ли не дурная пиитическая выдумка, по крайней мере чудовище вне природы, существо неизъяснимое по естественным законам» («Разговор о счастье», 1797)².

Повесть Карамзина «Юлия» (1794) открывает собой так называемый жанр «светской повести» и намечает, по утверждению современного исследователя, «психологические ситуации и коллизии, которые впоследствии будут обрисованы и получают значительно более глубокое истолкование в целом ряде русских повестей и романов, начиная от некоторых прозаических замыслов Пушкина и кончая «Анной Карениной» Толстого»³.

¹ Гуковский Г. А. Г. Р. Державин. — В кн.: Державин Г. Стихотворения. М., 1947, с. XXVIII.

² Карамзин Н. М. Сочинения. М., 1820, т. VII, с. 187—188.

³ История русского романа в 2-х т. М.—Л., 1962, т. I, с. 72.

К этому добавим, что точность некоторых психологических ситуаций в повести «Наталья, боярская дочь» также была засвидетельствована Пушкиным. В ней Карамзин рассказывал, как однажды в церкви Наталья увидела «прекрасного молодого человека», стоявшего там, «как царь, среди всех прочих людей», и «в одну секунду вся покраснелась, и сердце ее, затрепетав сильно, сказало ей: вот он!». «Любезный призрак», прельщавший ее воображение и днем и ночью, представился ей, наконец, образом «сего молодого человека».

С Натальиной «потребностью любить», игрой ее воображения, внезапной любовью к Алексею перекликаются переживания Татьяны из «Евгения Онегина»:

И в сердце дума зародилась;
Пора пришла, она влюбилась.
Так в землю падшее зерно
Весны огнем оживлено.
Давно ее воображенье,
Сгорая негой и тоской,
Алкало пищи роковой,
Давно сердечное томленье,
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь,
И дождалась. Открылись очи;
Она сказала: это он.

Призрак, «прельщавший» Наталью, и его мгновенное «опознавание» героиней имеет место в «письме Татьяны»:

Ты в сновиденьях мне являлся,
Незримый ты мне был уж мил,
Твой чудный взгляд меня томил,
В душе твой голос раздавался.
Давно... Нет, это был не сон.
Ты чуть вошел, я в миг узнала.
Вся обомлела, запылала.
И в мыслях молвила: вот он!

Эти совпадения свидетельствуют о типичности ситуации, изображенной Пушкиным и Карамзиным, хотя образ влюбленной девушки, выросшей в тиши дворянской усадьбы, мечтательницы, воспитанной на сентиментальных романах, — такой жизненный у Пушкина, — в повести Карамзина оказался перенесенным в обстановку допетровской Руси¹.

¹ Близки и взаимоотношения Натальи с ее мамкой и Татьяны с ее няней, вплоть до совпадений текстуального характера: мамка Натальи называет свою барышню «раннюю птичкою», а Филиппевна Татьяну — «пташкой раннею». И мамка Натальи и няня Татьяны долгое время не понимают душевного состояния своих воспитанниц. Так, у Карамзина: «Ах, добрая старушка! хотя ты и долго жила на свете, однако и многого не знала; не знала, что и как в некоторые лета начинается у нежных дочерей боярских». На вопрос Натальи: «Каков показался ей молодой человек, бывший у обедни?» — старушка-няня холодно отвечала: «Я не приметила его». Столь же несведующей в вопросах любви оказывается и Филиппевна:

И полно Таня! В эти лета
Мы не слыхали про любовь.

Отметим еще, что в черновых вариантах «Евгения Онегина» героиня называлась Натальей.

О большой популярности произведений Карамзина в первые десятилетия XIX века, о их прямом влиянии на творчество ряда писателей этого времени красноречиво говорят многочисленные подражания и переделки карамзинских повестей¹.

Следует отметить и усиление поисков национальных форм и выявления особенностей национального характера, связанных с успехами европейской (в первую очередь И. Г. Гердер) и отечественной эстетики, когда стало ясным, что монополия античной литературы как единственного образца для подражания, столь характерного для эпохи классицизма, закончилась: древнее искусство гиперборейцев представляет собой большую художественную ценность. Отсюда, как следствие, повышение интереса к отечественному народному творчеству, сказавшееся в творчестве ряда русских поэтов, в первую очередь в творчестве Н. А. Львова. Правда, отношение писателей к фольклору все еще остается противоречивым, но характерно, что в народной песне Державин, например, видит «не только живое воображение дикой природы, точное означение времени, трогательные нежные чувства, но и философическое познание сердца человеческого». Радищев же, как было отмечено, потребовал «учреждать бразды правления» на «музыкальном расположении народного уха».

Отличаясь высоким патриотизмом, ведя напряженную борьбу за развитие самосознания русского народа, писатели XVIII века с расположением относились к «инородцам» в пределах России, с достаточным уважением к иностранцам.

Их взгляды удачно сформулировал Сумароков: «Добрый и отличный человек достоин почтения без различия россиянин ли он, француз ли или татарин».

Весьма сочувственно отнесся к инородцам, гостеприимно приютивших изгнанников — отца и сына Любославских, Карамзин: «В пределах России не было для нас безопасности: мы удалились в ту страну, где река Свияга вливается в величественную Волгу и где многочисленные народы поклоняются лжепророку Магомету — народы суеверные, но страннoлюбивые. Они приняли нас дружески; и мы около десяти лет жили с ними, не имели ни в чем недостатка...».

¹ Вот их далеко не полный список. Подражания «Бедной Лизе»: «Бедная Маша» (1801) А. Е. Измайлова, «Оболенная Генриетта» (1801) И. Свечинского, анонимная «Несчастливая Маргарита» (1803), «История бедной Марии» (1805) и др. Подражания «Наталье, боярской дочери»: «Б-в и М-в или следствие пылких страстей и нарушение обета. Российское происшествие, случившееся в царствование царя Алексея Михайловича» (1807) Петра Казотта, «Малиновка» (1817) И. И. Лажечникова, частично в романе М. Н. Загоскина «Юрий Милославский» (1829). В 1806 году С. Глинка переделал повесть Карамзина в пьесу того же названия, а в 1816 году А. Мещевский выпустил стихотворное переложение повести «Наталья, боярская дочь». Подражания и переделки «Марфы Посадницы»: пьесы Павла Сумарокова (1807), Ф. Ф. Иванова (1824), М. П. Погодина (1827) того же названия; заметно влияние этой повести и в романе И. И. Лажечникова «Басурман» (1838). Добавим, что карамзинской Марфой увлекалась Полина — героиня «Рославлева» Пушкина.

Значение русской литературы XVIII века не исчерпывается даже тем, что она ставила и по возможности решала наболевшие вопросы своего времени и во многом подготовила блестящие достижения литературы XIX века: творчество ряда писателей последних десятилетий XVIII века (в большей или меньшей степени, в той или иной форме) стало одним из органических слагаемых в развитии живого литературного процесса начала следующего столетия. К числу таких писателей следует в первую очередь отнести Фонвизина, Радищева, Державина, Карамзина, Крылова. В состав литературы нового века вошли не только те произведения, которые были написаны в этот период, но и такие, какие были созданы раньше.

С Фонвизиним связано становление в русской драматургии жанра общественной комедии: от «Недоросля» прямая дорога к «Горе от ума» Грибоедова и «Ревизору» Гоголя.

В разработке понимания народности Белинский в значительной мере опирался на творчество Державина, «главным отличительным свойством» которого была, по мнению критика, «народность, народность, состоящая не в подборе мужицких слов или насильственной подделке под лад песен и сказок, но в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи. В сем отношении Державин народен в высочайшей степени». Для Пушкина «Недоросль» Фонвизина воспринимался как «комедия народная».

В образах фонвизинского Стародума, радищевского Путешественника и грибоедовского Чацкого раньше всего «был запечатлен... русский путь внеэгоистического самоутверждения личности», как справедливо утверждает Г. П. Макогоненко¹.

Следует учесть также, что в 1808 году вышла из печати первая часть Сочинений Державина, и в ближайшие годы русские читатели (а также молодые литераторы) получили возможность ознакомиться с творчеством выдающегося поэта с недоступной ранее полнотой, а сам поэт захотел облегчить восприятие своих стихов новому поколению. С этой целью он приступил к созданию «Объяснений на сочинения Державина, им самим диктованные родной его племяннице Елизавете Николаевне Львовой в 1809 году»².

В 1806—1811 году было издано «Собрание сочинений» А. Н. Радищева его сыновьями. Роль и воздействие на дальнейшее развитие литературы и общественной мысли опубликованных произведений и особенно продолжавших распространяться рукописно «Путешествия из Петербурга в Москву» и оды «Вольность» трудно переоценить. Советские биографы и исследователи жизни и творчества Радищева с полным основанием утверждают, что, воз-

¹ Куприянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976, с. 158.

² «Объяснения Державина были опубликованы только в 1834 году, но «Ключ к сочинениям Державина» Н. Ф. Остолопова был напечатан в 1822 году.

вратившись из ссылки, он снова стремится объединить вокруг себя литературную молодежь. «Для молодых служащих, посещавших вечера Радищева и слушавших его выступления на заседаниях Комиссии, Радищев был своеобразным университетом, учил бороться за революционно-демократические идеалы»¹, — пишет Д. С. Бабкин. Эта роль Радищева хорошо была понята и его молодыми современниками. Так, в связи с кончиной писателя-революционера И. П. Пнин в послании к А. Брежинскому писал:

Итак, Радищева не стало!
Мой друг, уже во гробе он!
То сердце, что добром дышало,
Постиг ничтожества закон;
Уста, что истину вещали,
Увы! навеки замолчали,
И пламенник ума погас.
Сей друг людей, сей друг природы,
Что к счастью вел путем свободы (курс. мой. — В. Ф.),
Навек, навек оставил нас!

Большой вклад в решение проблемы историзма в художественной литературе внесли писатели последних десятилетий XVIII — начала XIX века. Среди них главнейшее место следует отвести Радищеву и Карамзину.

Оригинальность и своеобразие исторических воззрений Радищева во всей полноте предстоит выяснить исследователям, но еще в 1938 году Г. А. Гуковский пришел к заключению, что «строго говоря, он (Радищев. — В. Ф.) ниоткуда не взял эти особенности своего мышления, но создал их сам на почве русской действительности»².

Главное в исторических взглядах Радищева заключается в том, что для него цель исторического процесса — освобождение народа революционным путем, когда мечтания о лучших временах сменяются глубоко обоснованным предвидением. Большое воздействие на творчество писателей последующих поколений оказал и вывод Радищева (при изучении отечественной истории) о кардинальном противопоставлении интересов народа и монархов (пусть и «просвещенных»).

Не прошли бесследно для читателей и писателей первой трети XIX века и исторические опыты Карамзина, причем «глубина» влияния Радищева компенсировалась «широтой» воздействия Карамзина. Наибольший резонанс в читательско-писательской среде получила его «История государства Российского». Но, как уже отмечалось, его «исторические» повести тоже заслужили пристального внимания со стороны следующего поколения. Даже

¹ Бабкин Д. С. А. Н. Радищев. Литературно-общественная деятельность. М.— Л., 1966, с. 262.

² Гуковский Г. А. Очерки русской литературы XVIII в. Л., 1938, с. 160.

скромные результаты в решении проблемы историзма в повести «Наталья, боярская дочь» были подмечены Пушкиным¹.

Но в значительной степени победа историзма в русской художественной литературе — реализме Пушкина — была подготовлена «Историей государства Российского». Этот многотомный труд, по мнению исследователей, объединил в неразрывное целое усилия Карамзина-историка и талант Карамзина-писателя. Основной вывод, к которому пришел Карамзин в своем труде, — это утверждение непресекаемости истории русского народа, непрерывность в его развитии.

Писатель поставил себе задачей показать положительную роль самодержавия в жизни русского народа на всех этапах его бытования. Однако столкнувшись в ряде случаев с историческими фактами, явно не подтверждавшими эту его изначальную мысль, Карамзин честно и мужественно старался не умолчать о них и не исказить их, предоставив тем самым делать своим читателям самостоятельные выводы о взаимоотношениях между народом и властью, об их истинной ценности. В основе воспроизведения исторической правды (как она была доступна Карамзину и как она им понималась) лежало глубокое патриотическое чувство писателя, любовь и доверие (конечно, не исключавшее проверку) к историческим источникам: «Я не верю той любви к отечеству, которая презирает его летописи или не занимается ими: надобно знать, что любишь; а чтобы знать настоящее, должно иметь сведение о прошедшем»². На основе изучения летописных материалов Карамзин создает характер русского народа. Одной из главных черт народа было его свободолюбие. Об этом говорят и сведения о раннем периоде жизни народа, когда воины, полагая, по существовавшему поверию, что «убитый неприятелем должен служить ему рабом в аде, вонзали себе мечи в сердце, когда уже не могли спастись: ибо хотели тем сохранить вольность свою в будущей жизни»³.

Услышал писатель и стон народа («Народ стонал»), не скрыл и его причины («Сильные утесняли слабых, наместники и тиуны

¹ Пушкин в «Арапе Петра Великого» в некоторых бытовых деталях шел за карамзинской повестью. События, описанные в повести Пушкина, относятся к началу XVIII века, но Гаврила Афанасьевич (один из персонажей этого произведения) «старался в домашнем быту сохранить обычай любезной ему старины», то есть обычаи примерно того времени, которое отражено в «Наталье, боярской дочери». Вот как жила и воспитывалась дочь Гаврилы Афанасьевича — Наталья: «Дочери его было 17 лет от роду. Еще ребенком лишилась она матери. Она была воспитана по-старинному, то есть окружена мамушками, нянюшками, подружками и санными девушками, шила золотом и не знала грамоты...» Все это очень схоже с жизнью и воспитанием карамзинской Натальи. Любопытно, что за своей героиней Пушкин сохранил имя героини повести Карамзина и даже ее полусиротское положение. О том же, что Пушкину хорошо была известна разбираемая повесть Карамзина, есть прямое свидетельство самого поэта: Лиза-Акулина из «Барышни-крестьянки» «на третьем уроке... разбирала уже по складам «Наталью, боярскую дочь».

² Карамзин Н. М. Избранные соч. в 2-х т. М. — Л., 1964, т. 2, с. 189.

³ Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1829, т. 1, с. 186.

грабили Россию как половцы»). Не утаил Карамзин и того, как неоднократно из-за боязни развития народной инициативы, свойственной народу «любви к мятежам», власть имущие неоднократно предавали интересы Родины. Так, например, в период татарского «насилия» князья «жертвовали последними остатками народной гордости выгодам собственного личного властолюбия», а в эпоху «Смутного времени» «Мстиславские и другие», «страшась народных мятежей более, нежели государственного уничтожения», «верили гетману, верили Сигизмунду — не верили только добродетели своего народа».

Художественная логика писателя, вопреки его собственному политическому заданию, в противопоставлении народа самодержавию давала возможность с расположением и любовью отнести именно к народу. «Видишь перед собою народ, какого не бывало еще в истории,— погруженный в невежество, не собранный еще в благоустроенные общества, без письмен, без правительств, но великий духом, предприимчивый; он заключает в себе все качества обладателя — какое-то чудное стремление к величию. Какой народ может гордиться, что претерпел столько бедствий, сколько славянский. Никакой народ не был столь испытан судьбою!» — писал Н. Муравьев¹ после выхода первого тома «Истории». А ведь декабристы резко осудили политическую концепцию «Истории государства Российского».

О прямом влиянии историко-художественного труда Карамзина на Пушкина, на последующее поколение русских литераторов вполне определенно заявил Белинский: «Карамзин не одного Пушкина — несколько поколений увлек окончательно своею «Историей государства Российского», которая имела на них сильное влияние не одним своим слогом, как думают, но гораздо больше своим духом, направлением, принципами. Пушкин до того вошел в ее дух, до того проникнулся им, что сделался решительным рыцарем «Истории» Карамзина»². И, наконец, писатели XVIII века открыли огромные возможности для дальнейшего развития русской литературы, щедро одарив ее большим жанровым разнообразием, вооружив новой системой стихосложения, заложив прочные основы для создания литературного языка. Характерно, что и в этом случае писатели опирались в конечном итоге на народную основу языка, «ибо язык народа не безделка» (Сумароков).

Вот почему в истории русского народа, его культуры и литературы «осьмнадцатое столетие» не может быть «забвенно» (Радичев).

¹ Литературное наследство. М., 1954, т. 59, I, с. 595.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. VII, с. 525.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Литература конца XVII—первых десятилетий XVIII века

Тексты

Тихонравов М. С. Русские драматические произведения 1672—1725 годов. СПб., 1874; т. 1—2.

Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII века. М., 1972.

Ранняя русская драматургия XVII — первой половины XVIII века. Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974.

Ранняя русская драматургия XVII — первой половины XVIII века. Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII века. М., 1975.

Вирши. Силлабическая поэзия XVII—XVIII веков. М. — Л., 1935.

Русские повести первой трети XVIII века/Исследование и подготовка текста Г. Н. Моисеевой. М. — Л., 1965.

Исследования

Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1888.

Всеволодский-Гернгросс В. Русский театр. От истоков до середины XVIII века. М., 1957.

Розанов И. Н. Русское стихотворство от начала письменности до Ломоносова (вступительная статья к указанному выше сборнику «Вирши»).

Исследования и материалы по древней русской литературе. М., 1961 (статья А. В. Позднеева).

Перетц В. Н. Очерки по истории поэтического стиля в России. — В кн.: Вестник министерства народного просвещения. СПб., 1906.

Веселовский А. А. Любовная лирика XVIII века. К вопросу о взаимоотношении народной и художественной лирики XVIII века. СПб., 1909.

Сиповский В. В. Русская лирика XVIII в. СПб., 1914, вып. I.

Морозов П. Феофан Прокопович как писатель. СПб., 1880.

Панченко А. М. Истоки русской поэзии. — В кн.: Русская силлабическая поэзия XV—XVIII веков. Л., 1970 («Б-ка поэта». Большая серия).

Литература 1730—1750 годов

Москвичева Г. В. Русский классицизм. М., 1978.

А. Д. Кантемир

Тексты

Сочинения, письма и избранные переводы Антиоха Дмитриевича Кантемира/Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1867—1868, т. 1—2.

Кантемир А. Собр. стихотворений. Л., 1956.

Исследования

Майков Л. Н. Материалы для биографии А. Д. Кантемира. СПб., 1903.

Глаголева Т. М. Материалы для Полного собрания сочинений А. Д. Кантемира. — Известия Академии наук по отделению русского языка и словесности, 1906, т. 2, кн. 1.

Пумпянский Л. В. Кантемир.— В кн.: История русской литературы. М.—Л., 1941, т. 3, с. 176—212.

Алексеев М. П. Монтескье и Кантемир.— Вестник ЛГУ, 1955, № 6, с. 55—78.

Прийма Ф. Я. Антиох Дмитриевич Кантемир.— В кн.: Кантемир А. Собр. стихотворений. Л., 1956.

В. К. Тредиаковский

Тексты

Сочинения В. К. Тредиаковского. СПб., 1849, т. 1—3.

Тредиаковский В. К. Избр. произв. М.—Л., 1963.

Исследования

Пекарский П. П. Тредиаковский.— В кн.: История Академии наук. М., 1873, т. 2.

Орлов А. С. «Тилемахида» Тредиаковского.— В сб.: XVIII век. М., 1935, вып. 1.

Пумпянский Л. В. Тредиаковский.— В кн.: История русской литературы. М.—Л., 1941, т. 3.

Винокур Г. О. Орфографическая теория Тредиаковского.— Известия АН СССР, 1948, т. 7, вып. 2.

Тимофеев Л. И. Василий Кириллович Тредиаковский.— В кн.: Тредиаковский В. К. Избр. произв. М.—Л., 1963.

М. В. Ломоносов

Тексты

Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.—Л., 1950—1959, т. I—X (т. VII—труды по философии, т. VIII—поэзия, ораторская проза, надписи).

Ломоносов М. В. Соч./Под ред. А. А. Морозова. 2-е изд. М.—Л., 1961.

Ломоносов М. В. Избр. произв./Вступ. статья, подгот. текста и примеч. А. А. Морозова. М.—Л., 1965 («Б-ка поэта». Большая серия).

Исследования

История русской литературы, в 10-ти т. М.—Л., 1941, т. 4, с. 264—348.

Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. 4-е изд. М., 1960, с. 143—185.

Западов А. В. Отец русской поэзии. О творчестве Ломоносова. М., 1961.

Литературное творчество М. В. Ломоносова. Исследования и материалы. М.—Л. 1962.

Морозов А. А. Ломоносов. М., 1965 (серия «Жизнь замечательных людей»).

А. П. Сумароков

Тексты

Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе... Александра Петровича Сумарокова/Собраны и изданы Николаем Новиковым. М., 1781, ч. I—IX; 1782, ч. X; 2-е изд. М., 1787.

Сумароков А. П. Стихотворения/Под ред. акад. А. С. Орлова. При участии А. Маленина, Н. Беркова и Г. Гуковского. Л., 1935 («Б-ка поэта». Большая серия).

В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Сумароков/Под ред. П. Н. Беркова. Л., 1935 («Б-ка поэта». Малая серия).

Сумароков А. П. Стихотворения. 3-е изд./Под ред. П. Н. Беркова. Л., 1953 («Б-ка поэта». Малая серия).

Сумароков А. П. Избр. произв./Вступ. статья, подгот. текста и примеч. П. Н. Беркова. Л., 1957 («Б-ка поэта». Большая серия).

Исследования

- Булич Н. Н. Сумароков и современная ему критика. СПб., 1894.
Стоюнин В. Я. А. П. Сумароков. СПб., 1896.
Русская поэзия/Под ред. С. А. Венгерова. М., 1897, вып. 6, с. 362—363.
А. П. Сумароков. Его жизнь и сочинения. 2-е изд., доп. Сб. историко-литературных статей/Сост. В. И. Покровский. М., 1911.
Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750—1760 годов. М.—Л., 1936.
История русской литературы. М.—Л., 1941, т. III, с. 349—420.
Берков П. Н. А. П. Сумароков. Л.—М., 1949.
Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. М., 1960, с. 186—213.
Западов А. В. Забытая слава. Историческая повесть. М., 1965.

Литература 1760 — начала 1770-х годов

Тексты

- Сатирические журналы Н. И. Новикова/Ред. вступ. статья и коммент. П. Н. Беркова. М.—Л., 1951.
Херасков М. М. Избр. произв. Л., 1961 («Б-ка поэта». Большая серия).
Майков В. Избр. произв. М.—Л., 1964 («Б-ка поэта». Большая серия).
Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967.

Исследования

- Добролюбов Н. А. Русская сатира в век Екатерины (любое издание).
Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.—Л., 1952.
Западов А. В. Русская журналистика XVIII века. М., 1964.
Западов А. В. Новиков. М., 1968.

Литература последней четверти века

Тексты

- Княжнин Я. Б. Избр. произв. Л., 1961.
Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.—Л., 1950.

Исследования

- Русские драматурги XVIII—XIX вв. Л.—М., 1959, т. 1.
Всеволодский-Генгросс В. Н. Русский театр второй половины XVIII века. М., 1960.

Д. И. Фонвизин

Тексты

- Фонвизин Д. И. Избр. соч. и письма. 2-е изд. М., 1974.
Фонвизин Д. И. Собр. соч. М.—Л., 1959, т. I—II.

Исследования

- Лигарев К. В. Творчество Фонвизина. М., 1954.
Макогоненко Г. П. Денис Фонвизин. М.—Л., 1961.
Кулакова Л. И. Денис Иванович Фонвизин. М.—Л., 1966.

Г. Р. Державин

Тексты

- Державин Г. Р. Стихотворения. М., 1935; 2-е изд. М., 1947.
Державин Г. Р. Стихотворения. М., 1958.
Державин Г. Р. Стихотворения. М.—Л., 1963.

Исследования

Западов А. В. Мастерство Державина. М., 1958.

Западов В. А. Гаврила Романович Державин. М.—Л., 1965.

А. Н. Радищев

Тексты

Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву. М.—Л., 1935.

Радищев А. Н. Полн. собр. соч. М.—Л., 1938—1952, т. I—III.

Исследования

Семенников В. П. Радищев. Очерки и исследования. М.—Пг., 1922.

Орлов В. Н. Радищев и русская литература. Л., 1952.

Макогоненко Г. П. Радищев и его время. М., 1956.

Макогоненко Г. П. А. Н. Радищев. М.—Л., 1965.

Бабкин Д. С. А. Н. Радищев (Литературно-общественная деятельность). М.—Л., 1966.

Старцев А. И. Радищев в годы «Путешествия». М., 1960.

Западов В. А. Поэзия А. Н. Радищева.— В кн.: Радищев А. Н. Стихотворения. Л., 1975 («Б-ка поэта». Большая серия).

Кулакова Л. И., Западов В. А. А. Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву». Комментарий. Л., 1974.

Татаринцев А. Г. Сын отечества. Об изучении жизни и творчества Радищева. М., 1981.

И. А. Крылов

Тексты

Крылов И. А. Полн. собр. соч. Пг.—Л., 1918. (также: Пг., 1919).

Крылов И. А.

Белинский В. Г. Избр. соч. М.—Л., 1948, т. I.

Гришилов И. Л. И. А. Крылов. Жизнь и творчество. М., 1958.

Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.—Л., 1952.

Н. М. Карамзин

Тексты

Карамзин Н. М. Избр. соч. в 2-х т. М.—Л., 1964.

Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.—Л., 1966.

Исследования

Сиповский В. В. Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1899.

Берков П. и Макогоненко Г. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина.— В кн.: Карамзин Н. М. Избр. соч. в 2-х т. М.—Л., 1964, т. 1.

Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина.— В кн.: Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.—Л., 1966 («Б-ка поэта». Большая серия).

Вацууро Э. В. Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм».— В кн.: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII—начала XIX века. Л., 1969.

И. И. Дмитриев

Макогоненко Г. П. Рядовой на Пинде воин (Поэзия Ивана Дмитриева).— В кн.: Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967 («Б-ка поэта». Большая серия).

Кулакова Л. И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968.

Западов А. В. Русская журналистика XVIII века. М., 1964.

Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. М., 1952—1958, т. 1—2.

Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство. (XVIII — первая четверть XIX века). М., 1966.

Коваленская Н. Н. История русского искусства XVIII века. М., 1962.

Лубок. Русские народные картинки XVII—XVIII веков. Автор текста и составитель Ю. Овсянников. М., 1968.

История русской литературы XVIII века. Библиографический указатель/Сост. В. П. Степанов и Ю. В. Стенник, под ред. П. Н. Беркова. Л., 1968.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
<i>Литература конца XVII — первых десятилетий XVIII века</i>	5
<i>Литература 1730—1750 годов</i>	42
А. Д. Кантемир	57
В. К. Тредиаковский	69
М. В. Ломоносов	77
А. П. Сумароков	168
<i>Литература 1760 — начала 1770-х годов</i>	130
<i>Литература последней четверти века</i>	177
Д. И. Фонвизин	188
Г. Р. Державин	211
А. Н. Радищев	239
И. Н. Крылов	281
Н. М. Карамзин	250
И. И. Дмитриев	316
Заключение	321
Рекомендуемая литература	330

Валентин Иванович Федоров

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XVIII ВЕКА**

Редактор *Н. В. Евстигнеева*

Художественный редактор *Н. М. Ременникова*

Технический редактор *Н. Н. Бажанова*

Корректоры *Г. М. Махова, Г. Л. Нестерова*

ИБ 5792

Сдано в набор 06.04.82. Подписано к печати 11.11.82. А 13238. Формат 60×90^{1/16}.
Бум. типограф. № 2. Гарнит. литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 21,0.
Усл. кр. отт. 21,19. Уч.-изд. л. 24,28. Тираж 200 000 экз. Заказ 4140. Цена 95 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной роши, 41.

Типография им. Смирнова Смоленского облуправления издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Смоленск, пр. им. Ю. Гагарина, 2.